



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Mujer, poesía y religión. Escrituras místicas en la lírica española
femenina contemporánea (1980-2020)

D.^a Clara Lecadre

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

Mujer, poesía y religión. Escrituras místicas en la lírica española
femenina contemporánea (1980-2020)

Autor: D.^a Clara Lecadre

Director/es: D. Francisco Florit Durán y D.^a Nuria Rodríguez Lázaro



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Clara Lecadre

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y humanidades

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Mujer, poesía y religión. Escrituras místicas en la lírica española femenina contemporánea (1980-2020)

y dirigida por,

D./Dña. Francisco Florit Durán

D./Dña. Nuria Rodríguez Lázaro

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 25 de enero de 2024

Fdo.: Clara Lecadre

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

A i mo caccari

Agradecimientos

Ante todo, agradezco profundamente a mis directores de tesis, los profesores Francisco Florit Durán, Elvezio Canonica y Nuria Rodríguez Lázaro, sin cuya ayuda la elaboración de este trabajo no habría sido posible.

Nuria, mi excepcional directora: deseo expresar mi más sincero agradecimiento por tu excepcional eficacia, inquebrantable disponibilidad y honestidad. Desearía a todos los doctorandos del mundo una directora tan comprometida con su éxito como tú lo estuviste con el nuestro.

Profesor Canonica, gracias por su riguroso compromiso con mi trabajo, por sus pacientes y minuciosas correcciones y, por último, gracias por leerme con tal atención y ayudarme a desvelar el pozo sin fondo de misterios que abundaban en mi corpus.

Profesor Florit, gracias por su benevolencia y sus sabios consejos. Sus siempre expeditas correcciones, sus valiosos cumplidos y el constante interés manifestado en mi progresión representaron un apoyo más que valioso para alcanzar serenamente el final de este camino.

A los tres, gracias por depositar su confianza en mí y darme la máxima libertad para elaborar este trabajo, tanto en el contenido como en los plazos de entrega.

A continuación, gracias a los profesores Paul-Henri Giraud y Gilles Del Vecchio y a la catedrática Francisca Noguerol Jiménez por aceptar formar parte de mi tribunal de tesis y brindar a este trabajo la valoración que merece.

A las estructuras que permitieron la realización de esta tesis: a la EIDUM; al servicio del Préstamo Interbibliotecario de la UMU, y en particular a Remedios Rosell Pérez y Zaida Sánchez Terrer: sin ellas este trabajo estaría aún en pañales. Al laboratorio de investigación AMERIBER, por su cálida acogida y la ayuda brindada para la realización de este proyecto; a la EDMH, con un agradecimiento especial a Sylvie Abram por su indefectible ayuda.

A la poeta Izara Batres, por su generosidad al concederme una entrevista, valiosa contribución que enriqueció mis conclusiones.

A mis pacientes y rigurosos revisores, Edurne Jorge Martínez y Alberto Hernández Gutiérrez. Vuestras minuciosas correcciones no solo han mejorado mi trabajo académico, sino también mi dominio del castellano, por lo que os estoy infinitamente agradecida.

A mis queridos amigos Meg Lowey, Steve Mannick, Jim Fredrickson, Adrián Balbiani Ott, Élise Picandet y David Alessandro, quienes, además de su amistad, brindaron a este trabajo una ayuda invaluable a la luz de sus conocimientos lingüísticos, literarios y filosóficos, cubriendo con precisión las necesidades que requería.

A mis compañeros del Departamento de Filología Francesa de la UMU, quienes fueron siempre muy comprensivos hacia este trabajo, especialmente durante el año de redacción.

Gracias, en particular, a Elena Macias Otón, Lydia de Haro Hernández, Isaac Cremades Cano y Marine Abraham. Por las mismas razones, en la UBM, gracias a Marta Lacomba.

A mis amigos y compañeros de investigación: a la brillante y determinada Caroline Prévost; a la maravillosa y valiente Julie Olivier; al radiante Adrien Almeida y su inigualable pasión por la literatura española, que me ha inspirado cada día; a mi compañero vitoriano Javier Imízcoz. A Av'Hispa, la asociación de doctorandos del laboratorio AMERIBER, que vela por nosotros y que mantiene firmes los lazos que nos unen.

A mi familia, y sobre todo a mis hermanos Agnès, Pierre-Marie y Emma, que celebraron conmigo cada una de mis pequeñas victorias a lo largo de este camino.

Y a Juan, mi amor, que lo fuiste todo. Mi corrector infalible, mi fuente inagotable de respuestas para cada duda, mi más sólido apoyo emocional. Si bien esta travesía no comenzó contigo, me llena de felicidad y gratitud haber llegado al final de esta a tu lado.

Résumé

Cette thèse se propose d'analyser les aboutissements et la place de la mystique au sein de la poésie féminine espagnole publiée depuis les années 1980 jusqu'en 2020. Ses trois objectifs principaux sont, tout d'abord, de déterminer l'existence d'une spécificité dans l'écriture de la mystique lorsque celle-ci émane d'auteurs féminines ; deuxièmement, de comprendre ce que recouvre la notion de « nouvelle poésie mystique » ou « néomystique » dans le contexte contemporain et en quoi la féminité influence cette forme d'expression ; enfin, de dégager une esthétique propre à une écriture qui réponde à chacun de ces trois critères.

La méthodologie adoptée dans cette étude repose sur une analyse minutieuse de textes poétiques. Celle-ci sera notamment envisagée à travers le prisme de l'intertextualité et l'esthétique de la réception.

Le travail de recherche élaboré nous aura conduit à mettre à jour les conclusions suivantes. Il a tout d'abord permis de confirmer notre postulat de départ, selon lequel la féminité exerce une influence significative sur l'écriture mystique. Celle-ci se manifeste le plus ouvertement dans sa dimension « subversive », dans la mesure où l'hypotexte mystique fait objet d'une « révision » (Ugalde 1991) et où ses figures de proue, en particulier les mystiques féminines du Siècle d'Or, voient leurs paroles et leur personne restituées dans la production actuelle. Les poétesses réinterprètent en particulier les textes mystiques canoniques et les réinventent pour exprimer leur point de vue sur des thèmes chers à la libération de la parole féminine qui a pris place dans le champ poétique à partir des années quatre-vingt en Espagne, thèmes s'étalant sur une large échelle allant de l'expression assumée du désir sexuel féminin, la valorisation de la maternité, ou encore l'abolissement des normes de genre.

Deuxièmement, cette thèse a permis de mettre en évidence un renouvellement de la mystique dans l'actualité. Celui-ci se caractérise par un élargissement de la mystique à partir de deux angles. D'une part, la mystique restée attachée à une conception chrétienne s'élargit pour s'adapter à l'expression d'une foi vivante et authentique, telle qu'elle fut portée par exemple par des auteurs comme Fernando Rielo. D'autre part, la mystique dans son versant laïque se cristallise, dans son versant féminin, autour de certaines figures féminines clés, à travers trois grandes catégories que sont l'exploration d'un monde de visions, l'approfondissement des relations inexplicables avec l'altérité, et l'exploration ontologique qui se concrétise par une véritable mystique de la poésie. Cette tendance témoigne de la capacité de la poésie féminine à réinventer et à élargir les frontières de la mystique, l'adaptant aux préoccupations contemporaines et aux besoins d'une société en mutation.

Enfin, ces deux tendances, apparemment contradictoires, peuvent être réconciliées à travers une étude minutieuse de l'esthétique des œuvres. Cette esthétique, nourrie par une

intertextualité subtile en particulier avec les œuvres du Siècle d'Or espagnol et celles des poétesses qui gravitent autour de la Génération de 27, offre un terrain fertile pour explorer les liens entre la mystique, la féminité et la contemporanéité.

En somme, cette thèse met en lumière l'importance de la féminité dans l'écriture mystique contemporaine, tout en démontrant la capacité des poétesses à redéfinir et à réinventer cette tradition séculaire. Elle offre également des pistes pour une compréhension plus approfondie de l'esthétique spécifique de la poésie mystique féminine dans le contexte espagnol actuel.

Resumen

Esta tesis busca analizar los resultados y el lugar de la mística en la poesía femenina española publicada desde los años ochenta hasta 2020. Sus tres objetivos principales son, en primer lugar, determinar la existencia de una especificidad en la escritura de la mística cuando es abordada por mujeres poetas; en segundo lugar, comprender qué abarca la noción de «nueva poesía mística» o «neomística» en el contexto contemporáneo y cómo influye la feminidad en esta forma de expresión; y, por último, identificar una estética propia de la escritura que responda a cada uno de estos tres criterios.

La metodología adoptada en este estudio se basa en un análisis minucioso de los textos poéticos. Se considerará en particular a través del prisma de la intertextualidad y de la estética de la recepción.

Nuestra investigación nos ha llevado a las siguientes conclusiones. En primer lugar, confirmó nuestro postulado inicial de que la feminidad ejerce una influencia significativa en la escritura mística. Esta influencia se manifiesta más abiertamente en su dimensión «subversiva», en la medida en que el hipotexto místico es objeto de «revisión» (Ugalde 1991) y sus figuras principales, en particular las mujeres místicas del Siglo de Oro ven restauradas sus palabras y su persona en la producción actual. En particular, las poetas reinterpretan los textos místicos canónicos y los reinventan para expresar su punto de vista sobre temas candentes en la época de la liberación de la palabra femenina que se afianzó en el campo poético español a partir de los años ochenta, temas que se extienden por una amplia escala que va de la expresión asertiva del deseo sexual femenino, la valorización de la maternidad, hasta la abolición de las normas de género.

En segundo lugar, esta tesis ha puesto de relieve una renovación del misticismo en la actualidad. Esta se caracteriza por una ampliación de la mística desde dos ángulos. Por un lado, la mística que ha permanecido apegada a una concepción cristiana se amplía para dar cabida a la expresión de una fe viva y auténtica, tal y como expresan, por ejemplo, autores como Fernando Rielo. Por otra parte, la vertiente femenina de la mística se cristaliza en torno a ciertas figuras femeninas clave, y eso, a través de tres categorías principales: la exploración de un mundo de visiones, la profundización en relaciones inexplicables con la alteridad y la exploración ontológica que adopta la forma de una verdadera mística de la poesía. Esta tendencia atestigua la capacidad de la poesía femenina para reinventar y ampliar los límites de la mística, adaptándola a las preocupaciones contemporáneas y a las necesidades de una sociedad cambiante.

Por último, estas dos tendencias aparentemente contradictorias pueden conciliarse mediante un estudio minucioso de la estética de las obras. Esta estética, alimentada por una sutil

intertextualidad, en particular con las obras del Siglo de Oro español y las de las mujeres poetas que gravitaron en torno a la Generación del 27, ofrece un terreno fértil para explorar los vínculos entre misticismo, feminidad y contemporaneidad.

En definitiva, esta tesis pone de relieve la importancia de la feminidad en la escritura mística contemporánea, al tiempo que demuestra la capacidad de las poetas para redefinir y reinventar esta tradición milenaria. Asimismo, ofrece pistas para una comprensión más profunda de la estética específica de la poesía mística femenina en el contexto español actual.

Abstract

This thesis aims to analyze the outcomes and place of mysticism within Spanish female poetry published from the 1980s to 2020. Its three main aims are: 1), to determine the existence of a specificity in the writing of mysticism when approached by women poets; 2), to understand what is covered by the notion of “new mystical poetry” or “neomystics” in the contemporary context, and how femininity influences this form of expression; and 3), to identify an aesthetic specific to a writing that meets each of these three criteria.

The methodology adopted in this study is based on a meticulous analysis of poetic texts. This will be considered mainly through the prism of intertextuality and the aesthetics of reception.

The research carried out has led us to the following conclusions. Firstly, it has confirmed our initial postulate that femininity has a significant influence on mystical writing. This shows most openly in its “subversive” dimension, insofar as the mystical hypotext is subjected to a “revision” (Ugalde 1991) and its leading figures, principally the female mystics of the Spanish Golden Age, see their works and persons restored in current production. In particular, the poets reinterpret canonical mystical texts, and reinvent them to express their point of view on themes dear to the liberation of women’s speech that took hold in the poetic field in Spain in the 1980s and persist today, themes ranging from the assumed expression of female sexual desire, to the valorization of motherhood, to the abolition of gender norms.

Secondly, this thesis has highlighted a renewal of mysticism in today’s world. This is characterized by a broadening of mysticism from two angles. On the one hand, mysticism that has remained attached to a Christian conception is broadening, to adapt to the expression of a living, authentic faith, as expressed by authors such as Fernando Rielo. On the other hand, the secular side of mysticism is crystallizing around certain key female figures in three main categories: the exploration of a world of visions, the deepening of inexplicable relationships with alterity, and the ontological exploration that takes the form of a veritable mysticism of poetry. This trend testifies to the ability of women’s poetry to reinvent and expand the boundaries of mysticism, adapting it to contemporary concerns and the needs of a changing society.

Finally, these two apparently contradictory tendencies can be reconciled through a careful study of the works’ aesthetics. This, nurtured by a subtle intertextuality particularly with works from the Spanish Golden Age and those of the female poets who gravitated around the Generation of 27, offers fertile ground for exploring the links between mysticism, femininity, and contemporaneity.

In short, this thesis highlights the importance of femininity in contemporary mystical writing, while demonstrating the ability of women poets to redefine and reinvent this age-old tradition. It also offers clues for a deeper understanding of the specific aesthetics of women's mystical poetry in today's Spanish context.

Índice

Agradecimientos	5
Résumé	7
Resumen	9
Abstract	11
INTRODUCCIÓN	17
0.1. Elementos de contexto: nuevas dinámicas sociohistóricas al final de la dictadura	17
0.2. Lo místico: definiciones	22
0.3. Estado de la cuestión	24
0.3.1. Perspectiva mixta: preferencia a José Ángel Valente.....	24
0.3.2. Perspectiva femenina.....	26
0.3.2.1. Enfoque colectivo.....	26
0.3.2.2. Enfoque individual	30
0.3.3. Perspectiva ontológica: estructuras religiosas	33
0.4. Problemáticas	36
0.5. Justificaciones	38
0.5.1. Justificación del enfoque	38
0.5.2. Delimitación del marco espaciotemporal y del corpus.....	39
0.5.3. Precisiones terminológicas: ¿«mística» o «misticismo»?	41
PARTE 1: SUBVERTIR LO MÍSTICO.....	43
1.1. Estrategias y temas.....	44
1.1.1. ¿Por qué y cómo subvertir lo místico?	44
1.1.2. Valores y usos del silencio	46
1.2. Reivindicación de una herencia literaria femenina.....	49
1.2.1. Mujeres y misticismo en el contexto medieval y áureo	50
1.2.1.1. Lectura diferida de las místicas: un protofeminismo	52
1.2.1.2. Teresianismo y «feminismo» áureo	53
1.2.2. Presencia de las místicas medievales en la poesía actual	56
1.2.2.1. «Rememorar y homenajear» a «antecesoras literarias»	56
1.2.2.2. Admiración por una inspiración de origen mística	63
1.2.2.3. Fascinación hacia unos personajes asimilados a la mística	66
1.3. Lo místico y su erotismo	70
1.3.1. ¿Tan bien se llevan poesía erótica y mística? Paradojas y pistas de interpretación	71

1.3.2. Del cielo a lo prohibido: parafilias y subversión mística de los ángeles.....	73
1.3.3. Subversión erótico-mística en Clara Janés.....	80
1.4. Reflexiones en torno al género	86
1.4.1. Feminismo y «nomadismo» en María Victoria Reyzábal.....	88
1.4.2. Interés por las cuestiones de género en el período del <i>boom</i>	89
1.4.3. La mística de <i>Instantes de él y ella</i> (1994) al servicio del cuestionamiento de las normas de género	91
1.4.3.1. Lo místico de <i>Instantes de él y ella</i>	92
1.4.3.2. Interpretación a favor de una confusión de los géneros	94
1.5. Valoración de la maternidad a través de la mística	99
1.5.1. <i>Tríptico</i> o la experiencia mística tras el dolor de la hija	100
1.5.2. Apoteosis materna en <i>Trances de Nuestra Señora</i>	105
1.5.2.1. El vínculo místico entre la Virgen y Dios.....	108
1.5.2.2. ...se transpone a la Virgen y al Niño... ..	110
1.5.2.3. ... donde la divinidad de la Virgen parece sustituir a la de Dios	112
1.6. Conclusiones	115
PARTE 2: ¿UNA POESÍA «NEOMÍSTICA»?	116
2.1. ¿Hacia una nueva definición de la poesía mística?	117
2.1.1. Autores místicos áureos.....	119
2.1.2. Poesía mística clásica: problemas conceptuales.....	121
2.1.3. La huella fundamental de Juan Martín Velasco	124
2.1.4. ¿Una mística laica?.....	126
2.1.5. Ampliación del campo de la mística cristiana.....	129
2.1.6. Fernando Rielo y el Premio Mundial de Poesía Mística	131
2.2. Hacia una apertura de la mística cristiana	138
2.2.1. Una mística próxima a su sentido clásico	138
2.2.2. Un feliz panteísmo.....	144
2.2.3. Trascender el yo: la mística como auxilio íntimo	156
2.3. «Mística» laica femenina	164
2.3.1. Poesía visionaria.....	164
2.3.1.1. Las visiones proféticas de Izara Batres	167
2.3.1.2. El sueño extático de Blanca Andreu	171
2.3.1.3. La ascensión angélica de Clara Janés.....	180
2.3.2. Las nuevas alteridades místicas.....	190
2.3.2.1. Relacionarse: ¿prerrogativa del misticismo femenino?	190
2.3.2.2. Un relacionarse universal o panteísmo laico.....	191
2.3.2.3. Una mística elegiaca	195

2.3.2.4. Lidar con lo ausente	202
2.3.2.5. Conexiones mágicas : Clara Janés y Vladimir Holan	207
2.3.3. ¿Poesía mística o mística de la poesía?	211
2.3.3.1. «Mística de la poesía» y «razón poética» zambrana	212
2.3.3.2. Del «poder absoluto de la palabra»	215
2.3.3.3. Apoteosis de la palabra todopoderosa	219
2.4. Conclusiones	225
PARTE 3: ESTÉTICA MÍSTICA	227
3.1. Mística cristiana o laica: ¿una frontera insuperable?	229
3.1.1. Las formas del relacionarse	229
3.1.1.1. Cuando el «tú» ocupa el cuerpo del «yo» en la mística piadosa.....	230
3.1.1.1.1. La mística como confluencia.....	230
3.1.1.1.2. La dimensión dolorosa y mortificante de la unión mística	232
3.1.1.2. Cuando el «yo» ocupa el cuerpo del «tú» en el misticismo laico	234
3.1.1.2.1. Del antropomorfismo a la antropofagia.....	234
3.1.1.2.2. De la caza de amor a la exposición de una masacre.....	238
3.1.2. Formas poéticas	241
3.1.2.1. Mística cristiana y misticismo laico : ¿se corresponden fondo y forma?	241
3.1.2.2. Cuando el fondo, o la palabra, prevalecen sobre las coerciones poéticas	242
3.1.2.2.1. En las poetisas visionarias.....	242
3.1.2.2.2. En la «mística de la poesía»	245
3.1.2.3. Ecos del pasado, voces del presente: explorando las formas fijas	247
3.1.2.3.1. Una alabanza impregnada de musicalidad e inseparable de ella.....	247
3.1.2.3.2. Forma fija y «teresianismo»	253
3.1.3. ¿Por qué y cómo expresar los límites del decir?	259
3.1.3.1. El «imposible» decir místico de las poetisas fervientes: entre herencia y devoción	260
3.1.3.2. La importancia del silencio en la nueva poesía laica	264
3.1.3.2.1. Explorando lo inefable desde una perspectiva feminista	264
3.1.3.2.2. La «logofagia» posmoderna de Túa Blesa	266
3.1.3.2.3. El juego del blanco tipográfico	269
3.1.3.2.4. Llevar al extremo los límites del decir: extraerse del significado verbal a través de la música.....	271
3.1.3.2.5. Protagonizar el silencio en el marco de una «mística de la poesía».....	273
3.2. Motivos y símbolos místicos: ¿hacia una estética común?	277
3.2.1. La «noche oscura».....	280
3.2.2. El águila.....	289
3.2.2.1. El águila en su vuelo ascensional.....	291
3.2.2.2. El ave de presa cazando con su cetrero	292
3.2.3. El jardín	295
3.2.4. El bosque	303

3.2.4.1. El bosque como espacio propio a la teofanía	304
3.2.4.2. El bosque como espacio isotópico, receptáculo de una red metafórica mística.....	307
3.2.4.2.1. El árbol	308
3.2.4.2.1. El ciervo	309
3.2.5. Conclusiones	312
3.3. Conclusiones	314
CONCLUSION	315
CONCLUSIÓN.....	323
BIBLIOGRAFÍA.....	331
Corpus — ediciones de referencia	331
Corpus — otras ediciones	332
Estudios, recopilaciones y teoría literaria	333
Sobre el corpus	333
Fuera del corpus	339
Declaraciones de poetas: entrevistas, poéticas, ensayos.....	347
Estudios en otras disciplinas.....	348
Perspectiva general.....	348
Perspectiva de género	351
Teoría y ensayos feministas	354
Obras literarias fuera del corpus	355
Obras extra-literarias	357
Artes plásticas.....	357
Música y vídeo	357
Prensa, noticias, podcasts	358
Métodos de análisis.....	359
Diccionarios, Enciclopedias, Glosarios.....	359
Misceláneo.....	360
ANEXOS.....	361

Introducción

0.1. Elementos de contexto:

nuevas dinámicas sociohistóricas al final de la dictadura

Nuestra intención de estudiar lo místico en la poesía femenina española reciente arraiga en una observación empírica: la recurrencia de los temas relacionados con el catolicismo y la espiritualidad en la poesía surgida desde el final de la dictadura franquista en España. El conjunto de los cambios históricos y sociales que acontecieron tras la muerte de Franco hace imposible ignorar el contexto en el que se crearon estos poemarios de orientación común, y nos obliga también a repasar aquí brevemente estas circunstancias de escritura.

A partir de la Transición, la situación del catolicismo en España evolucionó en paralelo a la de las mujeres, aunque con dinámicas radicalmente opuestas. En primer lugar, la Iglesia vio reducido considerablemente su campo de acción: a partir de la muerte del dictador y del inicio del cambio de régimen, la institución fue perdiendo poco a poco sus privilegios. Si bien es cierto que el nacionalcatolicismo pudo reflejar una relación armoniosa entre el Estado y la Iglesia durante la posguerra, relación que se mantuvo al menos hasta el desarrollismo, la caída del régimen acompañó, o provocó, la decreciente influencia de la institución. De hecho, cuando se firmó el Concordato de 1976, al que siguió el de 1979, ya no quedaba casi nada del anterior, firmado en 1953 entre la Santa Sede y el régimen: el Estado quitó a la Iglesia el poder que tenía en el aparato político y social nacional para corresponder al carácter aconfesional de la Constitución de 1978.

Aparecen entonces muy remotos los años en que los órganos próximos a la jerarquía católica intervenían hasta en el control de los presupuestos del Estado¹: con la caída de la dictadura, la Iglesia quedó relegada a poco más que la esfera cultural. Por si fuera poco, esta, a su vez, pronto empieza a fragilizarse: observamos, desde las últimas décadas, una disminución progresiva del interés de los españoles por la religión. De hecho, la sociedad se vio golpeada por una nueva ola de secularización, la tercera en España desde la implantación del catolicismo en el país. Los trabajos de los sociólogos, en particular de Alfonso Pérez-Agote², indican que esta sucede a una primera oleada, que se produjo a finales del siglo XIX, y más directamente a una segunda, ocurrida durante el período desarrollista del régimen de Franco como consecuencia de la generalización de la sociedad de consumo en los años sesenta y de «cierta

¹ Véase el capítulo «La fase autoritaria del desarrollismo tecnocrático (1959-1969)» sobre la injerencia de los tecnócratas del Opus Dei en la política económica del Estado. Enrique Moradiellos, *La España de Franco, 1939-1975: política y sociedad*, Madrid, Síntesis, 2000, págs. 137-172.

² Alfonso Pérez-Agote, *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2012, pág. 3.

secularización interna de la propia religión» con el Concilio Vaticano II³. Esta tercera ola, por lo tanto, se desarrolla a partir de la Transición: «llevada a cabo por las nuevas generaciones socializadas en ambientes secularizados en la segunda», se caracteriza por el hecho de que estas «llevan consigo una ignorancia y una lejanía en relación con la religión, pero desde una posición no agresiva con ella, sino más bien tolerante, consciente de la pluralidad de posiciones existentes en nuestra sociedad⁴». No es solo la adhesión a las creencias lo que se está erosionando, es toda una base cultural la que se derrumba con ellas, en la medida en la que el país ha pasado de ser, entre la década de los sesenta y los noventa⁵, una nación de religión católica —es decir, un país en el que la creencia no solo era aceptada, sino también compartida por una parte muy importante de la población— a un país de cultura católica, «cultura que ya no está regida por la misma Iglesia⁶».

Paralelamente al declive de la Iglesia, la situación de las mujeres en España cambió radicalmente. Si bien las razones que explican este fenómeno son varias, empezando por el propio fin del régimen anterior, no se puede pasar por alto el impulso del movimiento feminista que, dadas las circunstancias políticas, destaca por su precocidad. Oficialmente inexistente durante el franquismo⁷, el feminismo español no guardó luto por la dictadura: aún estando tibio el cuerpo del exjefe del Estado, el 6 de diciembre de 1975 se celebraron las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer, consideradas el punto de partida del movimiento actual en España⁸. Durante la Transición, las intelectuales se fueron familiarizando con las teorías francesas y estadounidenses, y a partir de los años 2000 se consolidaron en España los estudios de género y sus teorías. De este modo, muy pronto se aprobaron leyes a favor de la emancipación femenina: la despenalización del adulterio en 1978, la obtención del divorcio en 1981, así como la despenalización del aborto en 1985 y el uso de anticonceptivos en 1978, prácticas que la Iglesia intentaba mantener a raya en la sociedad española⁹.

La consolidación teórica del movimiento se acompañó de una fuerte dimensión social, y fue esta aceptación de los principios feministas por parte de una mayor proporción de mujeres

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, pág. 48.

⁶ *Ibid.*, pág. 113.

⁷ Se sabe, con todo, de la movilización de las mujeres, sobre todo en los partidos clandestinos y en los círculos universitarios. Véanse al respecto los trabajos de Mónica Moreno Seco: «Universitarias en el antifranquismo. Mujeres, movilización estudiantil y feminismo, 1960-1975», *CIAN-Revista de Historia de las Universidades* 23, n.º 1, 2020, págs. 55-85, y «Género, transgresión y militancia en la izquierda radical de los años setenta», en *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak: estudios sobre la historia de las mujeres y del género*, ed. Teresa María Ortega López, Ana M. Aguado, y Elena Hernández Sandoica, Madrid, Cátedra, 2019, págs. 287-301, *et al.*

⁸ Manuel Ortiz Heras, «Mujer y dictadura franquista», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 28, 2006, pág. 15.

⁹ Gerardo Landwerlin Meil, «La transición de la familia patriarcal a la familia posmoderna en España», *Recherches familiales* 20, n.º 1, 2023, págs. 1-14.

la que permitió a España, tras alinearse con el resto de Europa occidental, convertirse en una nación pionera al formular una ley integral de protección de la mujer contra la violencia de género en 2004. Esta dinámica continúa hasta la actualidad: la acción conjunta de los movimientos feministas, los gobiernos socialistas y, más recientemente, la amplitud de las movilizaciones populares ha contribuido a dar al movimiento feminista en España la fuerza y el anclaje que tiene hoy —solidez a prueba de la regresión a la que, en la actualidad más reciente, las franjas más extremas de la derecha política quisieron someter el movimiento¹⁰—.

Al mismo tiempo, y como consecuencia de estos avances, la vida cotidiana de las mujeres cambió considerablemente. Ya con el fin del régimen, las mujeres comienzan a emanciparse del ámbito doméstico al que habían estado circunscritas durante la dictadura; se deshacen así progresivamente de su imagen del ángel del hogar, exclusivamente dedicado al cuidado de la casa y a la educación de los hijos. Las mujeres van ocupando el espacio público, se abren al mercado laboral; el mundo del arte sigue naturalmente esta trayectoria, ya que las escritoras están más presentes en las esferas editoriales que nunca en la historia. El género poético se vio especialmente afectado, hasta el punto de que los críticos hablaron de un auténtico *boom* de la poesía femenina española en el contexto de la Movida¹¹. Treinta años después, la llegada de Internet prolongará esta dinámica, al tiempo que cambiará las formas de aparición y difusión de la materia poética: el nuevo medio que constituye, la eliminación del filtro editorial y la difusión mundial e instantánea de las nuevas voces favorecen su aparición en los blogs, donde gozan de una visibilidad y una audiencia completamente inéditas¹². Si hasta antes de este *boom* la presencia de las autoras en el panorama literario español solo había sido accidental, el mundo de las letras español asiste entonces a una pequeña revolución: antes relegadas a la condición de objetos en la literatura, las mujeres gozan de un protagonismo creciente y hacen oír su voz, expresándose en primera persona sobre su condición como nunca en la historia literaria del país.

Raras veces se contraponen la evolución del estatus de la Iglesia con el de la mujer en la sociedad española; se suele olvidar que, sin esta doble evolución, no hubiesen podido ratificarse leyes muy progresistas para las mujeres tan pronto tras el final del régimen, y a pesar del arraigo de su ideología juzgada conservadora en la mente de los españoles. Solo dos años separaron la muerte del dictador de la despenalización del adulterio y la autorización de los anticonceptivos, leyes a las que la Iglesia se opuso categóricamente, pero cuya adopción no consiguió impedir.

¹⁰ Véanse en el diario *El País*, los artículos de Estefanía Molina, Paula Chouza y Eliona Rakipaj para la cobertura de las elecciones del 2023, y los de María Fabra Bellindo a escala de la Comunidad Valenciana. En el periódico *CTXT*, remitimos a las publicaciones de Nuria Alabao.

¹¹ José María Balcells, «Mujer y poesía española: 1980-2000», en *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, ed. Fidel López Criado, (A Coruña, Universidad da Coruña, 2001), pág. 99.

¹² Raúl Quinto, «La poesía después de Internet», en *Malos tiempos para la épica: última poesía española, 2001-2012*, ed. Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría, (Madrid, Visor, 2013), pág. 194.

Frente a esta conjetura social e histórica, que contrasta la desaparición progresiva de la Iglesia con el creciente protagonismo de la mujer, la presencia persistente del catolicismo en la nueva poesía de la autoría femenina aparece como una paradoja. La sorpresa se disipa pronto si asumimos que la religión católica está representada en los poemas para conjurar las coacciones morales de las que se estaban liberando las mujeres. Como encarnación más visible y evidente del patriarcado, la Iglesia les sirve de desahogo: su presencia, bajo cualquier forma —miembros del clero, figuras bíblicas, hasta el propio Dios— es suficiente para catalizar sus quejas en un arrebatado blasfematorio que es menos una expresión de odio a la institución que un alegre ejercicio de la palabra liberada. Puesto que se insertan en un movimiento poético que lleva las nuevas reivindicaciones de las mujeres, se intuye que las obras que tratan el universo del catolicismo hacen de este el representante del viejo mundo.

Sin embargo, una lectura más detenida de la poesía sobre estos temas muestra que se puede matizar esta conclusión, ya que las poetas no rechazan sistemáticamente la religión, sus preceptos y a sus representantes. Esto atañe directamente a la mencionada disminución de la religiosidad: por innegable e inexorable que se presente, no deja de ser progresiva y se produce por niveles y etapas. Aunque es cierto que el cristianismo tiende a desaparecer entre los españoles, España sigue siendo un país de cultura católica, cultura que constituyó la base ideológica del franquismo durante cuarenta años y que sigue vigente en la mente de los ciudadanos, a pesar de los avances sociales y la evolución de las mentalidades. Del mismo modo, una reticencia cada vez mayor a adherirse a los preceptos de la fe católica y su dogma no va necesariamente acompañada de la pérdida de cierto sentimiento religioso íntimo; en otras palabras, el hecho de que los españoles reconozcan cada vez menos su fe en el catolicismo institucional no significa que no tengan una persistente intuición, y a veces una necesidad, de trascendencia.

Este ansia de espiritualidad, aunque sea al margen de una religión establecida, se hace cada vez más patente, incluso en la actualidad más reciente. En abril de 2023, el diario *El País* publicaba un episodio de podcast titulado «¿Por qué los jóvenes quieren vivir una experiencia religiosa?» en el que se detallaba el éxito de los retiros espirituales Effetá entre las generaciones más jóvenes¹³. Esta publicación seguía la de un artículo, antes el mismo mes, titulado «La espiritualidad más allá de Dios: los católicos confían en el karma y los ateos encuentran paz en la oración»¹⁴. El periódico evidenciaba así la interferencia, observada en los últimos años, de

¹³ «¿Por qué los jóvenes quieren vivir una experiencia religiosa?», *Hoy en EL PAÍS*, <<https://elpais.com/podcasts/hoy-en-el-pais/2023-04-13/podcast-por-que-los-jovenes-quieren-vivir-una-experiencia-religiosa.html>>

¹⁴ Enrique Alpañés, «La espiritualidad más allá de Dios: los católicos confían en el karma y los ateos encuentran paz en la oración», *El País*, 8 de abril de 2023, sec. Religión, <<https://elpais.com/estilo-de-vida/2023-04-08/la->

espiritualidades alternativas en el sistema de creencias de los españoles, al margen del culto mayoritario o coexistiendo con él; revelaba, con ello, la pluralidad y complejidad de la relación que los ciudadanos entretienen con su propio sentimiento de religiosidad, que no puede reducirse al maniqueísmo elemental entre ateísmo y práctica religiosa que *a priori* se sospecha.

Ahora bien, nuestras observaciones iniciales mostraron que el elemento que mejor plasma esta gama de matices es la mística. Por una parte, porque aparece como compatible con una gran variedad de religiosidades: se cuela sin dificultad entre las creencias alternativas inspiradas en la Nueva Era, la astrología y otras formas de espiritualidad¹⁵, que se expresan a través de prácticas contemplativas como la meditación, la oración o incluso el yoga, dando de esta forma prioridad a la experiencia personal y la intuición frente a la doctrina establecida, conforme a la tendencia en auge. Este ambiente ha creado un entorno en el que el misticismo puede prosperar, puesto que este se define como la búsqueda de una experiencia directa y personal de lo divino o espiritual. Por otra parte, y a la inversa, el catolicismo puede ver en la mística, a la que ha sido históricamente asociado, una vía hacia la democratización de su experiencia, tal como se refleja, lo veremos, en el campo poético. A partir de ahí, entendemos que la mística, o el misticismo, interviene en la encrucijada de estas dos tendencias; permite asegurar la continuidad de lo religioso, o, a la inversa, mostrar la pervivencia de la espiritualidad en la España posmoderna, una espiritualidad que se afirma liberada de lo religioso y de las posibles ataduras que podían sentir respecto a la religión establecida.

Ante la complejidad aparente de un objeto que contiene tantas implicaciones sociológicas, nuestra voluntad de estudiarlo al prisma de la literatura y entonces estudiar esta singular rama de la poesía religiosa, o este tema en poesía, está motivado por las implicaciones que cobra en este género literario: este se halla en la encrucijada de cuestiones intemporales que, hoy, cobran especial relevancia. En poesía, lo místico atañe a la vez a la historia del país y su literatura, a la creencia, al feminismo y a un patrimonio cultural nacional de proyección universal. Solo basta con pensar en sus representantes más emblemáticos, los grandes poetas místicos, que son revestidos de un simbolismo a veces contradictorio. Es el caso de santa Teresa: la monja carmelita cuyas vivencias místicas transfiguraron la faz de la poesía española es una figura, cuando menos, ambivalente. Para legitimar el régimen a los ojos de la población, se sabe que Franco se apoyó especialmente en la base ideológica de la Iglesia, y más concretamente en la figura de la santa¹⁶. Ahora bien, la fascinación del caudillo por ella fue más

espiritualidad-mas-alla-de-dios-los-catolicos-confian-en-el-karma-y-los-ateos-encuentran-paz-en-la-oracion.html>

¹⁵ Véase al respecto Vincente Merlo, *La llamada (de la) Nueva Era: Hacia una espiritualidad místico-esotérica*, Barcelona, Kairos, 2007.

¹⁶ «La reina y la santa, estandartes de religiosidad patriótica», en Dunia Alzard Cerezo, «Del modo maternal del primer franquismo, al discurso neoliberal de la “buena madre”: mater amantísima, llena de gracia y símbolos» [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2018, pág. 142 y ss.

allá de una simple instrumentalización cultural, convirtiéndose así en una divinización, dada la veneración del dictador al brazo incorrupto de la religiosa, custodiado por él mismo. Y, sin embargo, por su independencia y determinación, que la llevaron a logros impensables para una mujer en el siglo XVI, santa Teresa se erigió en una de las mejores representantes de un feminismo embrionario que invitó a muchas escritoras contemporáneas a ponerse bajo su patronazgo ideológico o, al menos, espiritual; prueba de ello está en las innumerables iniciativas que se han puesto en marcha con motivo del V centenario de su nacimiento, en 2015. Si bien es cierto que la imagen de la santa en la actualidad no puede resumirse en el vínculo que la une a los grupos que se reclaman de su legado, su ejemplo sí ilustra, a menor escala, la complejidad de la relación entre la poesía contemporánea y la ilustre tradición con la que está para siempre asociada la lírica española.

0.2. Lo místico: definiciones

Antes de justificar nuestra voluntad de centrar el presente estudio sobre la mística, es necesario dar elementos de definición que caractericen este objeto. Es allí donde hallamos nuestra primera dificultad: como afirma Jacques Le Brun, es místico «ce qui tombe des différentes disciplines» y «ce qui dévoile de la négativité dans tous les discours¹⁷». En este sentido, lo místico se asemeja a la definición del propio concepto de religión, que puede remitir a una multitud de realidades posibles; esta difícil caracterización ha llevado Yves Lambert a hablar, incluso, de una «torre de Babel» de definiciones del término¹⁸. En efecto, y como apuntan justamente Jean-Marc Tétaz y Pierre Gisel, la religión se enfrenta al «problema de definición», tal y como lo concibió Wittgenstein acerca del juego, en el sentido de que, puesto que existe una pluralidad de objetos a los que el término «religión» remite, sería imposible dar una definición común que se adapte a cada una de estas realidades tomadas por separado¹⁹. Este problema de definición se aplica igualmente a la mística, debido a las incógnitas que rodean el concepto: asociada con frecuencia a lo misterioso y esotérico, los términos «mística» o «misticismo» se emplean a menudo de forma inadecuada en el lenguaje cotidiano, sobre todo en su forma adjetival. Tanto es así que, en otros idiomas como el inglés, una de las acepciones de la palabra llegó a designar el misterio que rodea a una persona o cosa: pensemos por ejemplo que, en su libro *The Feminine Mystique*, traducido al español como «La mística de la

¹⁷ Jacques Le Brun, «La mystique, ce qui reste des disciplines du savoir, négativité et phénomène historique», en *Les enjeux philosophiques de la mystique: actes du colloque du Collège international de philosophie, 6-8 avril 2006*, ed. Dominique de Courcelles (Grenoble, Jérôme Millon, 2007), pág. 238. Citado por Mariel Mazzocco, «La mystique au prisme du genre : identité et différence», *Revue de Théologie et de Philosophie* 151, n.º 1, 2019, pág. 8.

¹⁸ Yves Lambert, «La “tour de Babel” des définitions de la religion», *Social Compass* 38, n.º 1, 1991, págs. 73-85.

¹⁹ Pierre Gisel y Jean-Marc Tétaz, *Théories de la religion: diversité des pratiques de recherche, changements des contextes socio-culturels, requêtes réflexives*, Ginebra, Labor et Fides, 2004, pág. 46 ss.

feminidad», la pensadora Betty Friedan aborda los mitos que rodean la supuestamente inapreciable idea de la feminidad²⁰. Y mejor no mencionar su forma verbal: el español «mistificar», del francés «mystifier», es sinónimo de «engañar²¹». Además, el objeto que esconden los términos no es menos enigmático que ellos: recordemos que ha sido objeto de estudios en disciplinas muy diversas, desde la teología hasta la literatura, pasando por la psicología, la filosofía y la medicina.

Sin embargo, en su sentido original, la mística remite a una realidad menos nebulosa de lo que su fama en el imaginario popular tiende a sugerir. Un cotejo de las definiciones encontradas en diversos trabajos sobre el tema muestra que la poesía mística es la propuesta literaria que surge de la experiencia mística. O, más bien, en palabras Michel de Certeau, jesuita y teólogo especialista de su historia en los siglos XVI y XVII, «se utiliza “espirituales”, “contemplativos” o “iluminados” para designar [la] experiencia, y “místicos” a propósito [del] discurso²²». En este sentido, se trata de un objeto literario que nace a raíz de una vivencia espiritual, un «éxtasis» que resulta de la unión de Dios y el alma humana. Ahora bien, esta experiencia extraordinaria, reservada a unos cuantos afortunados, es por definición inefable; por eso, para poder describirla, ejercicio sumamente difícil, se impone recurrir a un lenguaje altamente metafórico, lo que explica que la poesía sea el género más adecuado para la expresión de estas vivencias.

Varios estudios panorámicos sobre este esquivo y complejo objeto han facilitado su comprensión. Los conceptos abstrusos que a menudo le están asociados y que remiten tanto a las actitudes —ascética— como a las modalidades de conocimiento de Dios —apofática—, se explicaron y detallaron en obras generales de divulgación, a las cuales acudiremos en su momento para las necesidades del presente trabajo de investigación²³.

En el campo de la literatura, varios estudios han acompañado la publicación de obras vinculadas con la mística en la poesía femenina española contemporánea. Aunque no revelan esta complejidad, su disparidad es en sí muy expresiva.

²⁰ Betty Friedan, *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2018.

²¹ «mistificar», *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.6 en línea]. <<https://dle.rae.es/mistificar>>

²² Michel de Certeau, *La fábula mística (siglos XVI y XVII)*, Madrid, Siruela, 2006, pág. 117. Citado por María Ángeles Hermosilla Álvarez, «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina», *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 33, 2015, pág. 15.

²³ Remitimos el lector a los trabajos de Afhit Hernández Villalba, y en particular al esfuerzo de síntesis y divulgación realizado en su artículo «Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística», *Revista de El Colegio de San Luis*, n.º 2, 2011, págs. 12-34. Asimismo, se han elaborado diccionarios muy completos sobre el tema, ya sean centrados en una figura concreta (Eulogio Pacho, ed. *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Burgos, Monte Carmelo, 2009; Tomás Álvarez, ed., *Diccionario de Santa Teresa: doctrina e historia*, (Burgos, Monte Carmelo, 2017), o en varias (Peter Dinzelbacher, Constantino Ruiz-Garrido, y Gabriel Castro Martínez, *Diccionario de la mística*, Burgos, Monte Carmelo, 2000).

0.3. Estado de la cuestión

Comencemos este estado de la cuestión con un doble comentario: en cuanto a la poesía de los autores canónicos, cuya calidad ha sido reconocida desde hace tiempo, los primeros estudios serios son bastante recientes. Si consideramos que, desde el lado aconfesional, no fue hasta finales del siglo XIX cuando el hispanismo francés se interesó por los místicos españoles²⁴, abriéndoles el camino a toda una generación de fecundos émulos²⁵, la proximidad temporal de la poesía que estamos tratando es suficiente para justificar la escasez de estudios sobre nuestro tema. Si bien estos son poco numerosos, su evolución revela una constante, e incluso exponencial, expansión; es de señalar aquí que algunas de las publicaciones que conforman el estado de la cuestión apenas datan de algunos meses²⁶, sin mencionar las que versan sobre temas afines y que también se están multiplicando últimamente²⁷. En esta dinámica se ha pensado el presente trabajo de investigación, cuya validez y perspectiva cabe ahora demostrar mediante un estado de la cuestión. Una lectura empírica y panorámica de los estudios realizados ha mostrado que se inscriben en tres perspectivas distintas, cada una de las cuales muestra una determinada orientación; intentaremos destacar sus aportaciones y límites para justificar adecuadamente nuestra tesis.

0.3.1. Perspectiva mixta: preferencia a José Ángel Valente

Varios trabajos fueron publicados con vistas a comparar la presencia del misticismo en la poesía de diversos autores, independientemente de si se trata de hombres o mujeres. Nos referiremos a ellos como aquellos que remiten a una perspectiva «mixta».

De su lectura destacan dos observaciones. En primer lugar, la inevitable presencia, tanto como la predominancia, del poeta José Ángel Valente —preponderancia a veces asumida por los propios estudiosos²⁸—. Su obra, cuyo hermetismo puede parecer tanto un reto como un atractivo para la investigación, se ha relacionado con la tradición cabalística judía y la mística

²⁴ Con Paul Rousselot, *Les Mystiques espagnols, Malon de Chaide, Jean d'Avila, Louis de Grenade, Louis de Léon, sainte Thérèse, saint Jean-de-la-Croix et leur groupe* (París, Libraires-éditeurs Didier et C^{ie}, 1867). Le seguirán Alfred Morel-Fatio, «Les lectures de Sainte Thérèse», *Bulletin Hispanique* 10, 1908, págs. 17-67; Gaston Etchegoyen, *L'amour divin. Essai sur les sources de Sainte Thérèse*, Burdeos, Feret et fils, 1923, et al. Obras destacadas por Alberto Roca Blaya con ocasión de su ponencia «Mirar desde lejos: historia de la literatura e hispanismo extranjero» (VIII Jornadas Doctorales EIDUM-EINDOC-CMN, Murcia, 27 de junio de 2023).

²⁵ Fanny Rubio, «La poesía de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea», *La Página*, n.º 57, 2004, pág. 46 y ss.

²⁶ Robert Simon, *Mystical Symbolism and the Posthuman in the 20th and 21st Century Poetic Voice of Ana Rossetti: The Purple Gladiolus and the Mystic's Map*, Lanham, Lexington Books/Fortress Academic, 2023; Javier Helgueta Manso, «Morfología del poema ascético en Hugo Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz», *Teoliteraria* 13, n.º 29, 2023, págs. 186-214; Ana Rodríguez Callealta, «*Ya no será la paz*». *Acercamiento a la obra poética de Ada Salas en su primera etapa (1988-2003)*, Berna, Peter Lang, 2023.

²⁷ Carlos Peinado Elliot, ed., *Lo sagrado en la poesía española del siglo XXI*, Madrid, Verbum, 2023.

²⁸ Un buen ejemplo de ello es la ponencia «Resonancias sanjuanistas en la poesía española de posguerra, con especial atención a la obra de José Ángel Valente» presentada por Encarnación García Valladares en el Congreso Internacional Sanjuanista (Ávila, 23-28 de septiembre de 1991).

apofática. Ejemplos notables de trabajos sobre nuestro tema en el poeta orensano son el artículo «Silencios y diálogos transatlánticos: compromiso y esoterismo en las poéticas de Octavio Paz y de la “poesía del silencio” española», de Jorge Machín Lucas²⁹, que comenta la obra de Valente y Antonio Gamoneda; también, la tesis de Javier Pueyo, sobriamente titulada *La nada poética. Mística y vacío en la estética contemporánea*, que estudia una obra plástica —*Cajas metafísicas* de Jorge Oteiza— junto con *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente³⁰.

En segundo lugar, constatamos que la proporción de mujeres estudiadas en los estudios «mixtos» es casi nula. Una notable excepción es el trabajo del hispanista y lusista Robert Simon, que, tras terminar sus investigaciones doctorales que versaban sobre la mística sufi en la española Clara Janés y el portugués Joaquim Pessoa³¹, ha dedicado varios artículos y, sobre todo, un ensayo a lo que llama «nuevo misticismo». Su trabajo más consecuente, que ha tenido la originalidad de articular en torno a una poeta, se titula *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism: From Post-Mortem to Post-Mystic*³².

La perspectiva mixta se extiende, en el marco de las teorías de Simon, a una dimensión panibérica. El hecho de que Blanca Andreu es gallega y las referencias que la autora hace a esta cultura a lo largo de su obra —a través del mar, la *saudade*, las estaciones y la obra de Rosalía de Castro— la sitúan en un espacio limítrofe que permite una confluencia entre la lírica portuguesa y la española. El postulado de esta mística panibérica justifica que el investigador relacione la obra de Blanca Andreu con la de poetas de ambas nacionalidades, como José Ángel Valente o la autora portuguesa Fíama Hasse Pais Brandão³³.

Así, Simon va más allá en la teoría que había esbozado en su tesis doctoral, cuando justificaba su voluntad de estudiar a Janés y Pessoa, que *a priori* tenían poco en común, por la similitud de los recursos literarios movilizados por los dos autores para implementar estrategias deconstructivistas propias de la estética posmodernista. En efecto, según Simon, componer poemarios en función de un «proceso místico» que se asemejaría a las siete etapas de la iluminación sufi³⁴ traduce, de cierto modo, la voluntad de los poetas de sacudir el orden hegemónico «falocéntrico». El análisis profundizado de la poesía de Janés y Pessoa viene puntualmente respaldado por ejemplos sacados de la obra de dos otros autores, Ana Rossetti en el caso de España y Vasco Graça Moura para Portugal, lo que permite a Simon preparar el

²⁹ Jorge Machín Lucas, «Silencios y diálogos transatlánticos: compromiso y esoterismo en las poéticas de Octavio Paz y de la “poesía del silencio” española», *Kipus. Revista andina de letras*, n.º 36, 2014, págs. 85-108.

³⁰ Javier Pueyo Ibáñez, «La nada poética. Mística y vacío en la estética contemporánea: *Cajas metafísicas* de Jorge Oteiza, *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente» [Tesis doctoral], Besançon, Université Bourgogne Franche-Comté, 2019.

³¹ Robert Simon, «An Iberian Search: A Comparative Study of Sufi Mysticism's Presence in the Postmodern Poetry of Clara Janés and Joaquim Pessoa» [Tesis doctoral], Austin, University of Texas at Austin, 2006.

³² Robert Simon, *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism: From Post-Mortem to Post-Mystic*, Lanham, Lexington Books, 2019.

³³ Véase el capítulo «A New Iberian Mysticism», *ibid.*, págs 1-14.

³⁴ Robert Simon, «An Iberian Search...», *op. cit.* pág. 3.

terreno para el enfoque panibérico de sus estudios ulteriores. Sin embargo, en su tesis doctoral, Simon no percibía necesariamente la Península como un espacio *a priori* heterogéneo cuyas coincidencias su estudio procuraba poner de manifiesto: buscaba más bien circunscribir los límites geográficos de un trabajo en que se evidencian las estrategias discursivas implementadas por los dos autores, con un objetivo estético común.

En este sentido, Simon no niega la especificidad femenina de la poesía de Janés —como tampoco negaría, luego, la de Andreu—. Sin embargo, cree que el deseo de acabar con el orden falogocéntrico, concepto feminista donde los haya, supera el marco del movimiento y se inscribe en la perspectiva más amplia de la estética posmodernista —del mismo modo que considerará la «galleguizad» como el principal factor influyente en la escritura de Blanca Andreu—. Quizás esta adhesión a la perspectiva ibérica puede explicar el hecho sorprendente de que Simon elude cualquier referencia a *Báculo de Babel* en su estudio sobre el misticismo, a pesar de que esta obra de Andreu recibió el Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo para su segunda edición: carece completamente de alusiones a Galicia o cualquier referencia que pudiera vincular su obra a su anclaje terrenal.

0.3.2. Perspectiva femenina

0.3.2.1. Enfoque colectivo

Pero ¿la feminidad es solo incidental en la escritura de la mística? En el campo literario, ¿el deseo de aferrarse a una escritura tradicionalmente asociada con las mujeres está realmente desprovisto de cualquier intención propiamente feminista? Estas son las preguntas que nos llevaron a interesarnos por lo que la investigación ha producido sobre la poesía femenina a partir del *boom*. Desde el trabajo pionero de la investigadora estadounidense Sharon Keefe Ugalde, se ha consolidado en España toda una línea de estudios en torno a una premisa epistemológica: la condición de las mujeres y su progresiva emancipación en la era posfranquista permiten explicar la orientación particular que toma la producción de las escritoras. Además de sacar a la luz nuevas generaciones de mujeres poetas, es de subrayar la aportación teórica que brindó Ugalde a los estudios de género en el campo de la literatura: le debemos los conceptos de «subversión» y «revisión», estrategias que las escritoras imponen a los cánones literarios dentro de su propia obra para construirse en oposición a ellos³⁵. Estos

³⁵ Sharon Ugalde realizó varios estudios sobre las poetas que se propusieron volver a los textos fundadores de los mitos de la civilización occidental a efectos de dar un nuevo rostro a los personajes que encarnaban estereotipos de género. Esta perspectiva, que consiste en tomar de punto de partida un mito para luego cambiar su significado inicial, desemboca en dos vertientes opuestas, ambas teorizadas por Ugalde: por un lado, una parte destructiva, la «subversión», que consiste en «desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer», y, por otro lado, una parte creativa, la «revisión», que define como una «estrategia constructiva que permite a la mujer descubrir y expresar con más precisión y textura su propia identidad». Sharon Ugalde, «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca», en Biruté Cipliauskaitė ed., *Novísimos, posnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*, (Madrid, Orígenes, 1990), págs. 118-119.

conceptos han sido retomados y movilizados por todos los investigadores que se han interesado en la poesía femenina de orientación deconstructivista; también servirán, en su momento, para respaldar la presente argumentación.

Sharon Ugalde fue una de las primeras en detectar la presencia y originalidad de temas místicos en la poesía femenina reciente. Primero, porque en el estudio previo a su antología sobre las poetisas de la generación de los 50 y 70, había señalado que las poetisas Pino Betancor, Francisca Aguirre, Angelina Gatell y Blanca Sarasua tomaban prestadas las voces líricas de Teresa de Jesús y sor Juana Inés de la Cruz para expresar libremente las suyas³⁶. Segundo, porque en su empeño para demostrar los vínculos de «coherencia» entre las propuestas poéticas femeninas después de la Transición, Ugalde explicó en qué medida se podían asociar a la mística. En su artículo «El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en lengua castellana³⁷», afirma lo siguiente:

Una de las intuiciones que sobresale en el proceso de autoindagación [...] es que la identidad femenina no depende de un ego independiente y autónomo, tipo masculino, que defiende sus límites, sino que sólo se realiza a través de formar uniones y fundirse mutuamente con el otro, un descubrimiento que coincide con la nueva comprensión psicoanalítica de la identidad femenina propuesta por Nancy Chodorow. En el libro *Kampa* de Clara Janés esta visión se manifiesta como una relación humana de compenetración mutua, en palabras de Rosa Chacel, una «unión-comunión» o «fusión», y en libros posteriores de Janés, se extiende a los objetos y la naturaleza. La plenitud expresada en el libro *Contemplaciones* de María Sanz se asemeja a esa misma forma de interrelacionarse, una especie de disponibilidad frente al «otro». Una transcendencia casi mística se asoma en algunos poemas de *Contemplaciones* y en poemas inéditos de Janés. Luce Irigaray propone que la mujer tiene una afinidad con el misticismo, que requiere perderse como sujeto, no sólo por la histórica negación de la mujer como sujeto, sino también por la fluidez y la permeabilidad del yo femenino, que, según Irigaray, se manifiesta como una fusión luminosa cuando el auténtico sujeto femenino se libra de la prisión de la razón³⁸.

Ugalde expuso esta tesis en otros artículos, como «La subjetividad desde “lo otro” en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés³⁹». Otros investigadores llegaron a conclusiones similares, como José María Balcells, en su capítulo «Mujer y poesía española: 1980-2000», tras enfocarse en las tendencias de la poesía femenina durante el periodo en cuestión:

³⁶ Sharon Ugalde, *En voz alta: las poetisas de las generaciones de los 50 y 70*, Madrid, Hiperión, 2007, págs. 39 y 83.

³⁷ *Zurgai*, junio de 1993, págs. 28-34.

³⁸ *Ibid.*, págs. 31-32.

³⁹ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1990, pág. 313.

Respecto al concepto de poesía mística, resulta muy susceptible de que se considere en una acepción tan amplia como inconcreta, y por tanto admite significados muy varios. Podrían conceptuarse como «místicas» aquellas plasmaciones poéticas en las que alienta el ansia de armonía o de unión integral, alienándose el yo en ese fundirse. [...] Así puede interpretarse la clave de la escritura poética de Clara Janés, y la de conjuntos como el de Mercedes Escolano *La Almadraba* (1986).

Sin embargo, en términos de cantidad, la investigación se ha fijado menos en ese indicio que en otras estrategias literarias, como la revisión de los mitos bíblicos⁴⁰. No fue hasta María Ángeles Hermosilla Álvarez cuando se examinó por primera vez la mística en la producción exclusivamente femenina posterior a la Transición. Con sus artículos «Teoría feminista y poesía española de mujeres⁴¹» y sobre todo «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina⁴²», Hermosilla Álvarez se convierte en la primera investigadora que propone evidenciar la homogeneidad de los vínculos existentes entre varias poetisas actuales a través del tema de la mística; demostró así cómo el erotismo y el silencio, aspectos asociados a la mística clásica que se desprenden también de las obras contemporáneas, pueden participar en este proceso emancipador. Concluye así su argumentación postulando que

La estela que ha dejado en la poesía de mujeres muestra la vigencia de una «escritura femenina» que supera el binarismo patriarcal vida/muerte, arriba/abajo, dentro/fuera, hombre/mujer y trata de anular las diferencias que ha consolidado nuestra cultura, porque callar no significa dejar de hablar, sino fundar un discurso de resistencia que desafíe el orden establecido⁴³.

A pesar de su brevedad, el trabajo de Hermosilla Álvarez es fundamental para nuestro estudio. Aunque su enfoque no es tanto un análisis en profundidad, sino una categorización de tendencias convergentes, la investigadora tiene el mérito de dejar aclarada la relación entre mística y escritura femenina en la actualidad, que hasta ahora se había meramente constatado; al hacerlo, destacó la calidad de las propuestas poéticas que emanan de autoras muy discretas, si no ausentes, de la investigación académica. El rigor de Hermosilla se reconoce también en su empeño en establecer una forma de continuidad entre las místicas medievales y las autoras contemporáneas, así como en su voluntad de respaldar su argumentación con una base teórica

⁴⁰ Los ejemplos de estudios sobre el tema abundan, ya sea sobre nuestro período o sobre la poesía de la posguerra. Solo mencionaremos a un ejemplo entre la reescritura de sus figuras más representativas, que son la mujer de Lot (Rosa María Belda Molina, «La mujer de Lot: actualización y resignificación del mito en la poesía del siglo XX», *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, n.º 3, 2018, págs. 1-15); Eva y Lilith (Isabel Clúa Ginés, «Eva y Lilith en la literatura española: una mirada desde el feminismo», *Biblias Hispánicas* n.º 1, 2009, págs. 373-390) y la Virgen María (Anna Cacciola, «La maternidad dolorosa y la subversión de la iconografía mariana en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde Abellán», *IV Jornadas doctorales de la Universidad de Murcia*, Murcia, Servicio de Publicaciones, 2019, págs. 47-52), *et al.*

⁴¹ María Ángeles Hermosilla Álvarez, «Teoría feminista y poesía española de mujeres», *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 99, n.º 169, 2020, págs. 281-300.

⁴² «Silencio y poesía...», *op. cit.*, págs. 13-22.

⁴³ *Ibid.*, pág. 21.

en apariencia sólida, con los trabajos de Kristeva sobre la originalidad y prerrogativa femeninas en la expresión de lo sagrado⁴⁴.

Del carácter novador de un estudio que será la base del nuestro, solo podemos deplorar la concisión: la necesaria brevedad de las argumentaciones así como las redundancias detectadas entre los dos artículos son un primer obstáculo para tomar la plena medida de la dimensión mística constatada por la investigadora en los poemas citados. Como consecuencia, la exploración a veces expeditiva de este parentesco con los poetas canónicos hace que parezca abstruso. De hecho, las metáforas predilectas de dichos autores son tales que se podría reconocer una intertextualidad en toda, si no casi toda, la poesía contemporánea. Basta recordar que la unión con la divinidad fue descrita por Juan de la Cruz y Teresa de Ávila en clave de amor; ¿eso significaría que existe una relación entre la mística áurea y toda la poesía amorosa actual?

De ahí la perplejidad del lector cuando Hermosilla Álvarez cita composiciones cuyo vínculo con la tradición mística es *a priori* indetectable, o muy remoto. Tomemos como ejemplo este poema de Elena Pallarés:

Te diré sin palabras
lo que no me permiten
decirte las palabras:
el amor es un verbo
impronunciable⁴⁵.

Asimismo, resulta a veces complicado entender cómo la investigadora destaca vínculos intertextuales entre la tradición mística y las obras actuales, sobre todo cuando, tras la lectura, el conjunto de la obra de la poeta carece de otros indicios que hagan referencia a ella. Es el caso de Olvido García Valdés, cuyo poema Hermosilla Álvarez vincula al misticismo a través del simbolismo artúrico (puesto que «[el] bosque, lugar consagrado al culto de los dioses [...] en la tradición artúrica desempeña una función similar a la del desierto cristiano») y bíblico (con «el encabalgamiento final, que sugiere el peregrinaje del pueblo de Israel hacia la Tierra prometida»). Ahora bien, tras lectura del poema, este simbolismo parece *a priori* remoto:

Otoño. La huella en lo sombrío
del bosque. Cuando todo llega
quieto al corazón, cuando todo
resuena hueco, como huella

⁴⁴ La propia autora hace referencia a Julia Kristeva, *El genio femenino: Colette. V. 3: la vida, la locura, las palabras* (Buenos Aires, Paidós, 2000), y *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, 2000, escrito con Catherine Clément.

⁴⁵ Elena Pallarés, *Ella guarda secretos*, Zaragoza, Olifante, 2006, pág. 65. Citado en «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 21.

entre luz, entre troncos.
El espacio del bosque
es corazón. Qué buscas
ahí. No es de noche todavía
pero está quieto. Arena
bajo los pies⁴⁶.

El artículo de Hermosilla Álvarez puede ser fundacional en muchos aspectos, pero no por ello deja de ser cierto que su brevedad plantea una serie de preguntas: ¿cómo identificar una dimensión mística en poemas donde esta no es explícita? ¿Qué es lo que hace la poesía mística en la actualidad? Por lo tanto, nuestro trabajo buscará colmar las lagunas de este trabajo inicial, sin dejar de tomarlo como base fundamental.

0.3.2.2. Enfoque individual

La investigación no solo ha proyectado una visión de conjunto sobre nuestro tema: son muchos más numerosos los estudios que se centran en la dimensión mística de los poemarios de una autora en concreto.

Si nos fijamos en los trabajos publicados, nos enteramos de que confirman la predilección ya mencionada de ciertas autoras por la mística. Ya se ha evocado la importancia de Blanca Andreu; su vínculo con esta tradición se ha documentado en una serie de artículos: «Blanca Andreu: Recovering the Lost Language⁴⁷» de Sylvia Sherno; «La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu» de Candelas Newton⁴⁸. Otras autoras destacan: María Victoria Atencia —con los artículos «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia⁴⁹», de Antonio Gómez Yebra o «Señas de la Virgen: los *Trances de Nuestra Señora*, de María Victoria Atencia⁵⁰», de Roberta Ann Quance—; también, Ana Rossetti, en algunas secciones de la tesis doctoral de Carmen Medina Puerta sobre el erotismo en los primeros poemarios de la autora⁵¹, así como publicaciones más sucintas, como la reseña que publicó Víctor García de la Concha en *ABC* tras la publicación del poemario *Punto umbrío*⁵².

⁴⁶ Olvido García Valdés, *Esa polilla que delante de mí revolotea: poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2008, pág. 50. Citado en «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 19.

⁴⁷ Sylvia Sherno, «Blanca Andreu: Recovering the Lost Language», *Hispania* 77, n° 3, septiembre de 1994, págs. 384-393.

⁴⁸ Candelas Newton, «La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu», *Letras peninsulares* 2, n° 2, págs. 193-210.

⁴⁹ Antonio Gómez Yebra, «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n.º 12, 2014, págs. 87-104.

⁵⁰ Roberta Ann Quance, «Señas de la Virgen: los *Trances de Nuestra Señora*, de María Victoria Atencia», en *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, ed. Pilar Nieva de la Paz, (Amsterdam, Rodopi, 2009), págs. 85-103.

⁵¹ Carmen Medina Puerta, «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)» [Tesis doctoral], Lérida, Universitat de Lleida, 2022.

⁵² Víctor García de la Concha, «Punto umbrío», *ABC Cultural*, n° 185, 19 de mayo de 1995, pág. 22.

Otros desarrollos más esporádicos han llevado a asociar lo místico con la escritura femenina y, en particular, con la obra de determinadas autoras. Es el caso de Ana Rodríguez Callealta con la poesía de Ada Salas: en su extensa tesis defendida en 2020 y titulada «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI⁵³», sostiene que

la mística constituye, por su misma naturaleza heterodoxa, una vía, una salida capaz de bordear el «mundo» en términos wittgenstenianos. Ahora bien, [...] dentro de los estrictos márgenes de la creación literaria de Salas, la poesía —como ejercicio— y la mística —como camino— se aproximan hasta resultar indisolubles⁵⁴.

Además de la evidenciación de este rasgo en la poeta extremeña, corroborada por una entrevista realizada con ella por iniciativa de la propia investigadora⁵⁵, y además del detenido estudio de la obra abiertamente «mística» de Blanca Andreu *Báculo de Babel*⁵⁶ —que la investigación había descuidado hasta ahora—, la tesis de Rodríguez Callealta muestra también un sólido espíritu de síntesis de los textos poético-teóricos que rigen la mística actual desde perspectivas individuales, en los que no dejaremos de apoyarnos en nuestros propios desarrollos.

De todos los estudios realizados, cabe destacar el creciente y persistente interés de Robert Simon por la mística de las autoras contemporáneas y, en consecuencia, su huella fundamental en la investigación sobre este tema. Entre otras cosas, se le escuchó en los congresos internacionales «Autores en busca del Autor», en los que presentó unas ponencias que prefigurarán la monografía sobre Ana Rossetti previamente mencionada: «Nombres, mapas y deudas: The Shift Toward the Social and Apocryphal in the Mystical Symbolism of Ana Rossetti's Recent Poetry» en septiembre de 2021 y «Blood Love: Mystical Symbolism in the 21st Century Poetic Voice of Ana Rossetti», al año siguiente. Además, ha publicado sobre el misticismo en Izara Batres⁵⁷ y, como vimos, Clara Janés.

Aunque no nos adhiramos plenamente al misticismo panibérico de Simon, no podemos prescindir de su trabajo y sus teorías a la hora de valorar la presencia de la mística en la poesía femenina contemporánea. De sus rigurosos y minuciosos análisis, retendremos, además de su apego a la intertextualidad, un enfoque epistemológico que le lleva a destacar, de nuevo, que la

⁵³ Madrid, Universidad de Alcalá, 2020. Conclusiones también recogidas en «*Ya no será la paz*». *Acercamiento a la obra poética de Ada Salas en su primera etapa (1988-2003)*, op. cit.

⁵⁴ *Ibid.*, pág. 658.

⁵⁵ Ana Rodríguez Callealta, «La mística de la escritura: “suspensión, extrañeza”. Entrevista a Ada Salas», *Pasavento: revista de estudios hispánicos* VII, n.º 1, invierno de 2019, págs. 187-192.

⁵⁶ «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», op. cit., págs. 552-565.

⁵⁷ Robert Simon, «Born from Pain and Fire: Mystical Symbolism and the Search for Cronopia in the Poetry of Izara Batres Cuevas», en *La presencia del ausente. Dios en literatos contemporáneos*, ed. Juan Agustín Mancebo Roca, Antonio Barnés, y Alicia Nila Martínez Díaz, (Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021), págs. 185-197.

progresión de los poemarios se asemeja a los pasos hacia la unión mística hallados en diversas tradiciones. También observamos cómo el investigador identifica la influencia de las vanguardias, y en particular del surrealismo, en la construcción del trasfondo místico. Sobre todo, se ha esforzado en postular la existencia de una nueva mística, cuyas claves de comprensión ha difundido a lo largo de sus diversos artículos. Por lo tanto, no dejaremos de referirnos a su obra a lo largo de nuestras propias investigaciones.

Con todo, la poeta que más interesa a los investigadores que se fijaron en la mística —incluido Simon— es Clara Janés. La poeta, que forma parte actualmente de la Real Academia Española, ha sido ampliamente estudiada, principalmente por la densidad de la red metafórica que recorre sus veinticuatro poemarios publicados hasta el momento. Esta red se nutre de varias tradiciones místicas —cristiana, sufi, cabalística— y evidencia diversas y elaboradas estrategias subversivas que han inspirado una multitud de análisis. Los que se centran especialmente en el misticismo son: «Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice», de Ellen Engelson Marson⁵⁸; «“Pido que se me coma, / que mi ser en no ser no se mude”: Misticismo y poesía en Clara Janés» por Ana Garriga Espino⁵⁹; «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés», de Gemma Gorga López⁶⁰; también, «El misticismo geométrico y la poesía de Clara Janés en el siglo XXI», de Robert Simon⁶¹. Aparte de los artículos, notamos desarrollos relevantes en reseñas, como la de Emilio Miró titulada «Clara Janés entre el fuego y el silencio⁶²», así como en trabajos doctorales: el estudio exhaustivo y global de Annelisa Addolorato Bertuzzi, «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés: de la tradición a las vanguardias y la poesía actual: análisis filosófico-literario», tesis defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 2007⁶³.

Es preciso exponer aquí los puntos convergentes de estos trabajos. En primer lugar, observamos sistemáticamente la demostración de la dimensión intertextual que se desprende de la obra janesiana. Es de notar a ese respecto el carácter cada vez más remoto de las relaciones detectadas. Es cierto que se ha podido evidenciar relaciones intertextuales convencionales: Gemma Gorga López destacaba la influencia de san Juan y santa Teresa, y Ana Garriga Espino, la de la literatura oriental, del misticismo sufi, o del poeta José Ángel Valente⁶⁴; pero otros investigadores han establecido conexiones aún más abstrusas: si bien podía parecer atrevido que Robert Simon detectara un parentesco con el poeta italiano Giuseppe Ungaretti o el escritor

⁵⁸ *Revista de Estudios Hispánicos* 29, nº 2, 1995, págs. 245-257.

⁵⁹ *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 30, nº 1, 2014, págs. 57-71.

⁶⁰ *Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, nº 26, 2009, págs. 83-100.

⁶¹ *Revista de Estudios Hispánicos* 34, nº 2, 2018, págs. 157-169.

⁶² *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, nº 620-621, 1998, págs. 22-24.

⁶³ Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

⁶⁴ «Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice», *op. cit.*, pág. 248.

persa contemporáneo Sohrab Sepehri, cabe recordar que Anne Pasero llegó a evidenciar una relación intertextual transdisciplinar a través de «las propias experiencias místicas-espirituales en relación con teorías de la física cuántica» vividas por la poeta⁶⁵.

0.3.3. Perspectiva ontológica: estructuras religiosas

Ya sea desde una perspectiva mixta o exclusivamente femenina, los estudios mencionados hasta ahora tan solo se han ocupado de la temática mística de los poemas. Por «temática mística» entendemos que los investigadores determinaron la parte mística de las obras con respecto a autores universalmente reconocidos como tal: o bien mediante referencias directas a estos autores, como lo señaló Ugalde; o bien por los recursos estilísticos y textuales que privilegiaron; o bien a través de la progresión de las obras contemporáneas, similar a las etapas para acceder a la unión mística, como lo vimos en Simon. Pero sea cual sea el parámetro utilizado, la mística en la poesía parece estar siempre determinada por la herencia o la imitación de estos autores de referencia; principalmente, mediante su intertextualidad.

Así pues, se puede ya intuir la dimensión que hasta ahora hemos dejado de lado: ¿qué hay de la poesía propiamente mística, motivada por vivencias similares a las de los autores canónicos y, sin embargo, propias de las autoras actuales? ¿Existe una auténtica poesía mística contemporánea escrita por mujeres? Las siguientes páginas estarán dedicadas al análisis del material teórico que emana de esta última perspectiva, relativa a esa dimensión que llamaremos «ontológica» de la mística.

En la medida en que la experiencia mística es difícil de disociar de su dimensión religiosa, ya que describe *a priori* la unión del alma con Dios, no es de extrañar que una mayoría de estudios emanen de estructuras religiosas, y tampoco que dichas estructuras sean, en el caso de España, cercanas a la Iglesia católica. De hecho, hay de las muy destacadas que se fijan exclusivamente en el estudio y la promoción de la literatura mística: entre las universidades católicas, solo mencionaremos la «primera universidad mística del mundo⁶⁶», el Centro Internacional Teresiano Sanjuanista (CITeS), en Ávila, que convoca regularmente congresos sobre el tema; también, la fundación Fernando Rielo, con su editorial que promueve la difusión de la poesía mística por un premio especialmente dedicado a ella.

Dado que el estudio de la mística desde un punto de vista ontológico pertenece al campo de la teología, son muy abundantes los estudios sobre el tema en esta disciplina. Solo con fijarse en la investigación reciente de teólogos sobre literatura mística a través la perspectiva

⁶⁵ Anne Pasero, «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés: una perspectiva femenina», *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º. 33, 2015, págs. 45-52.

⁶⁶ «Nace la primera universidad de mística del mundo», *Zenit*, 17 de diciembre de 2002. <<https://web.archive.org/web/20120324062406/http://www.zenit.org/article-7537?l=spanish>>

ontológica, veremos que ha dado lugar a numerosos y exhaustivos desarrollos. De su conjunto destacan algunas constantes: además de la voluntad de definir la mística a través de la experiencia que está en su origen, se observa el favorecimiento del diálogo interreligioso y, sobre todo, la preferencia por místicos de siglos anteriores. Es cierto que no todos los estudios se centran exclusivamente en san Juan o santa Teresa; sin embargo, los autores actuales escasean entre ellos.

Con todo, las mujeres no son nada ausentes de estos estudios. Constatamos, incluso, que algunas están sobrerrepresentadas: Edith Stein, Simone Weil, Etty Hillesum, en menor medida Hildegarda de Bingen y, por supuesto, Teresa de Ávila. Los investigadores no parecen destacar alguna especificidad femenina en sus trayectorias; a lo sumo, se contentan con señalar el feminismo embrionario que surge de las acciones de santa Teresa⁶⁷. En cuanto a su expresión, tampoco señalan alguna diferencia en comparación con sus contemporáneos masculinos; una excepción es el caso de algunos estudios sobre poetisas mujeres, cuyos autores parecen dar a entender —basándose en la psicología— que existe una especificidad biológica relacionada con la expresión de las vivencias⁶⁸.

Cabe destacar una última perspectiva en el estudio de la mística desde el enfoque ontológico, ya que trata de mujeres contemporáneas. El proyecto «Dios en la literatura contemporánea», iniciado por el profesor de la Universidad Complutense de Madrid Antonio Barnés, ha desembocado en la celebración de varios congresos desde 2017, en los que fueron concedidos, en dos ocasiones, una mesa a la mística⁶⁹. Este proyecto es particularmente interesante en el marco del presente estudio porque concede un lugar preferente a una poeta contemporánea, Izara Batres, que también fue miembro de su comité organizador. Es así como Batres no solo forma parte de los congresos como poeta estudiada, sino también como

⁶⁷ José Luis Abellán, «El impulso fundacional de Teresa de Jesús como forma pionera del feminismo», en *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, ed. Luce López-Baralt y Lorenzo Piera, (Ávila, Centro internacional de estudios místicos, 1996), págs. 109-118.

⁶⁸ Remitimos al lector al epígrafe «Aire femenino de su espiritualidad», del artículo de Francesc Grané Terradas sobre Etty Hillesum, que viene respaldado por estudios que postulan una originalidad en la concepción femenina de la mística. A su vez, el director de la Unitat Psicologia i Espiritualitat de la Universitat Ramon Llull remite a los trabajos de Antoine Vergote y Álvaro Tamayo (en concreto, al libro *The Parental Figures and the Representation of God. A Psychological and Cross-Cultural Study*, Lovaina, Leuven University Press, 1980), quienes afirman que «En las mujeres el sentido de la presencia amante de Dios es la que constituye un solo factor, del cual dependen los otros. Una confianza en la ayuda divina unida a esta presencia hace que supere toda soledad. El deseo de unión y fusión es el modo en que la mujer vive su fe religiosa. Disponibilidad para una eventual experiencia mística». Francesc Grané Terradas remite asimismo al estudio en que participó en persona en el marco de la Fundació Vidal i Barraquer de Barcelona, y que da cuenta de un sentimiento íntimo de Dios que considera propio de las mujeres, basado en factores que remiten a su psicología emocional más que a cualquier construcción social. (Véase Francesc Grané Terradas, «Etty Hillesum. Paradigma de la experiencia espiritual en la postmodernidad», *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 69, n.º 261 S.Esp, 1970, págs. 641-642).

⁶⁹ Véase el blog <http://diosenlaliteraturacontemporanea.blogspot.com>, regularmente actualizado por el iniciador del proyecto, y que documenta la programación de cada uno de los congresos mencionados.

investigadora, especialmente por su teorización de la mística contemporánea: se le ha escuchado exponer sobre temas relacionados con su propia poesía, con ponencias tituladas «Sublimación del dolor y comprensión de Dios a través de la poesía», y «La metáfora del fuego». También es de notar que ha cerrado la quinta edición con un recital poético de su propia obra.

Aunque el proyecto «Dios en la literatura contemporánea» no emane *stricto sensu* de estructuras religiosas, ya que procede de un investigador de una universidad pública, no puede obviarse que los congresos fueron patrocinados por organismos adscritos a la Iglesia; tampoco que las recopilaciones de estudios que proceden del congreso o vinculadas a él, *Autores en busca del autor*⁷⁰, o en relación con su temática, fueron publicadas por la editorial San Pablo, adscrita a la universidad católica epónima. Sin embargo, independientemente de su hipotético tenor apologético, los congresos y el espíritu general de la iniciativa tienen una orientación paradigmática que traduce una determinada voluntad: esto es, mostrar la vigencia del sentimiento de trascendencia en la literatura contemporánea. Por esta razón se ha ilustrado tan a menudo la producción de autoras que conformarán nuestro corpus —recordemos que Robert Simon ha participado en varias ediciones del congreso—. Puesto que el enfoque se inscribe a contracorriente del pensamiento posmoderno, que consistía en constatar la muerte de Dios en las sociedades del siglo XX, el fijarse exclusivamente en autores contemporáneos aparece como una necesidad. Sin embargo, precisamente por este tenor antiposmoderno, es comprensible que se estudien prioritariamente a autores que escribieron en la época en que esta corriente de pensamiento estaba en auge. De ahí la recurrencia de la mesa Newann-Stein: además de la obra del clérigo del siglo XIX, se centra en la vida y obra de Edith Stein, filósofa y teóloga alemana de origen judío, que se convirtió al catolicismo, se ordenó, y posteriormente fue asesinada durante el Holocausto. Por ello se puede explicar que los escritores de la segunda mitad del siglo XX estén más mencionados y estudiados que los autores recientes, y que la dimensión «contemporánea» de este proyecto tenga que tomarse en su sentido más amplio.

Ya sea de forma abierta o más explícita, no cuesta identificar el escollo de las perspectivas apologéticas: es difícil tener un punto de vista objetivo sobre una producción cuando se estudia desde premisas algo sesgadas. Pero si nos centrásemos exclusivamente en el planteamiento inverso e ignorásemos por completo el sentido de la trascendencia, también correríamos el riesgo de realizar un estudio incompleto.

⁷⁰ María Ángeles Varela Olea, ed. *Autores en busca del autor*, Madrid, CEU Ediciones, 2020 (2022 para el segundo volumen).

0.4. Problemáticas

Entonces, una visión general del estado de la cuestión revela de por sí las deficiencias de cada uno de los puntos de vista adoptados: podemos decir que la primera perspectiva, feminista, descuida la dimensión de la creencia que podría estar en el origen de la poesía, mientras que las perspectivas ontológicas no tienen suficientemente en cuenta el factor de la feminidad en la inclusión de contenidos místicos. Aunque ambas perspectivas se beneficiarían de inspirarse mutuamente, es de reconocer que tienen algunos puntos en común: han permitido revelar la permanencia de cierta dimensión mística en la producción femenina contemporánea, así como haber desvelado, mediante su estudio, el valor insospechado de ciertas propuestas poéticas.

Además de las razones expuestas, estamos convencida de que la crítica presenta puntos ciegos, ya que no tiene suficientemente en cuenta un parámetro fundamental que, en nuestra opinión, contribuye a explicar tanto el vigor de la mística en la poesía femenina contemporánea como los nuevos rumbos que está tomando. El contexto sociopolítico en el que se crearon los poemas, caracterizado por los cambios mayores vividos tanto por las mujeres como por la Iglesia, no es nada ajeno al contenido de los poemas: además de favorecer su publicación, influye en él indirectamente.

Ahora bien, uno de los objetos religiosos a través de los cuales las autoras formulan su deseo de emancipación, o afirmación de adhesión o rechazo a cañones relativos a la literatura religiosa es la mística, por lo que elegimos centrar nuestro estudio en ella. En España, la mística toca diversos aspectos de la *doxa* católica que eran prerrogativa absoluta de la Iglesia: su hagiografía, en la medida en que le están vinculadas importantes figuras femeninas como sor Juana Inés de la Cruz o santa Teresa de Ávila; la concepción de la trascendencia, por lo que la mística traduce una intuición natural de Dios; y la literatura extrabíblica, que superó el marco de la Iglesia para convertirse en uno de los pilares de la literatura española con alcance internacional. En este sentido, postulamos que la dimensión mística presente en la poesía de las mujeres está vinculado a su contexto de forma mucho más estrecha de lo que se ha sospechado hasta ahora, puesto que las autoras se apoyan sobre su legado para proponer un contenido que traduzca sus propios propósitos en el ámbito poético. Esta voluntad adopta dos formas principales: por un lado, un enfoque deconstructivista y cuestionador de los cánones patriarcales y de las grandes narrativas, perpetuadas durante siglos por el catolicismo, y, por otro lado, una perspectiva creativa e innovadora, en tanto que consiste en proponer una alternativa a la religión institucionalmente establecida, en cuanto entidad garante de la creencia, por medio de la elaboración de una concepción propia de la mística, capaz de abrazar adecuadamente los límites de lo que llaman trascendencia.

El objetivo de nuestro estudio es, por tanto, investigar las transformaciones que las mujeres imponen a estos elementos. Por ello, planteamos la siguiente pregunta: ¿existe una especificidad femenina en los contenidos místicos presentes en la poesía española reciente escrita por mujeres? ¿En qué medida la feminidad confiere una especificidad a esta escritura?

A partir de esta problemática general, nuestro estudio pretenderá dilucidar una serie de cuestiones.

En primer lugar, tendremos que preguntarnos cómo se concreta la voluntad emancipadora de las mujeres a través de la mística. Considerada por las facciones más progresistas de las nuevas generaciones como garante de una autoridad en declive, y de una base cultural percibida como misógina y represiva⁷¹, representa un blanco hacia el que las mujeres dirigen su deseo de emancipación y su voluntad de adquirir protagonismo en un campo literario en el que estaban relegadas, hasta muy tarde, al rango de objeto. Entonces, ¿cuánto hay de reivindicación feminista en la escritura de la mística? ¿Hasta qué punto las referencias a la mística pueden señalar las luchas de las mujeres en esta época de la historia de España? ¿Qué recursos emplean para ello? Desde esta perspectiva, también podríamos preguntarnos sobre la manera en que se posicionan las mujeres en relación con la herencia mística: se puede preguntar, por ejemplo, si, para llevar a cabo sus reivindicaciones feministas, las autoras se oponen frontalmente al discurso hegemónico de la Iglesia católica, o si más bien se posicionan en solidaridad y en consonancia con las autoras místicas, cuya contribución al desarrollo de un feminismo primitivo se vería así enfatizada.

En segundo lugar, tendremos que interesarnos por la poesía propiamente mística en la actualidad. Entonces, una vez llegado el momento de detallar la distinción entre contenido místico y poesía de carácter místico, nos preguntaremos en qué medida la definición del misticismo ha evolucionado, y cómo esta evolución ha permitido a las mujeres apropiarse de él para expresar su sentido íntimo de transcendencia. Con lo cual, nos haremos las siguientes preguntas: ¿se puede hablar de poesía «neomística»? ¿Hasta qué punto la nueva mística tiene que ver con la religión, y hasta qué punto se desentiende de ella? Y, sobre todo, ¿qué tipo de incidencia tiene el criterio de la feminidad sobre esta nueva producción?

En último lugar, y de acuerdo con las problemáticas planteadas que conceden un lugar central a la poesía mística canónica, tendremos que plantearnos cuestiones en torno a la estética mística actual; y, correlativamente, tratar la nueva producción que incumbe a la mística en

⁷¹ Véase el capítulo de Mónica Moreno Seco, «Feminismo, antifeminismo, catolicismo y anticlericalismo en la transición política a la democracia», en *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, ed. Ana M. Aguado y Teresa María Ortega López, (Valencia/Granada, Universitat de València/Universidad de Granada, 2011), págs. 307-332.

términos de tradición e innovación. Para ello, estudiaremos la producción mística actual en comparación con las obras de san Juan y santa Teresa, con el fin de saber por qué y cómo las autoras movilizan la mística del pasado en su producción actual, o, al contrario, hasta qué punto innovan para crear una mística que obedezca a códigos estilísticos propios de la modernidad. Al respecto, nos preguntaremos qué dice esta relación con la tradición sobre el enfoque y objetivo de las poetisas, sobre su compromiso militante o sobre su apego a la institución; y también, si hay otras tradiciones intertextuales de las que intuimos en esta escritura renovada de la mística.

0.5. Justificaciones

0.5.1. Justificación del enfoque

Decidimos tratar nuestro corpus y las cuestiones que plantea a través del prisma de la feminidad. Consideramos importante especificar que nuestras investigaciones no están motivadas por ninguna intención militante que pudiera comprometer la imparcialidad y calidad del estudio. Adoptamos este enfoque porque creemos que la relación entre la feminidad y la religión y sus repercusiones en la literatura no han sido suficientemente documentadas hasta ahora, y reprochamos a los críticos haber considerado la religión en la literatura solo a través del prisma cultural, es decir, a través de las narrativas que las mujeres cuestionan. Ciertamente, debido a la profunda influencia conferida a la Iglesia, creemos que su efecto en las mujeres ha sido significativo, y que uno de los campos que lo evidencia es la actual producción poética.

Sobre este aspecto, optamos por entender la feminidad como una construcción social, y confiamos en que las repercusiones que encontraremos en el corpus estén íntimamente ligadas a esta dimensión artificial. Las únicas excepciones que se podrán hacer conciernen a los aspectos fisiológicos manifiestos del sexo femenino, lo que concierne, por ejemplo, poemas sobre maternidad. Sin embargo, a diferencia de algunos estudios realizados, nos negaremos a estudiar la feminidad a través de cualquier dimensión psicológica, porque esta cuestión escapa a nuestro ámbito de competencia; sin mencionar las dudas que plantea la mera pertinencia de dicha dimensión.

Este enfoque predominantemente femenino no significa que descuidemos la dimensión de la creencia en nuestro estudio; sin embargo, para llevarlo a cabo, queremos mantener nuestra distancia con la perspectiva religiosa. Somos conscientes de que la mística es una rama de la teología, pero la estudiaremos desde una perspectiva aconfesional, es decir, desde el enfoque de las ciencias de las religiones. Del mismo modo que rechazamos la perspectiva feminista militante para evitar realizar un estudio sesgado, queremos estudiar la mística como objeto sin

dejar traslucir ninguna creencia, para respetar la «distancia» apropiada de Michel de Certeau⁷², sin la cual este tipo de estudio correría el riesgo de ser parcial.

0.5.2. Delimitación del marco espaciotemporal y del corpus

Nuestro corpus constará de poemarios o poemas aislados que versen sustancialmente sobre mística en las formas que acabamos de explicitar y que se publicaron en España a partir de la Transición democrática. Así, tomaremos como fecha de referencia el año 1978, que remite a la vuelta de la democracia en el país con la aprobación de la Constitución, y la actualidad, con límite del año 2020. Elegimos este marco porque corresponde al periodo de cambio que mencionamos al principio de esta introducción.

De este modo, nos interesaremos por la obra de las poetisas que comenzaron a publicar en estas fechas, o que continúan haciéndolo a lo largo de los cuarenta años que proponemos como marco, en el caso de que su trayectoria poética se haya iniciado antes. Sería posible hablar en términos de generaciones y así decir que nuestras autoras pertenecen a la de los cincuenta y setenta⁷³, de los noventa⁷⁴, e incluso los movimientos afines a las últimas décadas, a veces denominados «Generación Blogger» o también «Poesía de Smartphone⁷⁵»; sin embargo, debido a la naturaleza esencialmente restrictiva y excluyente de las generaciones para quienes no encajan estrictamente en ellas, nos limitaremos a decir que trataremos los poemas sacados de cincuenta obras que conocieron una publicación entre los principios del *boom* de los ochenta y nuestros días. Las autoras que serán objeto de nuestro estudio son las siguientes: Pino Ojeda (1916-2002), Angelina Gatell (1926-2017), Dionisia García (1929), Francisca Aguirre (1930-2019), Pilar Paz Pasamar (1932-2019), María Victoria Atencia (1931), Blanca Sarasua (1939), Clara Janés (1940), Juana Castro (1945), Marga Clark (1944), María Victoria Reyzábal (1944), Ana Rossetti (1950), Amparo Amorós (1950), Esperanza Ortega (1953), Carmen Borja (1957), María Sanz (1956), Marina Aoiz (1955), Chantal Maillard (1951), Ada Salas (1965), Mariana Colomer (1962), Blanca Andreu (1959), Corina Dávalos (1977), Sara Pujol, Gracia Aguilar Almendros (1982), y finalmente Izara Batres (1982). El objetivo no es abarcar toda la producción lírica de cada una de estas mujeres, sino una selección de cuarenta y siete obras en total. En consonancia con los diversos grados de interés que estas mujeres han mostrado por los temas relativos a la mística a lo largo de sus recorridos poéticos, algunas de ellas tendrán varias

⁷² Michel de Certeau, y Luce Giard, *Le lieu de l'autre: histoire religieuse et mystique*, París, Gallimard, 2005, pág. 21 y ss.

⁷³ Tomamos prestada esta categorización de las generaciones de Ugalde, en su recopilación crítica *En voz alta...*, *op. cit.*

⁷⁴ Encontramos sus representantes más vigentes en el libro *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española*, que pareció en la misma editorial y fue coordinado por Noni Benegas y Jesús Munárriz (Madrid, Hiperión, 1997).

⁷⁵ María Rosal Nadas, «Poetas en la red, sin red, enredadas...», en *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*, ed. Yolanda Romano Martín y Sara Velázquez García (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2018), págs. 231-244.

de sus obras o, por el contrario, un único poema seleccionado para ilustrar nuestros análisis. Con el fin de evitar enumeraciones que no tendrían ningún interés sino el de alargar innecesariamente la lectura, no las mencionaremos aquí, pero remitimos al lector al **Anexo A** para que compare su diversidad y el hecho de que abarcan el periodo mencionado; o bien le dejaremos que las descubra a lo largo del estudio.

Debido a la amplitud del período, así como a la fama del tema, se puede imaginar que hemos tenido que aplicar criterios discriminatorios para reducir nuestro corpus a las mencionadas poetas. En realidad, no se ha tratado tanto de apartar a autoras como de seleccionar a las que mejor podían ilustrar nuestros argumentos. Naturalmente, tenían que responder al doble criterio de ser mujeres y españolas⁷⁶. Esta restricción se ha completado con el criterio del idioma: nos centraremos en la poesía española escrita exclusivamente en castellano. Si bien es cierto que no se puede descuidar la poesía escrita en gallego, catalán o vasco, nos limitaremos a señalar, por razones de viabilidad del estudio, la posible presencia de contenidos místicos en las autoras que optan por expresarse en las lenguas cooficiales de España. En aras de la exhaustividad, cabe señalar aquí que la poesía mística femenina en las lenguas regionales es un fenómeno relativamente marginal. Una obra que ilustra esta escasez es la antología catalana *Lluernes al celobert*⁷⁷, que presenta una muestra de la poesía religiosa actual escrita por mujeres y que concede una parte importante a la mística: las poetas catalanas que aparecen en ella escribieron en su mayoría originalmente en castellano, y fragmentos de su obra se tradujeron para la antología —entre ellas, Mariana Colomer, que formará parte de nuestro estudio—.

Respecto a la delimitación temática, reiteramos lo comentado acerca de la selección realizada por María Ángeles Hermosilla Álvarez en su artículo: la presencia de un parentesco mínimo con las metáforas utilizadas por los místicos en un determinado poema de una autora no es suficiente para demostrar su vinculación intertextual con ellos, por lo que no hemos tenido en cuenta semejante criterio para nuestro propio estudio. En cambio, las obras estudiadas en nuestro trabajo responden a dos criterios de discriminación positivos: el primero es el de la autodeterminación, es decir, la expresión manifiesta de la cualidad mística de una obra por parte de su autora, cuando esta dimensión no es patente en la lectura de la obra. Esta autodeterminación puede afirmarse en el prólogo de la propia obra, en una entrevista posterior o en el hecho de haberla presentado a un concurso de poesía mística. El segundo criterio será la presencia sostenida de referencias a un aspecto característico de la obra de los místicos; es

⁷⁶ Hicimos una excepción para la ecuatoriana Corina Dávalos que está implantada en España desde 1996.

⁷⁷ Teresa Costa-Gramunt, ed. *Lluernes al celobert: antologia de poesia espiritual femenina*, Barcelona, March Ed, 2006.

decir, una intertextualidad explícita y repetida. Un ejemplo de esto lo da Juana Castro en *La honda travesía del águila*, que orienta todo su poemario en torno al tema de la caza del halcón, en el que disemina también otras referencias a la obra de los místicos canónicos.

0.5.3. Precisiones terminológicas: ¿«mística» o «misticismo»?

Optamos por terminar esta introducción con una aclaración terminológica y justificar nuestra voluntad de preferir el uso del término «mística» a «misticismo» para referirnos a esta excepcional experiencia espiritual y a sus repercusiones en la literatura. Remitimos a los usos aceptados para señalar que sus definiciones son, en muchos aspectos, similares. Una de las entradas para el término «mística» en el Diccionario de la Real Academia Española es «Experiencia de lo divino⁷⁸», mientras que una de «misticismo» es «Estado extraordinario de perfección religiosa, que consiste esencialmente en cierta unión inefable del alma con Dios por el amor, y va acompañado accidentalmente de éxtasis y revelaciones⁷⁹». Otras dos entradas, para cada una de ellas, describen igualmente la dimensión didáctica de los términos: «Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus» para «mística», y «Doctrina religiosa y filosófica que enseña la comunicación inmediata y directa entre las personas y la divinidad», para «misticismo». Aunque los términos son relativamente cercanos, hay que destacar una leve diferencia. Aparte de la discriminación gramatical que podría objetarse («mística, -o» podría ser la forma adjetival privilegiada mientras que «misticismo», la sustantiva), un ligero matiz, no contenido en la noción de «misticismo», podría justificar el uso del otro término con mayor frecuencia en este estudio, en la medida en que se refiere, siempre según el DRAE, a la «Expresión literaria de la experiencia de lo divino».

Algunos especialistas del concepto han llegado a insistir más ampliamente en la distinción entre los términos que la lexicología. Entre ellos se encuentra Juan de Dios Martín Velasco, uno de sus teóricos más destacados, quien recoge las palabras de Henri de Lubac al afirmar que «[fuera] del Misterio acogido por el creyente la mística se degrada en misticismo⁸⁰»; implicando así que la «mística» remite a una realidad más seria y concreta, espiritual y fenomenológicamente hablando, que el más nebuloso «misticismo», que se referiría entonces a predisposiciones mentales o a un estado general carente de fundamentos. La aparente indiferencia con la que se utilizan los términos en la crítica actual, así como su escasa concreción por parte de quienes los han movilizado, impiden corroborar esta distinción; cabe señalar que en ambos casos el adjetivo relativo al sustantivo es el mismo, lo que puede haber

⁷⁸ «místico -ca», En *Diccionario de la lengua española*, op. cit., <<https://dle.rae.es/m%C3%ADstico?m=form>>

⁷⁹ «misticismo», *ibid.*, <<https://dle.rae.es/misticismo?m=form>>

⁸⁰ Juan Martín Velasco cita el prólogo de André Ravier (ed.), *La mystique et les mystiques*, París, DDB, 1964, págs. 25-26. Citado en *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid, Editorial Trotta, 1999, pág. 217.

influido a favor de una confusión de los dos términos y de una indiferencia hacia su distinción. En el presente trabajo de investigación, volveremos sobre la diferencia que pueda existir entre «misticismo» y «mística» en el contexto de la crítica contemporánea en lengua española, aplicada o no a una producción de una autoría femenina. En cualquier caso, no confundiremos los términos y el lector podrá observar su copresencia a lo largo de esta tesis, cuya lectura le deseamos sea agradable.

Parte 1:

Subvertir lo místico

1.1. Estrategias y temas

Los desarrollos a continuación se centrarán en una de las tres formas principales de la mística en la poesía femenina actual. Trataremos de mostrar cómo el discurso lírico publicado por mujeres en los años que siguen directamente a la caída de la dictadura se caracteriza por una movilización de temas literarios relativos a la mística histórica para denunciar el sexismo de la sociedad de su propia época; y, más adelante, una vez sólidamente arraigado el feminismo en el país, cómo estos poemas dan a entender el creciente empoderamiento femenino tras la afirmación de la excepción de su género.

Estas perspectivas forman parte, como señalamos brevemente en nuestra introducción, de las estrategias posmodernistas de índole feminista, y en particular de la deconstrucción⁸¹. En el marco de un movimiento general que pretende revisar los «grandes relatos» o «metanarrativas⁸²» que contribuyeron a justificar la subyugación de las mujeres, las poetisas proponen retomar elementos de las narrativas místicas en sus propias obras, abriéndolas a la transtextualidad⁸³ para atribuirles un nuevo sentido. Como base de las sociedades occidentales, el cristianismo ocupa un lugar central entre estos grandes relatos, por lo que no es sorprendente encontrar sus textos constitutivos plasmados en la producción actual. Si bien las autoras surgidas tras el *boom* eligen representar principalmente textos de la Biblia o de las mitologías antiguas, pretendemos mostrar con este estudio que los textos místicos, en particular cristianos, también se ven deconstruidos con el fin de poner de manifiesto las reivindicaciones de las mujeres: la denuncia de su sumisión o su aspiración a la emancipación.

1.1.1. ¿Por qué y cómo subvertir lo místico?

Por tanto, el estudio de los poemas de esta perspectiva se enfocará en la transformación del hipotexto en virtud de las teorías de la intertextualidad, entendida en particular desde la terminología empleada por José Enrique Martínez Fernández⁸⁴: exploraremos las relaciones

⁸¹ Entendida como la epistemología del análisis de textos desarrollada por Jacques Derrida en su obra, adaptada posteriormente a la teoría feminista (véase Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2020; Hélène Cixous y Catherine Clément, *La Jeune née*, París, Union générale d'éditions, 1975; Diane Elam, *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyeme*, Londres, Routledge, 1994; Nancy Holland (ed.), *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997, et. al.).

⁸² Entendidos según la terminología de Jean-François Lyotard *La condición postmoderna: informe sobre el saber*, (trad. Mariano Antolín Rato, (Madrid, Cátedra, 1984)), *passim*.

⁸³ Es decir, «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos», en Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 9-10. En este marco, distingue cinco tipos de relaciones, llamadas respectivamente «intertextualidad», «paratextualidad», «metatextualidad», «hipertextualidad» y «architextualidad». En el presente estudio, nos interesaremos en particular al primer tipo, es decir la intertextualidad existente entre la relación entre el «hipertexto», que es el corpus, y el «hipotexto», es decir el texto anterior, definiéndose este tipo de relación transtextual, en palabras de Genette, «de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro». *op. cit.*, pág. 10.

⁸⁴ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 81.

endoliterarias⁸⁵ que unen el hipotexto y el hipertexto, a partir del momento en que este último atestigua la presencia de citas o alusiones suficientemente repetidas y variadas o características como para advertir explícitamente la presencia del primero. Una vez constatada esta presencia, veremos cómo las poetisas contemporáneas lo subvierten a raíz de un uso desviado de su propósito inicial. Los elementos «desviados» pueden ser semánticos —tanto el comparador como el comparado de las metáforas, los símbolos— o estilísticos —las demás figuras retóricas—, siempre que den testimonio de la huella reconocible de los místicos canónicos, principalmente san Juan y santa Teresa.

Estas estrategias se verán puestas al servicio de varios efectos. Primero, y en concordancia con lo hallado en estrategias similares, las autoras buscarán acudir a la inversión de la clásica dinámica de los roles de género en el arte literario y sus temas, con el fin de reapropiarse las narrativas en las que los personajes femeninos solo aparecen como objetos. O, como lo expresa José Ángel Baños Saldaña en su propio trabajo sobre la deconstrucción contemporánea del texto bíblico a partir de los años ochenta en España,

[se] combinan, paradójicamente, la descreencia en la función social del arte con la necesidad de denunciar los acontecimientos sociales. A causa de la importancia que ello tiene en la lírica española contemporánea, conviene aludir a la lucha feminista de las artistas posmodernas. Un gran número de ellas acuden a la tradición artística, cuyo canon lo conforman en su mayoría hombres, para invertir los roles sexuales. [...] Se reclama, de este modo, que el arte no solo se ha realizado por el sexo masculino y que la mujer no debe desempeñar un papel pasivo. Las retratadas se convierten en retratistas⁸⁶.

Con todo, y si bien la reflexión de Baños Saldaña se aplica adecuadamente a la revisión de textos bíblicos, e incluso clásicos, la revisión de textos místicos no solo consistirá en la mera emulación de estas iniciativas. La razón de ello es sencilla: los textos místicos no son cualquier «gran relato». Como señala Germán Labrador Méndez,

la mística basa su fábula en la afirmación radical de una individualidad que, por estar al margen de la historia y por negar de entrada toda realidad del diseño sociopolítico de la misma, conlleva un principio nihilista que pondría en riesgo el mismo orden simbólico que la exalta como su expresión máxima [...], potencial que vuelve a activarse en el final de la dictadura al servicio de una escritura de radical negación del espacio público y político⁸⁷.

⁸⁵ En la medida en que se tratan de textos literarios —por oposición a lo «exolitarario», que cuenta con «textos no literarios, frases hechas y voces sin rostro». Véase María Isabel de Vicente-Yagüe Jara y Pedro Guerrero Ruiz, «Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura», *Dialogía* 7, 2013, pág. 253.

⁸⁶ José Ángel Baños Saldaña, *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2019, pág. 25.

⁸⁷ Germán Labrador Méndez, «El infierno de tu gloria. Mística y drogas en la poesía *underground* de la transición española», en *La literatura, la iglesia y el reino de este mundo: estudios de literatura española contemporánea*, ed. Fidel López-Criado (A Coruña, Deputación provincial da Coruña, 2007), pág. 262.

Esta afirmación implica un doble postulado: el afán de las poetisas por subvertir la mística no solo arraiga en la inversión de los roles y la atribución de la palabra a quien nunca la tuvo —siendo el ejemplo arquetípico la mujer de Lot—: se trataría más bien de reasignar la palabra a quien ya la había usado, pero que le fue arrebatada por un orden hegemónico, en una subversión que propone, desde entonces, volver a poner al «yo» femenino en el centro de la experiencia, en una «afirmación radical de una individualidad». Pero lo que nos interesa, y nos intriga, sobre todo, es el grado de negatividad del misticismo que podrían explotar las autoras. En efecto, según Germán Labrador Méndez, el discurso místico es portador de un «principio nihilista», que podría desarrollarse en reacción a la opresión de la dictadura, mediante una afirmación de la individualidad al margen del contexto ambiente. En virtud de la conjetura histórica que la vio nacer, la mística es un rechazo, una ausencia de un sistema de valores determinado; y, aunque fue reapropiada e instrumentalizada por la dictadura franquista, como nos recuerda Labrador Méndez⁸⁸, la mística sigue siendo una narrativa al margen de los grandes relatos.

1.1.2. Valores y usos del silencio

A la luz de estas consideraciones, debemos preguntarnos si nuestras autoras explotan esta dimensión nihilista, esta negatividad, y el discurso impedido que la mística conlleva intrínsecamente. Además, si consideramos que este no-discurso, es decir el silencio, es rasgo constitutivo de ciertas tradiciones místicas, en particular la apofática, podemos preguntarnos si podría ser objeto de subversión en la poesía actual para expresar la coacción de las mujeres, o la invisibilización de la que habían sido hasta entonces víctimas en la tradición literaria.

Esto es lo que parecen señalar algunos investigadores, como María Ángeles Hermosilla Álvarez en su primer artículo sobre el misticismo en la poesía femenina contemporánea. Respecto a sor Juana Inés de la Cruz, escribe que «el silencio se convierte en el discurso táctico que pone de manifiesto las contradicciones del orden dogmático⁸⁹»; y, para justificarlo, cita este poema sacado de su «Primero Sueño»:

y en la quietud contenta
del imperio silencioso,
sumisas sólo voces consentía
de las nocturnas Aves,
tan oscuras, tan graves,
que aún el silencio no se interrumpía⁹⁰.

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 262.

⁸⁹ «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 16.

⁹⁰ Juana Inés de la Cruz, *Obras completas* I, México, [FCE], 1951, pág. 335. Citado por Hermosilla Álvarez en «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 16.

En el caso de las poetisas contemporáneas, movilizar el silencio como característica de la sumisión femenina es una estrategia señalada por María Ángeles Hermosilla Álvarez acerca de Chantal Maillard. Destaca el poema siguiente sacado de *Hainuwele*:

Hay una libertad primera:
la de estar callado.
Y otra tal vez más alta:
la de permanecer muy quieto
5 escuchando el murmullo de todo lo que vive.
Pero cuando compruebo esa verdad tan simple
vienen gentes y en coro
gritan que les ofendo,
que no hay mayor insulto que negarse
10 a compartir el gesto y la palabra.
Yo les contemplo, muero un poco,
y por respeto a ti, Señor, sigo callando⁹¹.

Nuestra lectura de *Hainuwele* coincide con esta selección: es el único poema de la obra en el que el silencio ocupa un lugar central, y en que el yo poético está hostigado a causa de él. Sin embargo, no se obliga la locutora a callar, sino que se le critica por el silencio en el que elige encerrarse para estar más cerca de la entidad divina —que, por cierto, viene designada por la perífrasis que designa a Dios en la liturgia católica, «Señor» (v. 12), lo que refuerza el potencial subversivo de la composición—. El estado de quietud criticado recuerda adecuadamente las condiciones de recogimiento necesarias para llegar a Dios a través de la mística: el camino del alma por el que debe pasar el místico incluye la «Oración de quietud», también conocida como «del silencio», oración descrita en las moradas cuartas de santa Teresa⁹². Por eso la hablante asocia el silencio con el adjetivo «alta» (v. 3), referido en su sentido figurado a lo sagrado, adjetivo que califica la «libertad» (v. 1), que probablemente remite a la independencia del alma respecto de los objetos mundanos. Así, el silencio es lo que permite al místico relacionarse con la alteridad («escuchando el murmullo de todo lo que vive» (v. 5)) en virtud, al parecer, de una confluencia en ese mismo silencio. Por último, la forma verbal «contemplo» (v. 11) hace referencia a la contemplación, una actitud que en la religión cristiana es un medio de acceso a lo divino —especialmente a través de la oración—, en gran medida asociada al misticismo. Este estado de recogimiento silencioso, que evoca la meditación, contrasta en el poema con la tercera persona del plural: «gentes» (v. 7), que se

⁹¹ Chantal Maillard, *Hainuwele*, *op. cit.*, pág. 49. Citado por María Ángeles Hermosilla Álvarez en «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 20.

⁹² Santa Teresa de Jesús, *Las moradas del castillo interior*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, págs. 269-297.

asocia al clamor («en coro» (v. 7); «gritan» (v. 8); «palabra» (v. 10)) y a la perturbación de esta paz interior («ofendo» (v. 8); «insulto» (v. 9)).

De ahí, el poema puede interpretarse como un eco de la persecución de la que fueron víctimas las místicas debido a sus vivencias y visiones relatadas, que pudieron escandalizar a la jerarquía eclesiástica de la época; el silencio en el que se sitúa el yo poético sería en este sentido la sinécdoque de estas vivencias excepcionales.

Sin embargo, el poema de Chantal Maillard es un caso aislado en nuestro corpus y para el periodo que nos ocupa. Cuando analizamos las razones de esta singularidad, queda claro que su valor es diferente del que puede surgir de los escritos de mujeres en épocas en que las mujeres estaban efectivamente silenciadas. En efecto, si bien es cierto que en el caso de sor Juana Inés de la Cruz el silencio pudo ser un recurso discursivo capaz de llevar al límite las «contradicciones del orden dogmático⁹³», es necesario leer esta instrumentalización bajo el prisma del contexto histórico en el que nació la obra de la monja para poder medir toda su relevancia: el de la sociedad criolla del virreinato, su clima de censura impuesto por el sistema inquisitorial y las coacciones sociales que pesaban sobre su doble condición de mujer y monja. Por el contrario, si tal tratamiento del silencio estaba justificado en el contexto de sor Juana, es menos fácil de justificar los años ochenta españoles, cuando las poetisas celebraban la liberación de la palabra. Por esta misma razón, en el siguiente capítulo, veremos poemas que plasman la coacción de las místicas medievales y su silenciamiento; ahora bien, estas composiciones existen precisamente en virtud de las capacidades de expresión que el final de la dictadura ofreció a las autoras.

Pues bien, las autoras de nuestro corpus no explotan la negatividad del discurso místico en sus perspectivas subversivas. Pero no puede decirse lo mismo de la «afirmación radical de una individualidad» defendida por Labrador Méndez, que, al contrario, será ampliamente explotada. En los siguientes desarrollos, veremos así cómo las poetisas realzan la figura de las místicas del pasado; también, cómo explotan el erotismo que se desprende de sus escritos para señalar la liberación de la moral, e incluso para cuestionar la pertinencia misma de la noción de feminidad; y, por último, cómo consagran la maternidad, en cuanto prerrogativa femenina asimilada a la mística.

⁹³ Mabel Moraña, «La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz», en *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, pág. 158.

1.2. Reivindicación de una herencia literaria femenina

Se podría pensar que el estudio de la mística en la poesía femenina actual tratará esencialmente de detectar la presencia de textos anteriores en escritos contemporáneos. Si bien la parte principal de nuestra investigación consistirá en estudiar estas relaciones intertextuales, también nos fijaremos en otros aspectos movilizados por las autoras contemporáneas; entre ellos, los propios místicos áureos, en cuanto figuras históricas.

Este interés no es exclusivo de nuestras autoras. Sean personajes femeninos o masculinos, e independientemente de los hitos marcados por la modernidad, constatamos que el misticismo siempre ha fascinado a España, fascinación que se refleja en la cultura popular. Si bien fue precisamente en virtud de esta fascinación como se implementó un aparato subversivo —Germán Labrador Méndez recuerda en efecto que «apropi[arse] del lenguaje de la tradición mística significa de entrada una profanación del dogma, una agresión simbólica a la sacralidad de la tradición con la que dialogan⁹⁴»—, cabe señalar que esta subversión traduce, con todo, un deseo de identificarse con estas figuras. El ejemplo citado por el investigador, la pieza musical «Quiero ser santa» del grupo punk madrileño Parálisis Permanente, lo evidencia tras su clara dimensión humorística:

¡Quiero ser santa!
Quiero ser canonizada,
azotada y flagelada,
levitar por las mañanas
y en el cuerpo tener llagas.
Quiero estar acongojada,
alucinada y extasiada
Tener estigmas en las manos,
en los pies y en el costado.
¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata!
Quiero estar martirizada
y vivir enclaustrada.
Quiero ser santificada,
viajar a Roma y ver al Papa
Quiero que, cuando me muera,
mi cuerpo quede incorrupto,
que todos los que me vean
¡queden muertos del susto!
¡Quiero ser santa! ¡Quiero ser beata⁹⁵!

⁹⁴ «El infierno de tu gloria...», *op. cit.*, pág. 263.

⁹⁵ Parálisis Permanente (O. Gara, Ana I. Fernández, I. Canut y E. Benavente), «Quiero ser santa» [Canción], LP, 1983. Citado en «El infierno de tu gloria...», *op. cit.*, pág. 263.

Este interés ha continuado desde la Transición para reflejarse en la actualidad, en la popularísima cantante Rosalía, que en 2017 adaptaba el poema «Aunque es de noche» de Juan de la Cruz en versión flamenca⁹⁶, en una actualización de lo que había elaborado, treinta y cuatro años antes, el cantaor granadino Enrique Morente⁹⁷. Cabe destacar que la primera parte del videoclip de la cantante catalana está centrada en la cabina de un camión que circula de noche, cuyo salpicadero está abundantemente decorado con objetos de culto, en cuyo primer plano se aprecia claramente una estampita de santa Teresa de Ávila⁹⁸ (**Anexo B**).

Nuestro corpus alimenta a la vez que refleja esta fascinación: consta de varios poemarios que remiten a las místicas medievales, pero aludiendo a su persona antes que a su obra. Al referirse a ellas, las poetas desean rendir homenaje a su persona dentro de su propia creación, o incluso reivindicar cierto sentimiento de «herencia matrilineal⁹⁹» al identificarse con unas escritoras ilustres. Proponemos a continuación el estudio de este aspecto, que empezaremos con un breve repaso de sus antecedentes y las razones por las que las místicas medievales se han convertido en figuras representativas del feminismo actual desde una perspectiva literaria.

1.2.1. Mujeres y misticismo en el contexto medieval y áureo

Las místicas de siglos anteriores son muy presentes en el campo de la investigación histórica. Ya se trate de examinar la trayectoria de sus autoras más conocidas o de subrayar la homogeneidad de los movimientos que surgieron en su momento, estas figuras representan un terreno fértil para la historiografía, por lo que no volveremos a ellas en detalle con motivo de este estudio¹⁰⁰.

⁹⁶ Rosalía, «Aunque es de noche» [Canción], Universal Music España, 2017.

⁹⁷ Enrique Morente, «Aunque es de noche» [Canción], Cruz y luna, Zafiro, 1983.

⁹⁸ Rosalía – *Aunque Es De Noche*, 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=6s-MQzPZ6IE>>

⁹⁹ Sharon Ugalde, *En voz alta...*, op. cit., pág. 82.

¹⁰⁰ Si el lector desea referirse a estos trabajos, puede consultar las siguientes obras, referenciadas por Edith González Bernal en su propia tesis doctoral sobre el tema: «Bernard McGinn, en su obra de tres volúmenes denominada *The flowering of Mysticism. Men and women in the new mysticism 1200-1350*. Nueva York: Crossroad, 1998, desarrolla ampliamente el contexto y la historia del misticismo medieval. Asimismo, Kurt Ruh, en su obra de dos volúmenes titulada *Storia della mistica occidentale*. Milano: Vita e Pensiero, 1995, presenta un estudio detallado de lo que fueron las escuelas de espiritualidad y las corrientes del misticismo, destaca la presencia y el aporte de la mística femenina. Trabajos realizados por Jill Raitt en colaboración de Bernard McGinn y John Meyendorff. *Christian spirituality. II. High middle ages and reformation*. New York: Crossroad, 1988, realizan un estudio histórico sobre la espiritualidad cristiana que va desde los orígenes en el siglo XII, la Alta Edad Media y la Reforma y de la Pos-Reforma a la actualidad. Otros estudios realizados por Daniel de Pablo Maroto, *Espiritualidad de la Baja Edad Media y Espiritualidad de la Alta Edad Media*. Madrid: Espiritualidad, 2000, presenta también un amplio estudio histórico del surgimiento de las espiritualidades, especialmente de los mendicantes y otras escuelas renano-flamencas. Cabe citar otros autores que al tratar la mística abordan aspectos históricos de la mística medieval, a saber: Guarieri, Romana. *Il movimento del libero spirito. Testi e documenti, archivio italiano per la storia della pietà*. Roma: 4, 1965. Petroff, Elizabeth, *Body and soul. Essays of medieval women and mysticism*. Oxford University Press, 1994. Hass, Alois, *Visión en Azul. Estudios de mística europea*. Traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega. Madrid: Siruela. 1999. William Courtenay, *Espiritualidad y escolasticismo tardío*. En Bernard McGinn, John Meyendorff, Jean Leclercq. *Espiritualidad cristiana II. Alta Edad Media y Reforma*. Madrid: Lumen. 2008. Bynum, Caroline. *Mujeres religiosas en la Edad Media. En fragmentos para una historia del cuerpo humano*. Madrid: Tauros, 1990. Johnston, William. *Teología mística. La ciencia del amor*. Traducción de María Belén Ibarra. Barcelona: Herder, 1997. Underhill, Evelyn. *Mysticism: A Study in Nature and Development of Spiritual Consciousness*. Nueva York: E. P. Dutton, 1930. Y en castellano: *La mística*.

Sin embargo, es necesario indicar algunos elementos de contexto para explicar la aparición de figuras místicas durante la Edad Media, que ha llevado a la rama de la teología a cuestionar la posible primacía femenina del conocimiento de Dios por esta vía. Los investigadores coinciden en que fue en periodos de profundos cambios, incluso de crisis dentro de la Iglesia, cuando surgieron las personalidades místicas. El fenómeno conoció sus inicios en los siglos XI y XII, período de reformas en los conventos¹⁰¹; pero floreció realmente en el siglo XVI después del Concilio de Trento. Este supuso, como consecuencia del «deseo de transformar la Iglesia católica», el «nacimiento de nuevas órdenes religiosas como [la] reforma de algunas de las congregaciones ya existentes». El modo de vida de las monjas se vio así trastocado por la «imposición de la clausura en todos los conventos femeninos a partir de entonces¹⁰²»; así replegadas sobre sí mismas, las religiosas desarrollaron una intensa vida intracomunitaria.

Fue precisamente en este contexto en que surgieron las personalidades místicas y, por tanto, en que comenzó a arraigar la idea de la espiritualidad como marcador de originalidad femenina. Las investigaciones sacaron a la luz la existencia de un «nuevo misticismo», así como de una «mística femenina» a partir del siglo XI, indicando así la importancia cada vez más grande de las mujeres en esta experiencia de lo sagrado¹⁰³: destacaron en efecto «santas vivas¹⁰⁴» entre las *mulieres religiosae*¹⁰⁵, que experimentaron una «conversión», entendida como el acceso a Dios a través de la mística¹⁰⁶. En aquellas épocas se ilustraron varias figuras: así Hildegarda de Bingen, que vivió entre los siglos XI y XII, Gertrudis de Helfta, en el siglo

Un estudio de la naturaleza y desarrollo de la ciencia espiritual. También los libros de Juan Martín Velasco. *El fenómeno místico. Estudio comparado.* Madrid: Trotta, 1999. Juan Martín Velasco. *La experiencia mística estudio interdisciplinar.* Madrid: Trotta, 2004. José María Moliner, *Espiritualidad medieval: los mendicantes.* Ávila: Monte Carmelo, 1974. Vladimir Lossky, *Teología mística de la Iglesia de Oriente.* Barcelona: Herder, 2009. Harvey D. Egan, *An Anthology of Christian Mysticism.* United States of America: Minisota, 1996, quien recoge en una antología los aspectos más destacados de la experiencia de los místicos cristianos. Steven T. Katz, *Mysticism and Philosophical Analysis.* Oxford University Press, 1978.» En Edith González Bernal, «Mística medieval femenina: un acercamiento al lenguaje teológico de ayer y de hoy» [Tesis doctoral], Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2015, págs. 59-60.

¹⁰¹ Daniel de Pablo Maroto menciona «Cluny, los Cistercienses, la Cartuja y otros movimientos eremíticos, los *Canónigos regulares*», en «Mística femenina y experiencia de Dios en la Edad Media», *Revista de espiritualidad* 241, 2001, pág. 533.

¹⁰² Laura Guinot Ferri, «Mujeres y santidad: el uso del cuerpo como expresión y manifestación de lo divino. en torno a la Beata Inés de Benigànim», *Studia Historica: Historia Moderna* 40, n.º 2, 2018, págs. 115-116.

¹⁰³ «El [concepto] de “nuevo misticismo” acuñado por Bernard McGinn define las corrientes protagonizadas por una mística vernácula nacida en torno a 1200 en la que las mujeres jugaron un papel preponderante. “Mística femenina” señala precisamente esa preponderancia así como el hecho de que fue a partir de los primeros textos de las místicas del siglo XIII cuando lo “femenino” inundó de forma general el ámbito de la mística medieval trascendiendo las fronteras de género y hallándose presente tanto en mujeres como en hombres [...]». Blanca Garí, «Caleidoscopios de amor en la mística femenina medieval: Beatrijs van Nazareth y Hadewijch». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 99, abril de 2019, pág. 12.

¹⁰⁴ «Mujeres y santidad: el uso del cuerpo como expresión y manifestación de lo divino», *op. cit.*, pág. 116.

¹⁰⁵ Daniel de Pablo Maroto, «Mística femenina y experiencia de Dios en la Edad Media», *op. cit.*, pág. 539.

¹⁰⁶ «Hay en la vida de las escritoras místicas medievales un fenómeno religioso, muy repetido, que se puede llamar su *conversión*. Se trata de un momento de iluminación interior, una revelación súbita acompañada de fenómenos místicos extraordinarios, como locuciones, visiones, éxtasis o perturbación de los sentidos, y que cambia la vida futura del sujeto paciente». *ibid.*, pág. 546.

XIII, ambas místicas pertenecientes a la Orden de San Benito; y, por supuesto, santa Teresa de Ávila.

1.2.1.1. Lectura diferida de las místicas: un protofeminismo

Ahora bien, varios son los investigadores que vieron en aquellas mujeres, cuya espiritualidad se ilustró en la posteridad, las depositarias de cierta forma de emancipación femenina, ya sea en la vida individual de las monjas o en las congregaciones que las incluían. Un ejemplo de estas es el fenómeno de las beguinas, de las que procedieron numerosas místicas, siendo quizás la más famosa Hadewijch de Amberes. Estas órdenes religiosas femeninas laicas se formaron a partir del gran número de mujeres solteras o viudas que no pudieron tomar los votos debido a una fuerte demanda favorecida por el contexto de guerras que se instaló en los siglos XI y XII. Las beguinas adoptaron un modo de vida cercano al de las monjas en conventos y, a pesar de su obligada secularidad, quisieron ser dignas seguidoras del mensaje de Cristo. Ahora bien, estas comunidades pudieron mostrarse críticas con la jerarquía católica¹⁰⁷, que rápidamente tomó represalias contra ellas: su labor fue desacreditada, fueron tachadas de locas y pronto de herejía a partir del Concilio de Vienne celebrado en 1312, que condujo a la prohibición de todas las comunidades existentes, y, por ende, a la persecución de sus miembros¹⁰⁸.

Asimismo, los caminos individuales de estas místicas pudieron hacerse eco del destino de las órdenes de las que procedían, ya sean seculares o regulares. Entre las beguinas, es preciso recordar la suerte de Marguerite Porete, autora del *Mirouer des simples âmes anéanties* (1295), en el que desarrolla su idea del misticismo; «la inteligencia más aguda que haya jamás llevado el Occidente¹⁰⁹» fue tachada de hereje por sus detractores que propiciaron su muerte en la hoguera en 1310 en París.

Con lo cual, no es sorprendente que el feminismo actual encuentre un parentesco con las místicas medievales. La teoría contemporánea pudo evidenciar un hilo común entre su trayectoria y la de las feministas de hoy, en la medida en que todas pasaron por un proceso de «desviación». Como explica Carmen Bernabé Ubieta,

La desviación es un proceso mediante el cual los miembros de un grupo, comunidad o sociedad interpretan una conducta como desviada (la desviación puede ser de distintos tipos y de gravedad diversa), definen a las personas que la tienen como «desviadas» y las tratan en consecuencia y según la gravedad que se haya atribuido a las conductas.

¹⁰⁷ «Mística medieval femenina: un acercamiento al lenguaje teológico de ayer y de hoy», *op. cit.*, págs. 60-61.

¹⁰⁸ «Mística femenina y experiencia de Dios en la Edad Media», *op. cit.*, págs. 541-542.

¹⁰⁹ «l'intelligence la plus aiguë que l'Occident ait jamais portée», Luc Richir, *Marguerite Porete, une âme au travail de l'Un*, Bruselas, Ousia, 2005, pág. 14 (La traducción es nuestra).

La desviación no tiene por qué estar siempre relacionada con la ruptura de una norma o la transgresión de una ley. La persona acusada de desviación no siempre es culpable de transgredir una ley; simplemente, puede cuestionarla o poner en duda costumbres e ideas. Este proceso, al que se alude, trata del control y la presión social¹¹⁰.

Así, del mismo modo que muchas místicas fueron declaradas herejes, «[en] el caso de las mujeres feministas, este proceso de desviación ha llevado a acusarlas de renegar de su feminidad, de querer destruir la familia, de querer instaurar una sexualidad a la carta, de construir una ideología legitimadora de la perversión que supone ir contra la “ley natural”¹¹¹». Es precisamente en virtud de este proceso de desviación como se puede establecer un parentesco que justifique una idea de «herencia matrilineal», como vamos a ver, entre autoras contemporáneas y místicas medievales y áureas.

1.2.1.2. Teresianismo y «feminismo» áureo

El feminismo no solo se halla en la estigmatización y la persecución de las místicas, sino también en sus recorridos vitales. Entre las figuras individualizadas que han podido surgir de este periodo, santa Teresa es sin duda la más ilustre. La monja carmelita, cuyas vivencias excepcionales y trayectoria de vida contribuyeron a hacer de ella una santa católica, es una figura central de la teoría feminista actual.

Beatificada en 1614 y canonizada en 1622, Teresa de Ávila fue la primera mujer declarada Doctora de la Iglesia Católica en 1970. Sus escritos han sido ampliamente estudiados tanto por sus cualidades literarias como por su interés teológico, siendo los más famosos el *Camino de perfección* (1583) y *Las moradas* o *El castillo interior* (1588) y, sobre todo, el *Libro de la Vida* (1588). Pero si la santa conoce hoy tal admiración, no solo es por el contenido de sus escritos, sino también por sus realizaciones, impensables para una mujer de la época. Además de su prolífica producción literaria, se recuerda que impuso una reforma mayor en la orden carmelita, con el fin de devolverla a su espíritu original, y fundó un total de diecisiete conventos en España. Era una personalidad polifacética, increíblemente ingeniosa y capaz, como resume Itziar Pascual:

Teresa de Cepeda y Ahumada es una gran inspiradora (y conspiradora, nos atreveríamos a decir). Nos deslumbra su condición de mujer literata, lectora empedernida, aventurera, mística, heterodoxa, creadora de un nuevo lenguaje, como señalaba Julia Kristeva [...], extraordinaria

¹¹⁰ Carmen Bernabé Ubieta, «De místicas, brujas y feministas cristianas: la experiencia de Dios que implica y complica». En *Mujeres, mística y política: la experiencia de Dios que implica y complica*, editado por Silvia Bara Bancel, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2016, pág. 262.

¹¹¹ «De místicas, brujas y feministas cristianas...», *op. cit.*, págs. 263-264.

gestora y empresaria, capaz de hacer realidad un complejo entramado conventual, la orden carmelita descalza, y de lograr los recursos para ello¹¹².

Como sus contemporáneas, Teresa de Ávila también fue objeto de cierta desconfianza. Hoy universalmente reconocida por la Iglesia católica, la santa tuvo en efecto sus encontronazos con la jerarquía eclesiástica durante su vida; como nos recuerda José Luis Abellán en su artículo dedicado al feminismo pionero de la carmelita,

Los tiempos eran «recios» —como se decía entonces— y nuestra mística no estaba ajena a toda sospecha. Ella lo sabe y lo escribe paladinamente: «Porque estamos en un mundo que es menester pensar lo que pueden pensar de nosotros, para que hagan efecto nuestras palabras», escribe en el *Libro de las fundaciones*. Demasiado bien lo sabía ella, siempre vigilada por sus superiores y sometida al cerco de la Inquisición, que llegó a llevarla en Sevilla a uno de sus tribunales, acusada de permitir el alumbradismo en sus conventos, a la vez que se le imputaba llevar una vida depravada; incluso se le atribuyen hijos ocultos y relaciones más que sospechosas¹¹³.

Santa Teresa es el caso más emblemático del fenómeno, pero dista mucho de ser el único. En efecto, se ha hecho una lectura moderna de la trayectoria vital de aquellas *mulieres religiosae*, especialmente desde perspectivas feministas¹¹⁴: la cohesión existente en sus formaciones religiosas, la afirmación de su interés propio fuera del seno de sus capacidades reproductivas, su independencia frente a la tutela masculina, la consecuente desconfianza que alimentaron y, pronto, la persecución que sufrieron algunos individuos o incluso las comunidades de las que estos procedían son tantos ingredientes que permitieron ver en el misticismo femenino una forma de feminismo primitivo. Como afirma Daniel de Pablo Maroto,

Es cierto que las mentalidades medieval y moderna se sitúan a infinita distancia una de otra. Resulta claro también que en la Edad Media no existió el feminismo como movimiento cultural, social, religioso o político equivalente al que defienden las modernas feministas. Pero sí existió

¹¹²Itziar Pascual, «Mujeres inspiradoras en la escena española contemporánea», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC 41, n.º 2, 2016, pág. 498. Citado por María Lourdes Bueno Pérez en «El lado humano de los poetas místicos a escena», en *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI: en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, ed. Rocío Santiago Nogales, Mario de la Torre Espinosa, y José Romera Castillo, (Madrid, Editorial Verbum, 2022), pág. 281.

¹¹³ «El impulso fundacional de Teresa de Jesús como forma pionera del feminismo», *op. cit.*, págs. 113-114.

¹¹⁴ A este respecto cabe señalar los siguientes trabajos de María del Mar Graña Cid: «*Mujeres, espiritualidad franciscana y feminismo en la Castilla renacentista*», Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2003; *Beatriz de Silva (ca. 1426-ca. 1491)*, Madrid, Ediciones del Otro, 2004; «El cuerpo femenino y la dignidad sacerdotal de las mujeres. Claves de autoconciencia feminista en la experiencia mística de Juana de la Cruz (1481-1534)», en Secundino Castro, Fernando Millán y Pedro Rodríguez Panizo (eds.), *Umbra, imago, veritas*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004, págs. 305-337. Estos trabajos vienen señalados por la propia autora en su artículo «Sacralización femenina y experiencia mística en la prerreforma castellana», *Duoda: Revista d'estudis feministes*, n.º 34, 2008, pág. 55.

un movimiento espiritual alentado por mujeres místicas escritoras de claro contenido feminista, muchas veces sin que ellas fueran conscientes de su misión en la evolución del pensamiento¹¹⁵.

No es de extrañar, entonces, que la historia de las santas vivas tanto como su relación con el feminismo contemporáneo hayan sido evidenciadas en producciones recientes. Tanto en la investigación como en la literatura se ha observado una creciente valoración de la obra de aquellas mujeres, la cual se basa en la constatación de una «escasísima presencia femenina¹¹⁶» en las recopilaciones de escritores, a la que se intentaría así reparar. Entre las numerosas iniciativas emprendidas, cabe destacar la publicación de *Las venas de los lirios*¹¹⁷, que pretende recorrer la producción de las místicas granadinas desde el siglo XVI hasta la época contemporánea; también, *El alma de las mujeres: ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*¹¹⁸, que aborda «el conocimiento de la espiritualidad de la mujer [...] desde una dimensión interdisciplinar, donde se integra la literatura, el patrimonio artístico, la música, el estudio de fuentes impresas y manuscritas de los archivos¹¹⁹».

La persona más representada entre estas iniciativas sigue siendo Teresa de Ávila. La producción actual no solo busca realzar la calidad de su obra sino también realizar una sigilosa recuperación cultural de su persona, que, es de recordar, fue uno de los estandartes ideológicos del régimen franquista —en que se la consideraba «santa de la raza»—.

Esta recuperación, que como veremos es importante en la poesía, no es exclusiva del género. En los últimos años se ha puesto de relieve el interés suscitado por Teresa de Jesús tanto en el teatro como en la narrativa¹²⁰ o el cómic¹²¹, y se ha publicado una multitud de obras para conmemorar el quinto centenario de su nacimiento, en 2015. Si bien es cierto que las estrategias editoriales no son ajenas a esta afición por la santa, tampoco se puede pasar por alto el hecho de que existe un verdadero interés entre las autoras por escribir sobre Teresa de Ávila en

¹¹⁵ «Mística femenina y experiencia de Dios en la Edad Media», *op. cit.*, pág. 532.

¹¹⁶ Amelina Correa Ramón, *Las venas de los lirios: de místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada (s.XVI-XX)*, Londres, Splash Editions, 2022, pág. 7.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Javier Burrieza Sánchez, ed. *El alma de las mujeres: ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*. Valladolid, Gobierno de España, Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 9.

¹²⁰ María Caballero, «¿Ha desaparecido Dios de nuestra literatura?» *Isidorianum* 28, n.º 55, 2019, págs. 92-93. Véanse también los trabajos de Isabelle Touton: «Le franquisme n'a pas tué la "sainte de la race" ou comment et pourquoi Thérèse d'Avila (1515-1582) renaît sans cesse de ses cendres», en *Figures emblématiques de l'imaginaire politique espagnol*, ed. Paloma Bravo y Alexandra Palau (París, Indigo, 2013), págs. 15-32; «Santa Teresa en algunas novelas contemporáneas españolas», en *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad media y del Siglo de Oro*, ed. Marc Vitse, (Madrid, Iberoamericana, 2005), págs. 1097-1111.

¹²¹ Max Aguirre, Fernando Calvi, Pato Delpeche, *El castillo interior o las Moradas*, Martínez, Buenos Aires, Loco Rabia, 2015. Véase también Isabelle Touton, «El cómic *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* de Claire Bretécher: Una comicidad erudita e iconoclasta», en *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen âge et du Siècle d'or*, ed. Françoise Cazal, Claude Chauchadis, y Carine Herzig, (Toulouse, CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2005), págs. 381-394.

particular. Asimismo, no podemos ignorar que estas perspectivas pretenden resaltar la imagen mítica que rodea a la santa, pero también sus cualidades humanas y su personalidad, puesto que muchas de las obras escritas «dejan al margen su condición de santa para destacar su fuerza especial, su carácter enérgico y su determinación para cumplir su voluntad... pero también con sus dudas. Y sus constantes disputas con las jerarquías eclesiásticas, etc.¹²²». Así, en la obra de teatro *La lengua en pedazos*, de Juan Mayorga, «no encontraremos a la Teresa inquieta y reformista que nos ofrecen biografías y estudios, sino a una Teresa humana y frágil que nos descubre sus más profundos anhelos y temores a través de la palabra¹²³».

1.2.2. Presencia de las místicas medievales en la poesía actual

Por todo ello, no es de extrañar que muchas de las poetisas de nuestro corpus opten por incluir a estas figuras en sus obras. Ya sea que las veamos interviniendo en el paratexto o en el cuerpo de las obras, la voluntad de autoras actuales de presenciar a sus predecesoras arraiga en un manifiesto literario feminista, pero también en la firme convicción de la primacía femenina en la experiencia de lo sagrado que es la mística.

1.2.2.1. «Rememorar y homenajear» a «antecesoras literarias»

La primera razón que explica la inclusión de figuras medievales y áureas en las contemporáneas fue expuesta por Sharon Ugalde en su estudio de las premisas del fenómeno que encabeza su antología *En voz alta...*. La investigadora destaca el deseo, a partir de los años cincuenta, de manifestar una «herencia matrilineal» que se tejería entre las autoras actuales y las anteriores, famosas o no, apropiadas por la narrativa patriarcal o silenciadas por ella, y que las poetisas de las nuevas generaciones tendrían que rescatar. Esta es, según explica, una de las funciones del «poema unitario» o «epopeya», género que ha florecido en la lírica femenina desde la publicación de *Mujer sin Edén* por Carmen Conde¹²⁴:

El poema unitario del siglo XX hereda la voz pública de la épica que pone énfasis en la colectividad y la continuidad cultural. Históricamente las mujeres no tuvieron acceso a esa voz pública que hablaba en nombre de todos y autorizaba los relatos y valores del grupo. El interés reciente de las poetisas en el poema unitario es precisamente reivindicar la ausencia de las perspectivas de las mujeres en los grandes relatos culturales. Los poemarios reflejan una necesidad de (re)construir una herencia mítica, histórica y cultural femenina, y así, descubrir una continuidad entre un pasado significativo y el momento presente, y la posibilidad de vivir

¹²² Ana Suárez Miramón, «Teresa de Jesús en el teatro del siglo XXI». En *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI: en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, ed. Rocío Santiago Nogales, Mario de la Torre Espinosa, y José Romera Castillo, (Madrid, Editorial Verbum, 2022), pág. 294.

¹²³ «El lado humano de los poetisas místicos a escena», *op. cit.*, pág. 282.

¹²⁴ Forma preferida por las poetisas a partir de la mitad del siglo XX «para revisar la historia de figuras míticas, tanto de la literatura, la historia o el arte, mezcladas con “heroínas” corrientes de hoy». *Ellas tienen la palabra...*, *op. cit.*, pág. 52.

hacia el futuro ¹²⁵. La voz colectiva de las escritoras narra su herencia matrilineal, transformándola en un gran relato en el cual las mujeres tienen un papel activo. [...] Para realzar ese legado, las poetisas enlistan a consagradas figuras femeninas literarias y artísticas transformándolas en cómplices que contradicen su significación patriarcal. A fin de cuentas, no es sólo cuestión de contar las historias silenciadas de las mujeres sino de completar las narrativas fundacionales de la humanidad ¹²⁶.

Por eso no es de extrañar que «[entre] las más rescatadas [encontremos] a antecesoras literarias», a las que se trata de «[rememorar] y homenajear» con el fin de «hacerse oír o animar a las poetisas en su papel de escritoras». Entre estas «autoras que superaron los obstáculos del género», las místicas ocupan un lugar privilegiado. Y, entre ellas,

Especialmente memorables son los homenajes que Francisca Aguirre brinda a Teresa de Jesús y a Delmira Agustini en *Los maestros cantores*. Otros ejemplos notables son los poemas que Angelina Gatell y Pino Betancor dedican a Sor Juana Inés de la Cruz [...] ¹²⁷.

Uno de los poemas aquí citados por Ugalde es «Ay, Teresa, Teresa, qué cabeza la tuya», de Francisca Aguirre. Lo recopilamos a continuación:

Pero a quién se le ocurre haber nacido entonces. Cómo incurriste en semejante error, tamaño desacierto. Tú que fuiste tan previsora en tantas cosas, tú que soñabas con cambiar el mundo. Y fuiste a aparecer tan a destiempo, justamente cuando todo lo tenías en contra, cuando ser hembra casi era un delito. Y no digamos ya si la muchacha tenía la osadía de pensar por su cuenta. Lo tuyo, verdaderamente, fue como para echarle a los leones. Y eso hicieron. ¿Cómo se te ocurrió ese disparate? Si lo tuyo era el avión, las impresoras y los ordenadores. Lo que tú hubieras hecho al lado de Juan XXIII. Y no digamos ya en Calcuta, aliada a tu homónima. Qué locura nacer en tiempos tan infames.

No puedo perdonarte ese despiste. Con lo que habrías disfrutado leyendo a César Vallejo, lo que le hubieras ayudado, a él a quien tan pocos ayudaron; en cambio tú, tú que tan bien conociste a los Cristos del alma. Pregúntales, pregúntales a ellos, pregúntale a Vallejo, a don Antonio, a Miguel de Unamuno. No tenías derecho, lo tuyo era el futuro. Si estuvieras aquí, si no hubieras tenido tanta prisa, válgame dios, Teresa de Cepeda, las cosas que habrías hecho ¹²⁸.

En esta composición en prosa coexisten tres discursos: el del yo poético, vehemente diatriba dirigida a Teresa de Ávila; el de la santa, que brilla por su ausencia, puesto que la locutora se esfuerza en resaltarlo por contraste a través de preguntas («¿cómo se te ocurrió?») y verbos introductores en imperativo («pregúntale»); y, finalmente, el de sus detractores en

¹²⁵ La autora cita aquí a Frederick Feirstein, «The Other Long Poem», *The Kenyon Review* v, 2, 1983, págs. 52-56, y Dana A. Heller, *The Feminization of the Quest-Romance: Radical Departures*, Austin, University of Texas Press, 1990.

¹²⁶ *En voz alta...*, op. cit., pág. 79-80.

¹²⁷ *En voz alta...*, op. cit., pág. 83.

¹²⁸ Francisca Aguirre, *Ensayo general: poesía reunida 1966-2017*, Barcelona, Calambur, 2018, pág. 328. [De *Los maestros cantores* (2000)]

En el registro de la compensación performativa, el poema de Angelina Gatell, también evocado por Ugalde, se inscribe en la misma vena que el de Aguirre. Hemos aquí el principio:

I

5 Porque no es imposible que tus ojos
 en otros enredaran su destello
 y, prendido quedara en este espacio
 el espectro de un sueño.

Quizá por eso bajo hipnotizada
las carcomidas gradas de este templo
con ansia de encontrar algún indicio.

Este poema trata de la historia no contada de sor Juana Inés de Jesús, que el yo poético se propone narrar con ocasión de su visita, muy probablemente, del templo de San Francisco de la Ciudad de México, en estrofas encabezadas cada una por un modalizador diferente («Tal

58

vez» (v. 1), «acaso» (v. 2), «no es imposible que» (v. 5), «no sería / en absoluto extraño que» (v. 9-10), «quizá» (v. 13)). Además de recordarnos siempre que se trata de hipótesis, el uso de los modalizadores permite que coincidan en la misma composición la autora legendaria con el yo poético, en una proximidad que alimenta la idea de «herencia matrilineal» expresada por Ugalde.

Aunque queda fuera de nuestro marco temporal¹³⁰, es necesario mencionar el poema de Pino Betancor que, también sobre sor Juana Inés de la Cruz, adopta un enfoque algo distinto:

SOR JUANA INÉS

Entre oraciones y libros
Sor Juana Inés reza y piensa.
Entre libros y oraciones
va dejando su flor nueva.

5 La frente tibia y nevada
 sin un reflejo de sol.
 Los senos dos madrugadas
 ocultas para el amor,

10 y en el corazón palomas
 ya sin alas para el vuelo
 mientras el rosario ciñe
 la palidez de sus dedos.

15 Monja de luz, no sabías,
 ahogada entre blancas tocas,
 si era una llama tu cuerpo
 o era tu cuerpo una rosa.

20 Nacida para ser río
 te recogiste en laguna,
 pero en la noche palpita
 el nardo de tu cintura.

 Por los ojos te cruzaban
 sombras de montes y llanos,
 pero el convento tenía
 muros de piedra bien altos.

25 Por los labios te volaban
 abejas y mariposas,

¹³⁰ La obra en que aparece por primera vez el siguiente poema, *Cristal*, se publicó por primera vez en 1956 (Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta Lezcano), aunque conoció una notable reedición posterior (Madrid, Ediciones La Palma, 1996).

pero el convento cercaba
tu alba figura de monja.

30 Y por las manos, qué sueño
de brisas limpias y azules;
pero el convento tejía
para tu destino cruces.

35 Joven azteca creada
para ser garza ligera,
qué pesadas vestiduras
te hicieron sentirte muerta.

40 Muerta tú y eras la vida.
¿Qué temor niño y primero
te hizo cerrar tan deprisa
las puertas del universo?

Afuera cantaba el aire,
cantaban lunas y fuentes
y tú apagaste las luces
del mundo para no verte.

45 Afuera, pájaros blancos,
iban llamándote: Hermana.
Y tú sorda, sorda siempre
sin mirar a las ventanas.

50 Afuera, la tierra tuya,
te estaba llamando: Niña.
Qué blancura al escucharla
te subía a las mejillas.

55 Afuera... cuánto rumor,
cuánto rumor verde y nuevo.
Pero qué altos son los muros,
Sor Juana Inés, del convento.

60 Y entre libros y oraciones
fuiste ahogando tu flor nueva,
mientras la vida lloraba
por tu perdida belleza¹³¹.

Pino Betancor no se refiere tanto al silenciamiento de la religiosa como a su reclusión que la poeta considera responsable de obstaculizar su realización y plenitud. En efecto, este

¹³¹ Citado por Sharon Ugalde, en *En voz alta...*, *op. cit.*, págs. 234-236.

poema compuesto por cuartetos asonantados es una elegía a la libertad de sor Juana: las primeras estrofas parecen ser la ékfrasis de las representaciones típicas de la monja mejicana¹³² que se ha asociado al misticismo¹³³, pero no hacen sino subrayar la coerción a la que la obliga su condición de hermana reclusa. En efecto, las estrofas 5 a 8 así como la penúltima muestran la anáfora de la conjunción de coordinación «pero», que se prolonga con la expresión «pero el convento» en las estrofas 6, 7 y 8. Sirven para manifestar retóricamente el contraste replicado a lo largo del poema: la diferencia entre el exterior, que simboliza la identidad de la santa que se hace una con los elementos de la naturaleza, y el interior del convento que parece servir de cárcel. Es el caso, por ejemplo, de la sexta estrofa, donde se enfrentan la horizontalidad de los «montes y llanos» (v. 22) —cuya extensión, a través de la idea de abundancia, queda subrayada por la ausencia de artículo— y la verticalidad del convento, cuyos «muros» (v. 24) se mencionan y cuya altura («altos» (v. 24)) está realzada por el adverbio «bien» (v. 24).

Sea cual fuere el enfoque, se puede evidenciar un hilo conductor en todas las perspectivas: la destinataria del poema es sistemáticamente la monja y el yo poético se dirige a ella para hablar de lo que pudo haber hecho en su vida; también, en cada una de las composiciones, se observan indicios que tienden a suponer sutilmente la copresencia de las autoras de épocas anteriores y de la actualidad, tal vez para sugerir una complicidad que refuerza verdaderamente la idea de herencia matrilineal. Es posible que las escritoras quisieran hacer justicia, más que homenajear, a autoras cuya voz había sido necesariamente silenciada, y esto en un momento en que las mujeres poetas hacían oír su voz cada vez más ampliamente en el panorama lírico español.

Por último, otro poema mencionado por Ugalde transmite una trayectoria algo distinta. En una composición sacada de su *cerco de los pájaros*, el yo poético parece compadecer con Teresa de Jesús:

*Ante el confesionario de Sta. Teresa,
en el convento de Sn. Esteban de Salamanca.*

Teresa, me voy sin escucharte.
La puerta está sellada
a golpe de cilicio.
Ni un fósil plateresco de tu voz.
Ni una palabra, tatuada por el tiempo.
Demasiado cerrado para ti,

¹³² Véase el cuadro de Miguel Cabrera, *Sor Juana Inés de la Cruz en su biblioteca*, [óleo sobre lienzo], Museo Nacional de Historia de México D.F., 1570.

¹³³ Alfonso Méndez Plancarte, «Introducción», Juana Inés de la Cruz, *Obras completas* I. México, FCE, 1951, págs. 31-33; Alberto G. Salceda, «Introducción», en *Obras completas* IV, México, FCE, 1957, págs. 39-45.

sin el aire de Dios,
 sin campo abierto.
 Astillaron tus huesos
 10 con el machete de una fe macabra.
 Hubiera dado algo, por oírte decir:
 no estoy de acuerdo.
 Rebelde con las rejas boca arriba...
 Aunque no es necesario que lo digas,
 15 sería tan absurdo
 como ponerle letra a una campana¹³⁴.

En este poema confluyen el léxico de la expresión, para subrayar la incomunicabilidad de la santa («sin escucharte» (v. 1); «ni una palabra» (v. 5); «ni [...] tu voz» (v. 4); «oírte decir» (v. 11); «no es necesario que lo digas» (v. 14)) y el de la arquitectura eclesiástica («plateresco» (v. 4), «campana» (v. 16)) que pinta en filigrana la imagen del convento San Esteban de Salamanca evocado en el paratexto. Entendemos que la noción de encierro, que se desprende de los elementos arquitectónicos mencionados («rejas» (v. 13), «cerrado» (v. 6), «la puerta está sellada» (v. 2)) figura metafóricamente el silenciamiento de la santa. La reclusión de las monjas carmelitas, aunque abogada por Teresa de Ávila que la consideraba uno de los votos fundamentales de su orden religiosa, está percibida entonces como el instrumento de su sumisión. Se critica también su reificación, a través de las reliquias que se sacaron de ella tras su muerte y que condujeron al despedazamiento de su cuerpo («Astillaron tus huesos / con el machete de una fe macabra» (v. 9-10)): junto con las primeras estrofas, permite al yo poético denunciar la desposesión y la instrumentalización de la santa.

¿Por qué tal afán en denunciar la situación de Teresa de Ávila, cuando paradójicamente su trayectoria vital se caracteriza tanto por el valor de sus escritos como por su obra edificadora? Quizá Sarasua equipare instrumentalización con silenciamiento; en este sentido, es posible detectar en el poema una discreta crítica al sitio ocupado por la memoria de la santa bajo el franquismo. En efecto, el teresianismo, que se remonta por lo menos al siglo XVII, adquiere una dimensión política durante la dictadura; las fuertes impregnaciones católicas de la ideología habrían permitido su difusión y generalización a escala nacional. Recordemos que, utilizados con fines doctrinales para encabezar el ideal de la Sección Femenina¹³⁵, los valores que portaba

¹³⁴ Blanca Sarasua, *El cerco de los pájaros*, Bilbao, Imprenta Amado, 1986, pág. 88.

¹³⁵ «Pilar Primo de Rivera [...] explicaba en una circular de 1938 los motivos de la elección de la santa carmelita como patrona: “La escogimos para protectora nuestra por su santidad y porque Ella, con su sabiduría es una de las mujeres que más gloria han dado a España. Y la escogimos también porque vosotras, camaradas de la Sección Femenina, tenéis, como ella, misión de fundadoras. Tenéis que enseñar por todas las tierras de España el ansia de Nuestra Revolución [...]. Pero de una manera callada, sin exhibiciones y sin discursos, porque esas cosas no son propias de mujeres, sino, sencillamente, como lo hizo Teresa”. Dunia Alzard Cerezo, «Del modelo maternal del primer franquismo...», *op. cit.*, pág. 146. La autora cita la «Circular del 15 de octubre de 1938», en Pilar Primo de Rivera, *Discursos, circulares, escritos*, Madrid, Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1943, pág. 268.

y promovía santa Teresa podían, por su versatilidad, adaptarse a lo que se esperaba de las mujeres por parte del régimen: modelo de «feminidad cristiana», «[entregada] a la patria», en las antípodas de la «mujer moderna» promocionada por la República¹³⁶.

Entonces, se puede suponer razonablemente que, si las autoras tienen tanto interés en dar la palabra a las sores Juana Inés y Teresa de Ávila, es para restaurar la memoria de quienes fueron silenciadas en su propio tiempo, o cuya narrativa ha sido recuperada por el aparato político en la historia reciente. La voluntad de mencionar a estas mujeres no solo sirve para reclamarse de su herencia, sino también para extender su voz, fagocitada por las circunstancias históricas, que encaja adecuadamente en el contexto literario femenino del inicio de la Transición en España.

1.2.2.2. Admiración por una inspiración de origen mística

Sin embargo, a medida que la democracia se perenniza y el recuerdo de la dictadura se hace lejano, especialmente para las nuevas generaciones, la perspectiva frontalmente contestataria está cada vez menos presente. En este sentido, si en los años ochenta y noventa se enfatizaba la coacción de la autoridad patriarcal que hayan podido sufrir las monjas medievales, este enfoque tiende a desaparecer a medida que los poemas que incluyen a las místicas canónicas se reenfozan en la figura de quienes las presencian, es decir las autoras contemporáneas. Esta evolución revela un cambio de perspectiva a la vez que de tema: ya no se trata tanto de sus actos y palabras abortados por las circunstancias históricas como de la valoración positiva de la calidad de sus escritos. Entonces, a partir de los años 2000, se señalan a las místicas medievales mediante la admiración que se les manifiesta, una admiración que a veces roza la fascinación que la autora-lectora siente por la excepcional relación con Dios que tuvieron la suerte de conocer.

Esta fascinación queda así propiamente plasmada en la producción de Dionisia García. La ferviente poeta murciana ha dedicado dos de sus obras a la cuestión de Dios desde una perspectiva ontológica: *Aun a oscuras*, en 2001, y *La Apuesta*, en 2016¹³⁷. En la primera se aborda el misticismo, mediante el ansia de entregarse al estado que pocos pudieron experimentar; y eso, a través, precisamente, de la mención de quienes lo vivieron. Es lo que expresa el poema «Ver»:

Como Teresa, quiero abandonarme,
como Juan de la Cruz,
pero ver es en mí sobre todas las cosas

¹³⁶ «Del modelo maternal del primer franquismo...», *op. cit.*, pág. 144.

¹³⁷ Todos los poemas de Dionisia García aquí citados provienen de su obra completa (Dionisia García y José María Álvarez, *Atardece despacio: poesía completa (1976-2017)*, Valencina de la Concepción (Sevilla), Editorial Renacimiento, 2017).

y ni siquiera sé si tienes rostro,
si podría dejar en tu mejilla un beso¹³⁸.

Para describir sus vías de conocimiento de Dios, es importante destacar que el yo poético recurre a la comparación, y no a la metáfora, ya que la conjunción comparativa «como» (v. 1 y 2) representa precisamente en el verso lo que separa a la locutora de la experiencia mística, dando así testimonio de su imposibilidad de acceder a ella todo realzando la admiración sentida hacia estas figuras. En este sentido, la mención del beso («si podría dejar en tu mejilla un beso» (v. 5)) tiene que entenderse menos como una referencia evangélica a la traición de Judas Iscariote a Cristo (Mc 14, 42-46) que como la búsqueda persistente de un contacto sensible con Dios, inspirado por las experiencias místicas, aquí personificado mediante la alusión a su Hijo hecho carne.

Efectivamente, los poemas de Dionisia García que reflejan su lectura de los místicos muestran sistemáticamente, a través del uso de sus metáforas predilectas, la frustración de no poder entregarse al estado de éxtasis tan deseado. Es el caso, por ejemplo, en el poema epónimo de *Aun a oscuras*: «Como el enamorado, si me acerco a mí vienes, / huyes si me distraigo y, obstinada, repito / el reproche y la duda. Todo es vano¹³⁹». Lejos de significar una ósmosis entre el yo poético y Dios, la poeta enfatiza aquí su incomunicación. La unión con el amante del *Cántico espiritual* se convertiría casi, en otro registro, en una disputa amorosa: estamos en las antípodas del encuentro, ya que el diálogo se rompe para que le sustituya la falta de confianza; lo que, a su vez, contribuye a resaltar la estima en que tiene a los poetas canónicos.

Los otros poemas del corpus que presentan a los místicos canónicos lo siguen haciendo por su relación con Dios, pero con un mayor énfasis en su capacidad de crear en virtud de ella. En otras palabras, la fascinación ejercida proviene del soplo divino que les invita a componer las obras místicas que nuestras poetisas leen y admiran, y que, por ende, les sirve de modelo a la hora de pensar y concebir su propia creación.

Esta herencia inspiradora se manifiesta a veces de forma explícita. Así, María Victoria Triviño, que ha prologado el *Libro de la suavidad* de Mariana Colomer, señala que entre las fuentes de inspiración de la autora está la religiosa italiana Clara de Asís, así como la mística beguina Hadewijch de Amberes —lo que viene confirmado por la propia poeta:

La obra se estructura en dos partes: *La visita del Amor* y *El árbol del conocimiento del Amor*. El binomio amor/conocimiento nos recuerda a las grandes maestras medievales, particularmente

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 350. [De *Aun a oscuras* (2001)]

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 344. [De *Aun a oscuras* (2001)]

Hadewijch de Amberes y Clara de Asís. Es un acercamiento buscado por la autora: «Me inscribo en la tradición de esas mujeres que han escrito inspiradas», me decía en la tarde de estrellas¹⁴⁰.

La admiración de Mariana Colomer no se limita a sus obras publicadas, en particular *La gracia y el deseo* (2003) y el *Libro de la Suavidad*, sino que se observó también con la publicación de una breve antología de poesía mística femenina en la revista *El Ciervo*, en la que rindió homenaje a once poetas, ella incluida¹⁴¹. En la introducción que la precede, declara que «Cada mujer que escribe inspirada por el Espíritu embellece con la singularidad de su experiencia ese gran árbol en el que Dios va grabando el nombre de sus elegidas», afirmación que confirma tanto la elevada idea que Mariana Colomer tiene de la inspiración divina como el postulado de cierta primacía femenina en este género poético.

Finalmente, en una forma de abismación, las monjas medievales pueden ser una fuente de inspiración para nuestras autoras. Es lo que vemos en *Como si fuera una palabra*, de Esperanza Ortega, obra basada en una cita de la religiosa mística Juana Isabel de Jesús (1586-1648):

Veo de ordinario una luz hermosa cuando estamos escribiendo, manifestándose esa luz unas veces sobre la mano, que parece da muestras de que la rige, otras veces se manifiesta sobre el papel, junto a lo que va declarando la pluma. Otras veces la veo sobre lo que ya queda escrito, algo desviada de la pluma y otras veces veo un ángel¹⁴².

Aquí, la herencia matrilineal no arraiga en la vida de la mujer mística que vivió en el siglo XVII, sino en su pura creación literaria. La inspiración es en efecto el verdadero tema de esta cita, que Esperanza Ortega divide en cuatro partes para encabezar los segmentos de su obra: «Primeras luces», «la mano sobre el papel», «secreta pluma» y «dulce compañía». Se trata de una herencia de carácter matricial¹⁴³, aunque Ortega no reivindique el contenido místico o espiritual de los propios poemas que componen *Como si fuera una palabra*¹⁴⁴.

Así, independientemente del nivel de presencia de autores medievales en las obras contemporáneas, cabe señalar que la importancia de las figuras femeninas no disminuye, aunque se valora más la experiencia mística. Esta, concebida como divina, inexplicable y a raíz

¹⁴⁰ Mariana Colomer, *Libro de la suavidad*, Madrid, Huerga y Fierro, 2008, pág. 8.

¹⁴¹ 61, n.º 734, mayo de 2012, págs. 48-50.

¹⁴² Esperanza Ortega, *Como si fuera una palabra*, Barcelona, Lumen, 2002, pág. 4.

¹⁴³ En el sentido en que contiene, en germen, la estructura de la obra. Véase «La poesía de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea», *op. cit.*, pág. 45.

¹⁴⁴ Esto no impide que Ugalde vea un vínculo temático entre la obra y la cita a través de la luz: «En *Como si fuera una palabra* (2004) la representación del proceso visionario de la escritura alcanza plena madurez. El epígrafe, de Sor Isabel de Jesús, explica la presencia de la luz [...]. En la segunda sección del libro, “La mano sobre el papel”, el sujeto lírico busca “un segundo de luz y paraíso” y en la cuarta y última, “Dulce compañía”, reelabora en palabras la visión, *confirmas / su mecanismo de cristal sueño*, para luego despedirse de la revelación-texto: *y le dices adiós / cierras los ojos / así / ¿lo ves? / no es tan difícil / / como si fuera una palabra.*» (Sharon Ugalde, «Los grandes temas: ellas también», en *Zurgai* Mes 7, Julio de 2004, pág. 10). Véase también el capítulo «Poesía visionaria» del presente trabajo de investigación.

de los poemas, se asimila a la inspiración literaria; además de la feminidad, es el segundo eslabón que une a las autoras actuales con sus predecesoras medievales, especialmente en el caso de Esperanza Ortega y sobre todo de Mariana Colomer. Así es como evoluciona el sentido que las autoras dan a la «herencia matrilineal» una vez instalada la democracia en España: una valorización de la obra de las místicas más que la voluntad de realzar un sentimiento de agravio respecto a sus vivencias y escritos.

1.2.2.3. Fascinación hacia unos personajes asimilados a la mística

No solo se trata de inspiración en los motivos que atraen a las poetisas hacia las figuras místicas: su persona, aunque anónima, es también objeto de fascinación. Especialmente en la poesía femenina más reciente ha crecido el interés por aquellas mujeres en virtud de sus vivencias concebidas como capacidad para relacionarse adecuadamente con la esencia de la alteridad divina. En este sentido, su cercanía a la naturaleza, sus fantaseados dones casi-proféticos asimilan a los personajes femeninos retirados de la vida mundana como ermitaños o ascetas a seres casi feéricos, semi-divinidades, adornados de una dimensión cósmica en virtud de su capacidad para fundirse con la naturaleza. Se entiende, por tanto, que se borren los nombres de las religiosas históricas para dar paso a un anonimato que invite a una afabulación y se abra al registro fantástico: existe en los seres místicos y afines descritos en los poemas a continuación una dimensión que justifica la admiración de las autoras por ellos, admiración que, a su vez, motiva que se les dedique una o varias composiciones dentro de una obra.

En nuestro corpus, tenemos un ejemplo temprano en el poema «Demasiada verdad para ser sueño», de Blanca Sarasua, del *cerco de los pájaros* previamente mencionado :

5 Soñé que era una ortiga,
 y miraba con rencor las hojas de los robles.
 Luego vi una ermita, de sangre románica,
 desnuda,
 diciendo la verdad,
 sin barrocas en el alma.
 Y quise, piedra a piedra,
 ser ermita¹⁴⁵.

La personificación de la ermita es tan exacerbada —se le atribuye la «sangre» (v. 3), un «alma» (v. 6), se la imagina «desnuda» (v. 4)—; y la prosopopeya («diciendo la verdad» (v. 5)) haría fácilmente de ella la sinécdoque de quien la habita, y que ejerce una fascinación sobre el yo poético hasta el punto de querer convertirse poco a poco en ella.

Una observación similar puede hacerse de «Quiero ser asceta» de Marina Aoiz :

¹⁴⁵ *El cerco de los pájaros, op. cit.*, pág. 55.

Quiero vivir asceta en el claro del bosque,
 en el humilde hogar de fogón y barro.
 Quiero ser la discípula de Zenón y Estoa,
 del amoroso Jesús y amiga de Hesse.
 5 Quiero vivir del canto de los árboles
 y los pájaros,
 trabajar la tierra
 y no desear nada de las fastuosas nubes pasajeras.
 Quiero ser como la niebla,
 10 discreta y recoleta a la caída de la tarde.
 Transparente como el agua de la quebrada.
 Quiero ser la esposa de las bodas místicas.
 Madre sencilla, eterna y primitiva;
 hermana de la Naturaleza.
 15 Quiero ser asceta.
 Pero lo cierto,
 es que un viento de ilusiones me colma los sentidos.
 La noche sensual me envuelve entre sus ritos. [...]
 Las arcillas exquisitas regocijan mis manos
 20 como si en ellas se posaran las alas de sùtiles mariposas
 escapadas de cuentos extraños.
 Me gustan las playas solitarias donde las palmeras
 entonan con sus liras músicas divinas.
 También el vino añejado en vieja barrica de roble
 25 para celebrar, junto al fuego, los solsticios. [...]
 pero todo eso, lo amo y no lo poseo.
 Nada tengo.
 solo el camino abierto, hermoso y empedrado,
 a un sueño de asceta¹⁴⁶.

El poema parece tener lugar en un entorno rural aislado, similar al ambiente de la composición anterior; la ósmosis que la «asceta» (v. 1) siente con la naturaleza casi la asimilaría a una ninfa de la mitología antigua, o incluso a las diosas precolombinas, especialmente en el verso «Madre sencilla, eterna y primitiva;» (v. 13). Esto contrasta con el verso anterior, que evoca la metáfora característica del misticismo cristiano («la esposa de las bodas místicas» (v. 12)): en este sentido, un sincretismo encarna la persona de la asceta, en la que radica la idea de un carácter un tanto diáfano («quiero ser como la niebla [...] transparente» (v. 8 y 11)), sagrado, pero en cualquier caso decididamente femenino.

En estos dos poemas, otro fenómeno acompaña el paso al anonimato del personaje relacionado con la mística en cuestión: la fascinación por ella suscita un intenso deseo de

¹⁴⁶ Marina Aoiz Monreal, *La risa de Gea*, Estella (Navarra), Gráficas Lizarra, 1986, págs. 86-89. Lo subrayado es de la autora.

encarnarla. Se apreciaba en «Quiero ser asceta» con la anáfora del verbo «quiero» (v. 1, 4, 8, 12), verbo que también se encontraba en la obra de Blanca Sarasua en pretérito simple («quise» (v. 7)). Esta voluntad adquiere una dimensión aún más concreta en el poema de Gracia Aguilar Almendros «no tenemos ya costumbre de nombrar así al amor (juan antonio gonzález iglesias) [sic]» de *Libérame Domine*, que termina con las siguientes estrofas:

Arrebatada
por una mezcla
de oxitocina y éxtasis,
completamente abierta,
5 soy como un animal
que palpa la textura
de otro animal
de igual sabor.

Y bramo,
10 sonrío, y muerdo.
Y soy sagrada,
soy mística,
y soy verdad.
Y no desaparezco
15 en esta noche oscura¹⁴⁷.

En este poema resalta la abundancia de verbos en primera persona, y especialmente la forma «soy», que cobra aún más importancia en la última estrofa, donde está enfatizada por el polisíndeton. Del mismo modo, la proximidad métrica de los versos que incluyen los sustantivos «mística» (v. 12) y «verdad» (v. 13) asocia las dos nociones; el eco a san Juan de la Cruz que cierra la última estrofa con la «noche oscura» (v. 15) confirma la alta idea que la poeta deposita en este tipo de personaje.

Estos poemas no son perspectivas aisladas. En los últimos años, el panorama poético femenino se ha llenado de figuras anónimas vinculadas a la espiritualidad que a su vez se relacionan con su entorno o sus iguales a través de un vínculo presentado como inexplicable. Esta fascinación por lo arcano, lo tácito, de la que están investidas las figuras —siempre femeninas— es un nuevo núcleo temático del que la puesta en escena de las místicas que acabamos de detallar es un punto constitutivo. Por ejemplo, en la obra de Gracia Aguilar Almendros, mencionada anteriormente, hallamos una composición sobre la ósmosis con una manada de lobas, de título «bailando con lobas», cuyo baile asemeja la escena a una entusiasta representación de licantropía :

¹⁴⁷ Gracia Aguilar Almendros, *Libérame Domine*, Valencia, Pre-Textos, 2017, pág. 34-35.

Esos segundos,
enloquecidos,
en los que soy
tan sólo movimiento.
5 Para dar el siguiente paso
no hay más que seguir
una cadencia más sabía que yo.
Siento la cálida respiración
de la manada.
10 Huelo, respiro nuestra carne.
encendida y diversa.
Una mano acaricia mi pelaje
y aúllo feliz¹⁴⁸.

Los poemas sobre brujas escritos en la actualidad también pueden caber dentro de estas perspectivas¹⁴⁹, pues se trata de grupos de personas anónimas que evolucionan en entornos próximos a la naturaleza y lo sagrado, así como versados en lo mágico; y que se caracterizan, al igual que las lobas, por su cohesión descrita en clave femenina. Replicando y amplificando el interés suscitado por estos personajes entre la autoría feminista, tanto brujas como místicas reflejan la proximidad que las escritoras contemporáneas sienten con ellas, así como la asunción implícita de la primacía femenina en el ámbito de lo esotérico —que se amalgama fácilmente con lo sagrado—.

La presencia de mujeres místicas en la poesía contemporánea revela así una notable evolución. Las figuras tienden a despersonalizarse a medida que el yo poético se identifica más adecuadamente con ellas y resalta su potencial para investirse de sagrado. Si bien es cierto que las poetas actuales han representado activamente a las figuras místicas del pasado, la lírica se ha interesado menos que la narrativa o el teatro en representar los episodios de su vida, ya sea para erigirlas en víctimas de la fagocitación patriarcal o, por el contrario, para sublimar la inspiración divina de la que han sido investidas y que invita a nuestras autoras a identificarse con ellas. Lejos de ser insignificante, esta evolución será fundamental no solo para explicar la reutilización de la mística en la lírica femenina desde una perspectiva emancipadora y feminista, sino también un renacimiento de la poesía mística en la producción actual: las autoras quieren encarnar tan íntimamente a estos personajes que acaban creyendo que realmente los personifican. Ya no se tratará solo de reivindicar una herencia matrilineal, sino de postularse como dignas sucesoras y epígonos de sus obras.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pág. 33.

¹⁴⁹ Véase Clara Lecadre, «Las brujas, *topos* feminista en la poesía escrita por mujeres a principios del siglo XXI. Un enfoque panhispánico», *Revista internacional de culturas y literaturas*, n.º 26, 2023, págs. 43-65.

1.3. Lo místico y su erotismo

Las obras que los investigadores asociaron más comúnmente con la mística en el periodo de la Transición lo hicieron por la supuesta dosis de erotismo que contienen. No es casualidad, ya que la publicación de estas obras coincide con la constatación, por la crítica, de una primera oleada de poesía erótica dentro del periodo.

En efecto, el erotismo es uno de los grandes temas del *boom* de la poesía femenina: si hasta los años ochenta en España la expresión del deseo carnal era prerrogativa de los hombres, con el fin de la dictadura y durante la Movida madrileña esta tendencia se vio invertida. Ana Rossetti inició el movimiento con *Los devaneos de Erato*, que publicó en 1980¹⁵⁰; le siguieron otras autoras, como Juana Castro (con *Narcisia*, en 1986¹⁵¹), Andrea Luca (*El don de Lilith*, en 1990¹⁵²), Almudena Guzmán (*Usted*, en 1986¹⁵³), e incluso Blanca Andreu (con *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, en 1981¹⁵⁴), que se hicieron pioneras en la tendencia. Si bien observamos su estancamiento paulatino a partir de los noventa, y un resurgimiento relativo a finales de esta misma década con la poesía de la joven autoría gallega¹⁵⁵, es evidente que para siempre marcó un cambio en la lírica femenina, que a partir de entonces movilizó los temas sexuales de forma realmente desinhibida¹⁵⁶.

Con la apropiación del erotismo por mujeres se observan nuevas maneras de plasmarlo: se constata en la poesía de dichas poetas la inversión de la dinámica clásica que oponía la pasiva musa femenina al escritor masculino y activo, así como el florecimiento de la expresión explícita y la descripción del cuerpo, que burlan todo pudor tradicionalmente reservado tanto a este como a la personalidad femenina que hasta la hora eran la norma en la literatura y en las costumbres¹⁵⁷. Junto a estas tendencias compartidas, se distinguieron rasgos individuales en las pioneras: la «exploración de la dimensionalidad sexual del ser humano¹⁵⁸» de Andrea Luca; pero, sobre todo, el culturalismo de Ana Rossetti que le lleva a expresar el erotismo por medio

¹⁵⁰ Valencia, Prometeo.

¹⁵¹ Barcelona, José Batlló.

¹⁵² Madrid, Endymion.

¹⁵³ Madrid, Hiperión.

¹⁵⁴ Madrid, Rialp.

¹⁵⁵ «Olga Novo (*A teta sobre o sol*, 1996, y *Nós nus*, 1997), Yolanda Castaño (*Estamos no ciclo das Erofanías*, Premio de la Crítica 1999, y *Delicia*, 1998), Ema Couceiro (*Humidosas*, 1997, y *As entrañas horas*, 1998).» Francisco José Peña Rodríguez, «La expresión del eros y la sexualidad en la poesía actual de mujeres (1994-2019)», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 17, 2019, pág. 157. El autor se apoya en la antología de Basilio Rodríguez Cañada, Basilio, *Milenio. Ultimísima poesía española (Antología)*, Madrid, Celeste, 1999, pág. 53.

¹⁵⁶ Como ejemplo, pueden citarse varias antologías (Jimena Andrade Cruz, *Antología de la poesía erótica española escrita por mujeres*, Barcelona, Áltera, 2001; Luzmaría Jiménez Faro, ed., *Breviario del deseo: poesía erótica escrita por mujeres*, Madrid, Torremozas, 1989) y autoras cuya importancia del tema en la obra pudo dar lugar a ensayos, como el de la poeta y editora Luna Miguel (*El dedo: Breves apuntes sobre la masturbación femenina*, Frankfurt am Main, Capitán Swing, 2016).

¹⁵⁷ «Mujer y poesía española: 1980-2000», *op. cit.*, pág. 111.

¹⁵⁸ *Ibid.*

de la «mimesis festiva¹⁵⁹» de un rebuscado vocabulario e imaginario religioso. Este culmina en *Devocionario* (1985¹⁶⁰), obra reconocida por la crítica como una de las más emblemáticas en la subversión del erotismo por medio del elemento sagrado.

Sea cual sea la tendencia adoptada por las distintas poetas, no podemos ignorar el hecho de que la escritura de las relaciones carnales se hace en una óptica feminista y decididamente subversiva: existe una clara voluntad por parte de estas mujeres de acabar tanto con los códigos literarios como morales que hasta la hora habían caracterizado su género en la creación poética.

1.3.1. ¿Tan bien se llevan poesía erótica y mística? Paradojas y pistas de interpretación

A la luz de estos datos, nos podemos preguntar sobre el lugar de la mística en esta nueva tendencia: ¿es posible que las poetas subviertan la relación excepcional con Dios que es la unión mística a través del erotismo?

La respuesta a esta pregunta es, *a priori*, evidente. Las metáforas privilegiadas de la mística cristiana contienen varios símbolos subversivos en sí, sobre todo en lo que se refiere al universo de las relaciones carnales, por lo que, si debe de haber subversión, intervendrá principalmente a partir de ello. La metáfora de los esposos en san Juan¹⁶¹, inspirada en el Cantar de los cantares, el sensual canto de amor de la Biblia¹⁶², el ardiente aguijón de la Transverberación teresiana¹⁶³, e incluso, para extraerse del marco español, las visiones con alto potencial erótico de ciertas místicas medievales, como las de Agnes Blannbekin¹⁶⁴ (c. 1244-

¹⁵⁹ Sharon Ugalde, «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti», *Siglo XX / 20th Century*, 1989-90, pág. 25.

¹⁶⁰ Madrid, Visor.

¹⁶¹ Juan de la Cruz, «Canciones entre el alma y el Esposo», en *Cántico espiritual y poesía completa*, Barcelona, Crítica, 2002, págs. 7-45.

¹⁶² «Cántico espiritual», *Diccionario de San Juan de la Cruz*, op. cit., pág. 202.

¹⁶³ «Vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman Querubines [...]. Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios.» *Libro de la Vida*, ed. Otger Steggink, Madrid, Castalia, 1986, págs. 383-384.

¹⁶⁴ «Crying and with compassion, she began to think about the foreskin of Christ, where it may be located [after the Resurrection]. And behold, soon she felt with the greatest sweetness on her tongue a little piece of skin alike the skin in an egg, which she swallowed. After she had swallowed it, she again felt the little skin on her tongue with sweetness as before, and again she swallowed it. And this happened to her about a hundred times. And when she felt it so frequently, she was tempted to touch it with her finger. And when she wanted to do so, that little skin went down her throat on its own. And it was told to her that the foreskin was resurrected with the Lord on the day of resurrection. And so great was the sweetness of tasting that little skin that she felt in all [her] limbs and parts of the limbs a sweet transformation.» Ulrike Wiethaus, *Agnes Blannbekin, Viennese Beguine: Life and Revelations*, Cambridge, D. S. Brewer, 2002, pág. 35. «Llorando y con compasión, se puso a pensar en el prepucio de Cristo, dónde podría encontrarse [después de la Resurrección]. Y he aquí que pronto sintió con la mayor dulzura en su lengua un pedacito de piel semejante a la cáscara de un huevo, que tragó. Después de haberlo tragado, sintió de nuevo la pielcita en su lengua con la dulzura de antes, y de nuevo se lo tragó. Y esto le sucedió unas cien veces. Y al sentirlo con tanta frecuencia, sintió la tentación de tocarlo con el dedo. Y cuando quiso hacerlo, aquella pielcita bajó solo por su garganta. Y le dijeron que el prepucio resucitó con el Señor el día de la resurrección. Y fue tan

1315) son tantos elementos susceptibles de verse subvertidos por las poetisas: exacerbar la dimensión erótica de las metáforas místicas cuando la sexualidad es particularmente tabú en la religión católica permitiría a las poetisas confrontar a la Iglesia con sus contradicciones, al tiempo que expresar la liberación de las costumbres relativas a la sexualidad que tuvo lugar a partir de la Transición.

Si bien el lector admite fácilmente que estos textos puedan subvertirse, solo intuye vagamente cómo se concreta esta subversión. Esto se debe al hecho de que el misticismo se ha vuelto, con el tiempo, casi indisociable del erotismo. Marcelino Menéndez Pelayo habla de «la delicadísima flor de la poesía erótica a lo divino» para designar este género poético¹⁶⁵; mientras que el poeta mexicano Octavio Paz nunca pareció dudar de la imbricación de estas dos dimensiones:

La experiencia mística va más allá de la piedad. Los poetas místicos han comparado sus penas y sus deliquios con los del amor. Lo han hecho con acentos de estremecedora sinceridad y con imágenes apasionadamente sensuales. Por su parte, los poetas eróticos también se sirven de términos religiosos para expresar sus transportes. Nuestra poesía mística está impregnada de erotismo y nuestra poesía amorosa de religiosidad¹⁶⁶.

Hemos recordado que el encuentro excepcional se describe a veces en clave metafórica amorosa o incluso sexual; ahora bien, ¿dónde detectar la subversión de la mística mediante el erotismo, cuando está claro que el encuentro entre el autor y la entidad divina no se produce?

La cuestión es compleja, pero se puede dilucidar mediante al menos dos pistas de reflexión. Puede tratarse de describir la unión nupcial con imágenes absolutamente características de la mística —la plasmación textual de expresiones que no dejan lugar a duda acerca de su intertextualidad, como la «Llama de amor viva», por ejemplo— para aplicarlas a un amor profano; también, se puede insinuar la divinidad de uno de los dos miembros de la pareja, al tiempo que se señala la relación carnal que los une mediante los códigos propios del erotismo. La subversión intervendría entonces en la absoluta literalidad de lo que *a priori* solo pertenecía al universo metafórico de la escritura de la mística, como se ha podido observar, por ejemplo, en el género narrativo¹⁶⁷.

grande la dulzura de probar aquella pielcita que sintió en todos [sus] miembros y partes de los miembros una dulce transformación». (La traducción es nuestra).

¹⁶⁵ Marcelino Menéndez Pelayo, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del Doctor Don Marcelino Menéndez Pelayo el día 6 de marzo de 1881*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1881, pág. 55.

¹⁶⁶ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, pág. 92.

¹⁶⁷ «Al respecto de la profesión de Pablo, es interesante notar cómo la novela está sugiriendo la relación entre misticismo y erotismo de una manera no directa, a través de esta suerte de ‘doble cara’ del erudito (que contrapone su vida sexual *bizarra* a sus investigaciones versadas en uno de los íconos de la alta cultura española). En un diálogo que Lulú mantiene con Ely, se expone la posibilidad de que el transporte místico no sea otra cosa que excitación sexual, pero dicha definición queda en manos de un extraño con el que tanto Pablo como Lulú discrepan: “—Eso, san Juan de no sé qué, siempre sale hablando de lo mismo, no sé cómo no se aburre, claro que el otro

Se han formulado numerosas alegaciones respecto a nuestro corpus y la supuesta dosis de erotismo que conlleva. Esta parte responderá al doble objetivo de repensar bajo una mirada crítica las interpretaciones ya realizadas sobre el tema, indicando al mismo tiempo las características comunes de lo que consideramos una subversión erótica de la mística en la materia poética que nos ocupa.

1.3.2. Del cielo a lo prohibido: parafilias y subversión mística de los ángeles

No todo erotismo es subversivo; y, recíprocamente, no toda subversión es erótica. Es preciso recordar lo que parece obvio frente a la tentación de atribuir dimensiones disidentes a todo un subgénero poético del que se ha apropiado recientemente toda una parte de su autoría. De hecho, nuestra lectura de los contenidos místicos en la poesía femenina reciente ha permitido demostrar que no siempre está donde se supone.

La investigación pudo evidenciar, en diferentes ámbitos artísticos, que la violencia erotizada («eroticized violence»¹⁶⁸) podía ser un medio de provocación subversivo a menudo movilizado desde la Movida en adelante, y particularmente cuando se aplicaba a figuras sagradas; el aspecto blasfematorio de estas iniciativas se superpondría así a una representación de la sexualidad a la vez cruda y heterodoxa, todo rodeándose de una dimensión metafórica — no se trataría de ceder al escollo de lo pornográfico —, con el fin de realzar su potencial subversivo. Así Germán Labrador Méndez, en el capítulo «El infierno de tu gloria. Mística y drogas en la poesía *underground* de la transición española» nos recuerda que

[los] momentos sociales de emergencia pararevolucionaria, y la transición sin duda lo fue, exigen esa misión urgente para la risa, a través de la cual se produce un *bouleversement* de las imágenes y motivos centrales del orden, en un complejo espacio donde la trasgresión, la blasfemia, el desacato son estrategias de combate político y simbólico¹⁶⁹.

Precisa que dicho «escarnio del nacional-catolicismo en el espacio transicional» ocurre en una diversidad de campos, o sea «en el cine, en la música, en la ilustración y en la vida cotidiana»¹⁷⁰; próximo al ámbito poético por su forma, el mundo de la música ofrece valiosos

estuvo muy bien, porque salió un yanqui que dijo que, en realidad, cuando se machacaban con el látigo y esas cosas, lo hacían para correrse, que al final se corrían, que eran masocas, ¿comprendes? [...]».» en Adriana Virginia Bonatto, «Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes. Hacia una superación del imperativo *queer*», *Anclajes* 21, n.º 2, 2017, pág. 36. La autora remite a la obra de Almudena Grandes *Las edades de Lulú* (Barcelona, Tusquets, 1994, págs. 94-95)

¹⁶⁸ Expresión tomada de Julie B. Miller en su artículo «Eroticized Violence in Medieval Women's Mystical Literature: A Call for a Feminist Critique», *Journal of Feminist Studies in Religion* 15, n.º 2, otoño de 1999, págs. 25-49.

¹⁶⁹ Ahí, el autor remite Jan Bremmer y Herman Roodenburg, eds., *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días* (Madrid, Sequitur, 1999). En «El infierno de tu gloria...», *op. cit.*, pág. 263.

¹⁷⁰ «El infierno de tu gloria...», *op. cit.*, pág. 263.

ejemplos de esta subversión aplicada aquí a la mística, como demuestra la pieza «Quiero ser santa» del grupo Parálisis Permanente, citada previamente, y donde la «hablante» ansiaba ser santa y estar azotada.

Si la violencia erotizada es patente en ciertas obras, como *Arte de Cetrería* de Juana Castro —donde la caza del ave de presa como medio de posesión de ella, tal y como veremos al final de este estudio, se subliman en su dimensión erótica para enfatizar la fusión con el otro—, esta dista mucho de ser la tendencia predominante. En efecto, en nuestro corpus, esta violencia erotizada se centra en una figura concreta que es el ángel. El empeño en cristalizar el objeto del deseo místico en un personaje antropomórfico y pictóricamente representado como masculino, además de atractivo, no es fruto del azar: el ángel es una figura clave en la imaginación mística, tanto en el presente como en la tradición en que arraiga. No es ajeno a las tradiciones místicas abrahámicas: hallamos el ángel Gabriel en ciertas tradiciones de la Merkabah¹⁷¹, en la literatura protocristiana¹⁷² pero, sobre todo, en escritos místicos de autoría femenina: dentro del rico mundo visual de la mística medieval, el ángel es un personaje recurrente en escritoras de Italia, España, pero también de Nueva España, como puede verse en Juana de la Cruz¹⁷³.

Las razones de su recurrencia se hallan en el simbolismo que evoca espontáneamente. Al representar el puente entre el mundo divino y sensible, terrenal y mortal, se sitúa en un espacio intermedio para más campos, incluido el de la sexualidad. En su segundo tomo de *La fable mystique*, Michel de Certeau recuerda que «El ángel [...] traspasa a la vez la diferencia de tiempo (pasado y futuro), de especie (bestial y celeste) y de sexo (es bisexual, andrógino)¹⁷⁴».

¹⁷¹ David Hamidović, «La *Vision de Gabriel* et la mystique de la *merkava*», en *La «sacerdotalisation» dans les premiers écrits mystiques juifs et chrétiens*, ed. David Hamidović, Simon C. Mimouni, y Louis Painchaud, vol. 22, (Turnhout, Bélgica, éditions Brepols, 2021), págs. 165-182.

¹⁷² Alexander Golitzin, «“Earthly Angels and Heavenly Men”: The Old Testament Pseudepigrapha, Niketas Stethatos, and the Tradition of “Interiorized Apocalyptic” in Eastern Christian Ascetical and Mystical Literature», *Dumbarton Oaks Papers* 55, 2001, págs. 125-153.

¹⁷³ Véase al respecto Jessica A. Boon, «At the Limits of (Trans) Gender: Jesus, Mary, and the Angels in the Visionary Sermons of Juana de La Cruz (1481–1534)», *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 48, n.º 2, 1 de mayo de 2018, pág. 293: «Hildegard of Bingen, Mechthild of Magdeburg, and Bridget of Sweden are perhaps the best-known female mystics who had angelic visitations, while Giralomo Savonarola would have been the most influential in Juana’s time period. An Italian contemporary of Juana, Jacopa de’ Rondinelli, specifically cited her guardian angel as the source of her visions. [...] On the peninsula, the Franciscan Lope de Salazar recorded an angelic vision in the fifteenth century». La autora se apoya en Tamar Herzig, *Savonarola’s Women: Visions and Reform in Renaissance Italy* (Chicago, University of Chicago Press, 2008), págs. 32–33 y Juan Miguel Valero Moreno «La “Revelación” a Lope de Salazar», *Estudios Humanísticos: Filología* 32, 2010, págs. 105–139. «Hildegarda de Bingen, Matilde de Magdeburgo y Brígida de Suecia son quizá las místicas más conocidas que tuvieron visitas angélicas, mientras que Giralomo Savonarola habría sido el más influyente en la época de Juana. Una contemporánea italiana de Juana, Jacopa de’ Rondinelli, citó específicamente a su ángel de la guarda como la fuente de sus visiones. [...] En la Península, el franciscano Lope de Salazar registró una visión angélica en el siglo XV». (la traducción es nuestra).

¹⁷⁴ Michel de Certeau, *The Mystic Fable, Volume 2: The Sixteenth and Seventeenth Centuries*, ed. Luce Giard, trad. Michael B. Smith (Chicago, University of Chicago Press, 2015), pág. 180. Citado en «At the Limits of (Trans) Gender...», *op. cit.*, pág. 272. «The angel [...] bypassed at once the difference of time (the past and the future), of species (the bestial and the celestial), and of sex (he is bisexual, androgynous)». (la traducción es nuestra).

El potencial erótico de este ser diáfano, a medio camino entre los polos de la sexualidad y lo divino, no ha escapado a nuestras autoras, que explotan su imagen y su simbólica en su poesía. Una de las que los moviliza, posiblemente en clave erótico-mística, es Ana Rossetti. La poeta gaditana, nacida en 1950, es una de las figuras emblemáticas del *boom* y, junto con Clara Janés y Blanca Andreu, seguramente la más reconocida por la crítica y la más estudiada. Su obra, en particular su primera producción (*Los devaneos de Erato, Devocionario, Dioscuros*¹⁷⁵) ha sido ampliamente analizada y comentada, y recientemente ha sido iluminada con nuevas interpretaciones gracias a la tesis de Carmen Medina Puerta, «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)¹⁷⁶» cuyas conclusiones se ven respaldadas con entrevistas inéditas con la poeta que se mencionarán en el presente análisis.

Resulta que varios trabajos detectaron huellas de la mística en la poesía de Ana Rossetti a raíz del erotismo que se desprende de su primera producción. José María Naharro-Calderón habla de una obra compuesta por «recuerdos empapados de mística sensualidad¹⁷⁷»; en la contraportada de *Devocionario*, firmada por Emilio Coco, leemos que «se evoca un apasionado misticismo, sólo que el objeto de la contemplación no es Dios, sino Eros. Una mística del cuerpo y de los sentidos cuyo extravío y éxtasis se alcanzan mediante todos los ingredientes de la liturgia católica tridentina». Ahora bien, respecto a los ángeles, a los que la autora dedica una sección entera¹⁷⁸, es preciso mencionar «La Anunciación del ángel», cuyos primeros versos citamos a continuación. La composición evoca fácilmente la transverberación teresiana, por el dardo que el arcángel clava en el corazón del yo poético (v. 8-10):

5 Muriérame yo, gladiador, arcángel, verte avanzar
 abierta la camisa, tenue vello irisado
 por tu pecho de cobre.
 Brazos, venas,
 latido, curva, élitros de insectos
 bajo el músculo o velas de navío.
 Muriérame yo en ellos, cautiva la cintura,
 Amenazante dardo presentido,
 pálido acónito,
 10 igual que una fragancia, preciso, me traspase¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Málaga, Imp. Sur / Dardo, 1982.

¹⁷⁶ «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)», *op. cit.*

¹⁷⁷ José María Naharro-Calderón, «Cuerpo con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 7, n.º 2, 1994, pág. 90.

¹⁷⁸ «*In conspectu angelorum*», en *Devocionario, op. cit.*, págs. 33-47.

¹⁷⁹ *Devocionario, op. cit.*, pág. 35.

Si bien esta interpretación se vio desmentida en declaraciones de la autora, que estima el poema inspirado por una visión sumamente terrenal¹⁸⁰, cabe destacar el sensualismo con el que la poeta describe la aparición, que califica de «Anunciación». Otros poemas de la misma obra, sobre santos esta vez, han sido interpretados por la crítica como parte de una lógica de subversión mística; y aunque la interpretación que se ha hecho de estos poemas es completamente válida¹⁸¹, a pesar de que Ana Rossetti negó posteriormente con vehemencia haber puesto en ellos esa intención¹⁸², no podemos ignorar la imbricación entre la fascinación erótica por las figuras sagradas y la sublimación del dolor en la obra de la autora, sobre todo en su primera producción.

A la iniciativa de Ana Rossetti se suman otras en nuestro corpus. Del mismo modo que el limbo es en el imaginario católico un estado intermedio entre el cielo y el infierno, el poemario de Ada Salas *Limbo y otros poemas* contiene composiciones sobre un estado intermedio que prefigura una fusión que se podría decir mística entre un tú y un yo. Ahora bien, si no es posible determinar claramente la identidad de este «tú» en la primera sección, los poemas de la segunda están más anclados en un marco histórico-literario determinado; en particular el segundo conjunto de poemas, que versa sobre la Anunciación a la Virgen María¹⁸³, y que se inscribe en la vena del revisionismo bíblico en poesía. El segundo poema, sobre la aparición del ángel, es *a priori* unívoco:

Yo estaba
quieta.
Las alas de su espalda eran largos cuchillos
(*noli*
me

5

¹⁸⁰ «Por ejemplo, el poema “La anunciación del ángel” surgió tras ver salir a un cargador debajo del paso de La Pastora, que se celebra el quince de agosto. Normalmente, los cargadores eran marineros. La imagen que recuerdo de este cargador es verlo todo sudado con una cinta en la frente y un ramo de gladiolos del paso. Además, venía con la camisa abierta y en la otra mano llevaba una almohadilla rosa con lentejuelitas, una almohadilla que es para soportar el peso del paso en los hombros. Era una imagen de lo más delicado. La «anunciación» alude a la revelación del poema. No es un ángel del cielo, es un ángel terreno», en «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)», *op. cit.*, págs. 342-343.

¹⁸¹ Como ha señalado Tina Escaja en su artículo sobre el tema, en el poema “Lorenzo” que relata al mártir del santo sobre el gril, la llama que hiere el cuerpo del mártir puede recordar a la «Llama de amor viva» sanjuanista, en virtud del «proceso de seducción» en el que ambos se ven envueltos. El fuego se ve así «personificad[o] en amante», y el proceso continúa «hasta culminar en la entrega del “amado”». Tina Escaja, «Ludismo y culto al miedo en el Devocionario de Ana Rossetti», en *La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti*, ed. José Jurado Morales, Madrid, Visor Libros, 2013, pág. 208.

¹⁸² «El problema es que muchos críticos no saben distinguir entre la mística y la vida de los santos, que son dos cuestiones diferentes. La vida de los santos pertenece a la hagiografía y no tiene nada que ver con la mística. Es más, la mística no habla nunca de la vida de los santos. De hecho, los poetas místicos no hablan nunca de Dios. Porque una cosa es la poesía religiosa y otra la poesía mística. San Juan no habla de Dios ni de la Virgen ni de los santos cuando está escribiendo». «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)», *op. cit.*, pág. 340.

¹⁸³ «Anunciación», Ada Salas, *Limbo y otros poemas*, Valencia, Pre-Textos, 2013, págs. 55-62.

tangere). Una
me sajó el vientre.

Después se fue sin suturar el tajo¹⁸⁴.

El clima de violencia y erotismo que se desprende de este poema viene señalado, primero, por la mención en el exergo del cuadro del pintor renacentista Sandro Botticelli «Annunciazione di Cestello»; a la vez que nos informa de la dimensión ecfrástica del poema, nos indica ya el tenor erótico de la composición, articulada en torno a una pintura de la que se ha podido destacar la dimensión erótica¹⁸⁵. El poema citado confirma esta dimensión: dentro de una obra que hace hincapié en la interpenetración mística a través de la herida, inscribiéndose en una estética que, como veremos, corresponde a las consecuciones de la mística contemporánea¹⁸⁶, la interacción descrita no es anodina. La agresión se interpreta fácilmente como una violación si se tiene en cuenta su dimensión sexual: la quietud («quieta» (v. 2)) de la Virgen puede interpretarse como miedo, pero también como un estado de sideración, consecuencia psicosomática característica de la violación; también, la expresión «*noli me tangere*», «no me toques», está tomada del Evangelio de Juan (20, 17): las palabras que Jesús dirigió a María Magdalena se reasignan aquí a María para subrayar su resistencia a la voluntad de contacto del ángel. Por último, la asimilación de las plumas a los «cuchillos» (v. 3) no responde únicamente a un parecido de orden físico patente en la obra del pintor italiano, ya que la poeta llega a hilar la metáfora hasta infligir una herida en el «vientre» de María. Esta zona del cuerpo debe entenderse en su doble acepción: simboliza por supuesto por metonimia el útero, ya que allí la Virgen acoge al hijo de Dios —designado perifrásticamente por el «fruto de tu vientre» en el avemaría—; pero también puede remitir a su sexo, en un uso eufemístico propio de la literatura antigua que se transpuso al castellano¹⁸⁷.

Es así como, mediante la mística, Ada Salas puede reescribir el episodio de la Anunciación clave de violencia erotizada. El ángel, que no es ajeno al universo figurativo de la poeta¹⁸⁸, adquiere aquí una imagen de depredador, en una sublimación de la violencia sexual que permite el écfasis; esta se superpone, a su vez, a una dimensión provocadora a través de la blasfemia que supone esta reescritura del pasaje fundamental del Nuevo Testamento.

¹⁸⁴ *Ibid.*, pág. 56.

¹⁸⁵ Susan von Rhor Scaff constata, por ejemplo, que “[although] Mary’s heavenly perfection is defined by her chastity [...], her womanliness is completed by her human sexuality. In this regard she has been transformed [...] into an object of erotic desire”. «The Virgin Annunciate in Italian Art of the Late Middle Ages and Renaissance», *College Literature* 29.3, 2002, pág. 118. Citado por Frank Ferrie, «Investigating Claims of Eroticism in Images of the Annunciation», *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 14, n.º 1-24, primavera de 2012, pág. 2.

¹⁸⁶ Véase el capítulo «Cuando el “yo” ocupa el cuerpo del “tú” en el misticismo laico» del presente estudio.

¹⁸⁷ Jesús Luque Moreno, «Los “genitales”, las “partes”: sentido y origen de unos eufemismos», *Revista Española de Lingüística* 39, n.º 1, 2009, pág. 113.

¹⁸⁸ Ada Salas, *No duerme el animal: poesía, 1987-2003*, Madrid, Hiperión, 2009, págs. 110 y 147.

Objeto de deseo carnal en Ana Rossetti, agresor sexual en Ada Salas, el ángel cubre ambas dimensiones para Clara Janés, especialmente en su poemario *Arcángel de sombra*. Esta obra se caracteriza por el acceso del yo poético a un mundo de visiones exponenciales, asimiladas a una suerte de experiencia mística¹⁸⁹, a raíz de un contacto con el arcángel, cuya corporeidad, ampliamente destacada por la autora, puede despertar los sentidos del yo poético. En esta óptica, no nos sorprende que esta proximidad corporal lidie con una dimensión erótica. En dos poemas de la segunda sección que recopilamos a continuación, el yo poético y el ángel parecen representados en una imbricación que recuerda la intimidad nupcial («Anclado en mí dormía» (v. 5)):

5 Ramos de luz se deslizaban
 sobre nuestras cabezas sumidas en lo azul.
 Corales eran sus mejillas,
 en el silencio de las aguas.
 Anclado en mí dormía
 avivando las hogueras
 de la selva oculta en la sangre.
 Una mano suave ceñía mi garganta
 hasta la asfixia.
10 Negras lágrimas resbalaron
 por mis ojos:
 perlas que colmaron
 la copa del amor¹⁹⁰.

Ahora bien, es a costa del gesto de brutalidad descrito en los últimos versos, que remite a una parafilia conocida como asfixia erótica, que el yo poético logra alcanzar una conexión sinestésica universal con el mundo que le rodea en el poema que sigue directamente:

5 Abre la boca —dijo—,
 bebe la redondez de la esfera,
 bebe los site colores del espectro,
 bebe la plenitud de la música,
 bebe la ascensión de los pájaros al alba,
 bebe la pureza de esta hora
 antes de que la nieve se funda
 en el silencio negro de mi beso
 que robará el color de tus ojos
10 para siempre¹⁹¹.

¹⁸⁹ Véase el capítulo «La ascensión angélica de Clara Janés» del presente trabajo para entender esta asimilación.

¹⁹⁰ *Arcángel de sombra*, op. cit., pág. 40.

¹⁹¹ *Ibid.*, pág. 41.

Un conjunto de indicios apunta a la violencia erotizada que rodea al ángel: el carácter autoritario que se le atribuye, con los verbos en imperativo («Abre la boca» (v. 1); «bebe», cuya anáfora a lo largo de cinco versos realza su insistencia (v. 2-6)); el enfoque puesto en la ingestión («bebe»), que remite a la excitación oral; y el contacto íntimo, que se rodea de cierta ambivalencia con la mención del «silencio negro de mi beso» (v. 8). Todo concurre para hacer del ángel el instigador de una sexualidad desinhibida, cuya plasmación por su autora en 1999 atestigua su banalización en los textos poéticos femeninos, reflejando tanto su aceptación en las costumbres a la vez que la desacralización asumida de las figuras sagradas, siempre que no se personalicen.

De hecho, y a partir de *Arcángel de sombra*, el papel concreto tan frecuentemente aplicado al ángel en Clara Janés nos invita a identificar como tal a cualquier figura diáfana que se presente a la hablante e inicie con ella un contacto que se pueda interpretar en clave de erotismo y violencia. En *Los secretos del bosque*, obra firmemente enraizada en el mundo metafórico de la búsqueda caballeresca, una figura descrita como hermosa (v. 6), risueña (v. 7), luminosa (v. 5), etérea (v. 20) y capaz de volar (el poema siguiente apunta que «De arena y agua y luz y música / sobrevoló mi alma¹⁹². ») hurta al yo poético. Pero este asalto adquiere una dimensión erótica, como se constata sobre todo entre los versos 10 y 18:

El viento se apoderó de mi cabeza.
 Un olor de algas se elevaba de las aguas
 como un arco verde en el cielo lunar.
 En las dunas
 5 emergió entonces su dorada figura.
 Sus bellos ojos me acunaban.
 Y se reía.
 Y su risa se mezclaba
 con el llanto de las olas.
 10 Se acercó a mí.
 Me despojó de mi capa.
 Desde el fondo de las simas
 un eco oscuro
 poseyó mi cuerpo,
 15 inmóvil como la arena
 frente al embate del mar.
 La música de sus ojos
 siguió habitándome como un soplo.
 Y se hizo día y mediodía.
 20 Y cabrilleaba su mirada cenital
 en las aguas:

¹⁹² Clara Janés, *Los secretos del bosque*, Madrid, Visor, 2002, pág. 20.

la risa del sol
que me enamoraba¹⁹³.

Nuestra lectura de la obra de Janés muestra que el ángel no solo es una figura recurrente, sino también clave en su concepción de la mística, como veremos en desarrollos ulteriores del presente trabajo. Es esta recurrencia y el carácter fundamental atribuido a esta figura, junto con los análisis de los poemas —que, cabe señalar, son una parte ínfima de lo que encontramos plasmado a lo largo de sus numerosas obras—, lo que nos lleva a postular que, si hay alguna subversión erótica en Clara Janés, esta concierne sobre todo a la figura del ángel. De este modo, la poeta se une a las perspectivas surgidas entre sus contemporáneas, que se centran tanto en la tradición como en la sexualización, voluntaria o no, de la figura angélica a lo largo del tiempo.

1.3.3. Subversión erótico-mística en Clara Janés

Aunque la subversión de Janés se centra en el ángel, otras dimensiones y otras obras han sido, o pueden ser, interpretadas como místicas y eróticas a lo largo de su recorrido poético.

Interesémonos primero en *Eros*¹⁹⁴. Publicado en 1981, el poemario da cuenta de un apasionado amor entre dos seres que trasciende el plan terrenal. Sin embargo, aunque investigadores como Ana Garriga Espino hayan podido señalar en sus trabajos académicos¹⁹⁵ que existe una intertextualidad sanjuanista en los «Siete poemas de Eros ante el sol y la luna¹⁹⁶» que cierran la obra, lo cierto es que la sección describe no tanto la unión carnal de dos seres como la agonía de un yo poético sumergido por el desamor.

Una observación similar puede hacerse sobre *Diván del ópalo de fuego*, publicado en 1996, en el que se ha evidenciado una dimensión erótica¹⁹⁷. La obra, titulada «o la leyenda de Layla y Machnún», describe la historia de «la célebre pareja de enamorados que constituyen la contrapartida islámica de la pareja occidental de Romeo y Julieta¹⁹⁸», como señala Luce López Baralt en su prólogo debidamente documentado sobre las fuentes beduinas que sirvieron

¹⁹³ *Ibid.*, pág. 19.

¹⁹⁴ Clara Janés, *Eros*, Madrid, Hiperión, 1981.

¹⁹⁵ Ana Garriga Espino, «“Pido que se me coma, / que mi ser en no ser no se mude”: Misticismo y poesía en Clara Janés», *op. cit.*, págs. 61-62 ; «La presencia de la Poesía mística del siglo de Oro en la poesía Contemporánea Hispánica: Emilio Adolfo Westphalen, José Ángel Valente y Clara Janés», [TFM], Madrid Universidad Autónoma de Madrid, 2011/2012, págs. 51-53.

¹⁹⁶ *Eros*, *op. cit.*, págs. 69-76.

¹⁹⁷ María del Pilar Palomo, en el prólogo de *Acecho del Alba: antología*, afirma que «Ese mundo de la irracionalidad poética —vanguardias, esoterismo, mitos orientales, la Cábala, el sufismo...— será una ruta transitada cada vez con pasos más firmes por Clara Janés, en un caminar hacia Oriente, que en su último libro *Diván del ópalo de fuego* adquiere su plenitud, al recrear la leyenda de Layla y Machnún que ha leído en los versos de Fuzuli o Nizami. Erotismo y misticismo musulmanes que se transformarán en una honda meditación sobre el fenómeno poético en sí mismo: los amantes se confunden en uno y la autora se funde con la palabra poética». (*Acecho del Alba: antología*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, pág. 9).

¹⁹⁸ Luce López Baralt, Prólogo del *Diván del ópalo de fuego, o La leyenda de Layla y Machnún*, (Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1996), pág. 8.

de inspiración al poemario¹⁹⁹. Ahora bien, si no cabe duda de que esté escrita en clave mística sufi con patentes influencias cristianas, la presencia del erotismo es, a lo largo del extenso poemario, mucho más puntual de lo que se pensaría. Clara Janés plasma esencialmente la experiencia mística en el sentido más puro de su acepción sufi, es decir, a través de la fusión ontológica de los seres; con lo cual, tan solo dos poemas responden vagamente a la definición de erotismo en esta «epopeya», que consta de sesenta y ocho composiciones en total. Nuestra lectura retendrá, pues, el «Retrato del héroe», cuyo erotismo versaría sobre la desnudez de Machnún al penetrar el jardín:

5 Desnudo entra Machnún
 en el jardín de rosas
 y en su alma se adentra,
 de brasa alimentada,
 donde sólo de Layla
 el rostro es paraíso.
 Su cuerpo es la palabra amor
 y amor es su nudez y cobertura
 de loco, encadenado, y libre y cuerdo²⁰⁰.

Otro ejemplo podría ser «Lo que Layla se dijo a sí misma presintiendo futuros acontecimientos», en el que las visiones febriles de la amante recuerdan vagamente el sexo oral:

5 Cuando llegue al abismo
 la caída será muelle
 y de plumas sostenida.
 El vuelo de un ave
 me cerrará los ojos
 para abrirlos
 a la blancura indeleble del milagro;
 mi cuerpo se extenderá
 y convertido en aire

¹⁹⁹ «Layla y Kays se aman desde sus años escolares, pero los padres de la niña impiden los amores y la retiran del estudio. Pasados algunos años, Kays pide su mano, pero le es denegada. El joven, desesperado, se retira entonces al desierto, donde tan sólo le sirven de compañía las fieras y los poemas despechados que su voz enloquecida echa sin cesar al aire. Aquí deja de ser Kays para convertirse en Machnún o “loco” [...]. Los padres de Layla la obligan a contraer matrimonio con otro pretendiente, pero cuando al fin enviuda acude al desierto en busca del enloquecido amante que la sigue reclamando aún con versos febriles. Pero —extraordinaria sorpresa— él ya no quiere verla. Es que Layla, transmutada en poesía y en idea inmaterial, habita en su corazón para siempre y su presencia física ya no es necesaria. Antes es un impedimento para la unión de amor que ha conseguido Machnún en su ensimismamiento psíquico, merced al cual ha asumido para siempre la imagen de la amada en su opalino corazón. Ella, que ya no tiene por qué vivir, muere en el desierto. Y él exhala su último suspiro sobre su tumba: los cuerpos se rinden y se transmutan en ceniza y en aire, pero el amor vive para siempre en el interior de sus almas inmortales, que han devenido una merced a su perfecta transformación en el amor». Luz López Baralt, Prólogo del *Diván del ópalo de fuego*, op. cit., págs. 15-16.

²⁰⁰ *Diván del ópalo de fuego*, op. cit., pág. 39.

será ya para siempre
invisible alimento de sus labios²⁰¹.

Además de esta escasez, esta interpretación se debe matizar. En la medida en que el erotismo se define, en palabras de Félix Ríos, como «la expresión metaforizada de [la] sexualidad²⁰²», la desnudez de Machnún no está necesariamente relacionada con el acto sexual, puesto que la penetración en el jardín no puede confundirse con la de Layla. Es cierto que el jardín como metáfora sexual de la mujer existe en la tradición occidental²⁰³, pero si nos aferramos estrictamente a la tradición en la que arraiga la presente obra de Janés, es de concluir que esta dimensión está ausente del poema, puesto que, como bien señala la prologuista, «el jardín y la rosa son precisamente símbolos místicos islámicos para el corazón en estado transformante²⁰⁴»; sobre todo si está expuesto en una obra que, además, se caracteriza por la «imposibilidad física de esos amores²⁰⁵».

Si las obras más abiertamente místicas de Clara Janés están desprovistas de erotismo, queda por ver si la mística se encuentra en su obra más erótica, que es *Creciente fértil*. En el libro, publicado en 1989, la poeta cede indudablemente a la llamada de cierto exotismo de índole orientalista, puesto que convoca las religiones primitivas de la región histórica que da su nombre al poemario. Se ha discurrido mucho sobre *Creciente fértil* a lo largo de varios estudios; pero el reciente artículo de Adriana Martins Frias, «El deseo femenino y la presencia ausente en la poesía de Clara Janés²⁰⁶», es particularmente esclarecedor en lo tocante a los temas del erotismo en la obra. En esta,

la autora establece un diálogo con los mitos acadios, sumerios y hetitas [*sic*], en los que se representa el esquema mítico de la desaparición de un dios que lleva a la parálisis de la naturaleza, y se describen los rituales sucedidos para convocar su aparición. En este escenario, las diosas o figuras míticas femeninas ocupan un papel fundamental al encargarse, a través de plegarias o ritos, de que el dios regrese y vuelva a brotar vida en la naturaleza²⁰⁷.

La dimensión subversiva de *Creciente fértil* procede del hecho de que estos ritos están escritos en clave erótica, y desde un punto de vista femenino²⁰⁸; de ahí que la obra se haya

²⁰¹ *Ibid.*, pág. 63.

²⁰² Félix Ríos, «La expresión erótica en la literatura hispánica», *Anuario de estudios filológicos* 1, 2009, pág. 194.

²⁰³ Vease por ejemplo Jean-Paul Lecertua, «Le jardin de Mélibée : métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*», en *Trames: Travaux et mémoires de l'Université de Limoges*, ed. Roger Mathé, vol. 2: études ibériques (Limoges: UER des lettres et sciences humaines, 1979), págs. 105-38.

²⁰⁴ *Diván del ópalo de fuego*, *op. cit.*, pág. 17.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Anales de la literatura española contemporánea* 47, 2022, págs. 31-53.

²⁰⁷ *Ibid.*, págs. 31-32.

²⁰⁸ «En este poemario de Janés se condensan algunos de los temas y motivos principales que mueven el universo poético de la autora y que revelan un afán por instaurar y legitimar una perspectiva y expresión femeninas sobre

asociado tan a menudo con el *Devocionario* de Rossetti, aunque sus temas estén tan alejados. Pero ¿basta esto para significar que se halla misticismo en estas composiciones? Es lo que parece afirmar la autora del capítulo: a partir de los desarrollos del poeta José Ángel Valente²⁰⁹, muestra que es posible trazar un paralelismo entre el *Creciente fértil* y el «Cántico espiritual» en virtud de la relación que se establece con la divinidad: el «vaivén entre el encuentro o la unión y la ausencia²¹⁰» que caracteriza la dinámica del deseo en la producción sanjuanista se halla también en la presente obra de la escritora. En este sentido, aunque no se puede hablar *a priori* de misticismo en el poemario de alto contenido erótico que es *Creciente fértil*, tampoco se puede negar que el fuerte interés de Janés por la mística de Juan de la Cruz²¹¹, patente en otras obras, se manifiesta también en esta. Pero, sobre todo, el misticismo radica en el hecho de que las relaciones descritas se establecen con las divinidades: como apunta Martins Frias, «Janés representa la sacralidad de la aparición del dios, de la unión con él, por medio de una tradición mítica exótica en la que lo trascendente se hace profundamente corporal al mismo tiempo²¹²». Un ejemplo elocuente es el siguiente poema, en el que la sacerdotisa invoca al «dios de las tormentas»; el campo léxico de la abundancia y la fertilidad contiene una dimensión sexual apenas disimulada:

5 Con túnica talar de niebla y oro
 en tu altar sacrífico mis cosechas:
 repletos azafates de ciruelos
 del carmesí más puro
 y vinos que embelesan.
 Asígname la hogaza de tu torso,

el mundo. La voz femenina asume sin pudor la expresión de su deseo y lo hace a través de múltiples imágenes sensuales, apoderándose de un lenguaje cargado de erotismo». *Ibid.*, pág. 31.

²⁰⁹ Martins Frias, que afirma que la poesía de Valente «comparte varios aspectos con la de Janés», implica que el comentario que el poeta orensano hace del *Cántico espiritual* podría aplicarse a la poesía de Janés. Recopilamos dicho comentario a continuación: «El poema está hecho de súbitas desapariciones y de repentinos encuentros: teoría de la presencia-ausencia. De ahí que comience sin comenzar; sin un desarrollo gradual o prudente del comienzo. Empieza, igual que el Cantar, con el repentino parlamento de uno de los interlocutores. Empieza situando a la Esposa en un conflictivo comienzo que, una vez resuelto, generará un nuevo y más intenso o más dramático comienzo. Desencadena así la dinámica de los comienzos reiterados que es la dinámica de la infinitud del deseo. [...] Dilatación, pues, o apertura del alma a un nuevo y más irrenunciable deseo. Dilatación, salida o éxtasis, encuentros y ocultaciones súbitos, progreso absoluto que no tiene fin.» José Ángel Valente, (*Variaciones sobre el pájaro y la Red*, en *Obras completas*, II, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, págs. 400-401). Citado en «El deseo femenino y la presencia ausente en la poesía de Clara Janés», *op. cit.*, págs. 34-35.

²¹⁰ *Ibid.*, pág. 35.

²¹¹ «la escritura, en este sentido, sería trabajar con una ausencia, hacer presente, dar cuerpo a lo que no está ahí, para recorrerlo, para conocerlo, sería un proceso de conocimiento y de autoconocimiento. [...] el texto permite no solo que el escritor se recorra a sí mismo, sino que recorra lo que es objeto de su anhelo, e incluso lo que desconoce y hasta lo que no puede conocer o explicar: lo inefable. A ello remiten la mística, la adivinación, la proximidad entre poesía y magia o la fuerza salvífica de la palabra. Y dado que esa energía tiene como apoyatura el cuerpo, no extraña la identificación de mística y erotismo [...]. No solo quedan, pues, alma y cuerpo en el texto, sino que el texto pasa a desgajarse, a ser cuerpo en sí, cuerpo objeto de anhelo y amor, cuerpo revelador, cuerpo secreto e inalcanzable». Clara Janés, *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, págs. 19-20. Citado en «El deseo femenino y la presencia ausente en la poesía de Clara Janés», *op. cit.*, pág. 46.

²¹² *Ibid.*, pág. 32.

concédeme la lluvia y el relámpago
 que la roca taladra
 y que revela el sílex.
 10 Y así arada mi tierra por tu gesto,
 a mi creciente fértil
 otorga tu abundancia,
 ¡oh dios de las tormentas²¹³!

O en el siguiente poema, en que la penetración de la ciudad por el río se describe mediante una personificación de cada una de las dos entidades que no deja lugar a dudas sobre la intención de la hablante:

Dispuesto está el aceite perfumado
 y cubierto el sendero de tapices,
 ahora, como un águila,
 echa a volar tu río
 5 y que se adentre en mi ciudad de Akad
 y su dominio imponga.
 Galerías ocultas celarán tus tesoros:
 son conductos de carne
 y estancias ya perladas y sedosas
 10 que a custodiar se aprestan implacables
 tus prodigios de nácar.
 Y, cumplida la ofrenda,
 de sus muros retumbe el ulular
 cuando tu cetro embista
 15 las honduras selladas²¹⁴.

Sin embargo, fuera del apartado preliminar²¹⁵ que justifica la presencia de los dioses en el esquema enunciativo de los poemas, de su ocasional apóstrofe («¡oh dios de las tormentas!») y de un escaso campo léxico de la liturgia (en el primer poema, «túnica» (v. 1), «sacrificio» (v. 2), «altar» (v.2)), rara vez intervienen aquí referencias a la mística y, por tanto, a su subversión. Clara Janés parece verter más en el orientalismo que en la subversión.

Aunque no cabe duda de que el erotismo es uno de los temas principales del *boom*, y la subversión de la mística en virtud de él el principal resultado esperado, esto no significa que deba verse en cualquier poema. Ya sea por la dificultad de subvertir un hipotexto que ya es sulfuroso de por sí, o por la dificultad de localizar concretamente la subversión en el elemento místico, nuestra investigación ha demostrado que estas perspectivas están menos extendidas y

²¹³ *Creciente fértil*, op. cit., pág. 12.

²¹⁴ *Ibid.*, pág. 21.

²¹⁵ *Ibid.*, págs. 11-14.

desarrolladas de lo que podría parecer. No obstante, un rasgo común emerge entre varios autores en su capacidad para presenciar al ángel y centrar el grueso de la subversión erótica en su personaje, explotando y maximizando tanto su potencial antropomórfico, la sensualidad que de él se deriva, como su naturaleza irreal, en conjunción con su papel recurrente en la mística, en particular la femenina. La presencia del ángel es tan sólida que tiende a eclipsar otras iniciativas que podrían haberse interpretado como clave de la subversión mística, como vimos con Clara Janés. La importancia del ángel en la obra de la autora no debe, sin embargo, menoscabar su capacidad para infundir erotismo a otras tradiciones que pudieran relacionarse con la mística, aunque este vínculo fuera a veces oscuro.

Concluamos con una observación: si la explotación del erotismo es evidente, y su subversión se deduce de la presencia de prácticas sexuales reprobadas, ¿significa esto que está necesariamente presente cuando este último parámetro está ausente? En otras palabras, ¿no puede haber erotismo desprovisto de toda intención reivindicativa? Dejamos esta cuestión abierta, prefigurando el contenido de la segunda parte de este trabajo, para seguir con la presente perspectiva.

1.4. Reflexiones en torno al género

Si hay unas cuestiones que sean controvertidas en el estudio de la mística, estas conciernen la relación que entretiene con el género. Por «género», entendemos con la Real Academia Española el «grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo», es decir masculino o femenino, que se entiende, sobre todo a la luz de teorías recientes²¹⁶, «desde un punto de vista sociocultural y no exclusivamente biológico²¹⁷».

Entre estas cuestiones, se ha planteado si la relación con la alteridad mística puede estar condicionada o favorecida por el hecho de pertenecer a algún género, concretamente el femenino²¹⁸; y si esta pertenencia afecta la manera en que se transcriben en la literatura las vivencias relativas al excepcional encuentro. Se ha argumentado por ejemplo que la mística nupcial es prerrogativa de las mujeres, mientras que sus homólogos masculinos favorecen un enfoque más conceptual de la expresión de sus vivencias²¹⁹; lo que otros investigadores refutan, pues sostienen que para muchos místicos la experiencia vivida tiende a neutralizar la propia existencia del género²²⁰. De hecho, el postulado según el cual lo místico se sitúa en la encrucijada de los géneros ha sido explorada en la historiografía actual a través del prisma de los *gender studies* anglosajones. Es lo que concluyen, en particular, Jessica Boon con respecto

²¹⁶ Véase Judith Butler, *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, op. cit.; Anne Fausto-Sterling y Ambrosio García Leal, *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*, Barcelona, Melusina, 2020. También, en el campo de los estudios de género hispánico, los trabajos de Paul B. Preciado, *Manifiesto contrasexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Madrid, Opera Prima, 2002, autor que también ha publicado numerosos artículos al respecto, como «Performatividad: la teoría especial y la general», *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 56, 2017, págs. 61-87, o «La perspectiva de género en la filosofía», *Feminismo/s*, 1, 2003, págs. 33-50; finalmente, el capítulo de Sonia Reverter Bañón, «Los estudios de género y el feminismo», en *Variaciones sobre género: materiales para el máster universitario en Estudios feministas, de género y ciudadanía*, ed. Rosalía Torrent y Sonia Reverter Bañón, (Castellón, Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género, 2012), págs. 15-31., et al.

²¹⁷ «género», *Diccionario de la Real Academia Española*, op. cit., <<https://dle.rae.es/género#>>

²¹⁸ «“La mística —escribe Lacan— es algo serio, sobre lo cual nos informan algunas personas, y las más veces mujeres, o bien gentes dotadas como San Juan de la Cruz...”. Cuando Juan de la Cruz habla del alma “en cierta disposición para recibir su lleno” [...], propone la característica mayor de lo femenino, que podríamos definir así: “aptitud o disposición propia del ser humano, que consiste en la capacidad de recibir una plena satisfacción de su deseo”». María Vázquez Guisán y Ana Suárez Miramón, «Una mujer en el oído de Dios: la voz femenina del *Cantar de los Cantares* en el *Cántico Espiritual*, de San Juan de la Cruz», *Revista Graphos* 22, n.º 3, 2020, pág. 49. Las autoras citan a Bernard Sesé, «Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar, vol. I (Madrid, Castalia, 2000), pág. 385.

²¹⁹ Mariel Mazzocco, «La mystique au prisme du genre : identité et différence», op. cit., pág. 10.

²²⁰ Como resume Mariel Mazzocco, «Il s'avère en effet que les protagonistes de cette forme de l'expérience religieuse surmontent les catégorisations “homme”/ “femme” : pour eux, dans leur union ineffable avec Dieu, il n'existe plus que le lieu indifférencié (qu'ils appellent le “fond de l'âme”, le “centre de l'âme” ou encore la “cime et la suprême pointe de l'esprit”), où s'opère une transformation spirituelle qui aboutit au renouvellement du sujet. L'union mystique, ou plutôt “l'intimité sans différence”, comme la définissait une béguine anonyme du XIII^e siècle, est le lieu spirituel où l'âme expérimente sa nature au-delà de toute distinction [...]». *Ibid.*, pág. 9.

a Juana de la Cruz²²¹, o Ryan Jurison acerca de Teresa de Ávila y Juan de la Cruz²²², tras observarse en el protocristianismo²²³ y en la «narrativa de la Restauración²²⁴».

Más allá de este enfoque diferencialista, y en el caso de la lírica española, la cuestión del género en la expresión de la mística queda debidamente ejemplificada en el sistema enunciativo de las famosas «Canciones entre el Alma y el Esposo» que conforman el «Cántico espiritual» sanjuanista. Dado que los dos interlocutores de la composición son los miembros de la pareja amorosa, su valor metafórico se alinea adecuadamente en el que tenían en el Cantar de los cantares, fuente de inspiración comprobada del poema; del mismo modo que el libro bíblico expresaba metafóricamente la alianza que Dios (el Esposo) estableció con el pueblo de Israel (la Esposa)²²⁵, Dios sigue siendo la entidad masculina en la composición de san Juan, mientras que el propio poeta encarna a la mujer en lo que es, en este caso, la expresión de la unión mística en clave nupcial. Ahora bien, en una época en la que la adecuación entre el sujeto lírico y su autor en un poema era consensuada²²⁶, la asunción subyacente de que el autor, un hombre, encarna una entidad femenina, aunque solo sea a efectos del sistema analógico, es en sí subversiva; tanto que desborda el propio sistema para contagiar a su autor, como parecen insinuar María Vázquez Guisán y Ana Suárez Miramón:

²²¹ «Given the extraordinary variety of gender experience and presentation found in Juana's descriptions of her own life and the life of heaven, the contemporary expansion of gender terminology is a useful tool with which to track the parallels between Juana's self-understanding and her exploration of saintly, angelic, and divine nature. Although Juana identified publicly as a nun and therefore as female, such rubrics as "trans" or "intersex," for example, can help parse the nuances of the distinctive narratives on which Juana rests her authority. In turn, the precision of contemporary terminology can aid in identifying certain subcategories within the gender performances attributed at various moments to all the denizens of heaven in Juana's visions, such that consideration of "trans," "bigender," or "gender-queer" representations of Jesus, Mary, and the angels permits connections between episodes in different sermons that together shed light on Juana's theological interventions.» Jessica A. Boon, «At the Limits of (Trans) Gender: Jesus, Mary, and the Angels in the Visionary Sermons of Juana de La Cruz (1481–1534)», *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 48, n.º 2, 1 de mayo de 2018, pág. 263. «Dada la extraordinaria variedad de experiencias y presentaciones de género que se encuentran en las descripciones de Juana de su propia vida y de la vida del cielo, la expansión contemporánea de la terminología de género es una herramienta útil con la que rastrear los paralelismos entre la autocomprensión de Juana y su exploración de la naturaleza santa, angélica y divina. Aunque Juana se identificó públicamente como monja y, por tanto, como mujer, términos como "trans" o "intersexual", por ejemplo, pueden ayudar a analizar los matices de las narrativas distintivas en las que Juana basa su autoridad. A su vez, la precisión de la terminología contemporánea puede ayudar a identificar ciertas subcategorías dentro de las representaciones de género atribuidas en diversos momentos a todos los habitantes del cielo en las visiones de Juana, de modo que la consideración de las representaciones "trans", "bigénero" o "gender-queer" de Jesús, María y los ángeles permite establecer conexiones entre episodios de diferentes sermones que, en conjunto, arrojan luz sobre las intervenciones teológicas de Juana.» (la traducción es nuestra).

²²² Ryan Jurison, «The Castle & The Keep: A Gender Study of the Lives and Written Works of Teresa of Avila and John of the Cross» [Tesina], Stockholm University, History of Religions, 2018.

²²³ Kate Cooper, «The Bride of Christ, the "Male Woman", and the Female Reader in Late Antiquity», en *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*, ed. Judith Bennett y Ruth Karras, vol. 1 (Oxford University Press, 2013), págs. 529-544.

²²⁴ Ricardo Krauel, «Misticismo, androginia y homoerotismo en la narrativa de la Restauración: *La familia de León Roch y Marta y María*», *Revista Hispánica Moderna* 52, n.º 2, 1999, págs. 365-383.

²²⁵ «interpretación que llegó a ser común entre los judíos a partir del siglo II». En «Una mujer en el oído de Dios...», *op. cit.*, pág. 46.

²²⁶ Diana Alejandra Espinoza, «El sujeto enunciativo lírico: aproximaciones a su problemática», *Revista Escritos*, n.º 33, 2006, pág. 71.

Su creación poética responde a toda una tradición literaria que se enmarca en un ambiente cultural y unas convenciones que el poeta conocía perfectamente y de las que no se aparta. Algo que, sin embargo, no le impedirá dotar a su poesía de una gran originalidad, no repetible en las letras castellanas y que logrará elevar hasta la cima literaria su genial poema místico. Una fuerza y singularidad que va a alcanzar de lleno a la voz femenina de su *Cántico*. En la poesía de San Juan la unión mística pasa por el cuerpo de la mujer y se expresa asimismo a través de sus labios. En este sentido, se puede decir que, a través de sus versos, el poeta participa de la sensualidad femenina y se convierte, en su voz y en su alma, en una mujer²²⁷.

No es de extrañar, por tanto, que algunas poetas actuales se hayan planteado estas cuestiones bajo un enfoque reivindicativo, como tampoco que hayan retomado la problemática del género en la mística para aportar su propio punto de vista sobre la mujer o la relevancia misma de esta noción, en línea con las teorías del feminismo de la igualdad que han tenido una resonancia notable en España a partir de la década de los ochenta²²⁸.

1.4.1. Feminismo y «nomadismo» en María Victoria Reyzábal

Conocidas estas inferencias, nuestro estudio del corpus evidencia que estas cuestiones encuentran una explotación subversiva en la obra de María Victoria Reyzábal. Nacida en 1944 en Madrid, la investigadora y docente que se especializó en Filología Hispánica y Didáctica de la Lengua y la Literatura²²⁹ destacó en la época del *boom* con la publicación de varios poemarios, entre los cuales *Me miré y fue el océano* (1987²³⁰), *Equilibrio de arenas y de viento* (1988²³¹), *Hasta agotar el éxtasis* (1990²³²), *Cosmos* (1999²³³), *Ser en Paradojas* (2001), e *Instantes de él y ella*²³⁴, siendo este último el principal objeto de estudio del presente capítulo. Mencionados en varias antologías y trabajos de investigación sobre la producción de la época, su obra y pensamiento poético han sido analizados, entre otros, por Sharon Ugalde, que los asocia al nomadismo²³⁵; noción que, a su vez, fue relacionada con el feminismo por algunas

²²⁷ «Una mujer en el oído de Dios...», *op. cit.*, págs. 48-49.

²²⁸ Véase al respecto Celia Amorós, *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1997; también, su obra editada con Ana de Miguel, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Madrid, Minerva, 2005.

²²⁹ Solapa del interior de cubierta de María Victoria Reyzábal, *Ser en paradojas*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 2001.

²³⁰ Sevilla, Grupo Poético Barro.

²³¹ Madrid, Mediterráneo.

²³² Madrid, Betania.

²³³ Málaga, Puente de la Aurora.

²³⁴ Bilbao, Zurgai, 1994.

²³⁵ «Para precisar la significación de “nómada”, tal como circula en el discurso cultural vigente, conviene recalcar la palabra fluidez: la movilidad, el movimiento a la deriva, el transgredir límites, apostar por fronteras porosas. Es un divagar, un no llegar nunca a un punto predeterminado; no es dialéctica sino fluctual: “Los planteamientos nómadas son los que valoran el movimiento por encima de la fijación, la variación por encima del orden; que afirman los espacios entre las paradas más que el ir derecho a la tierra prometida... que no tienen finalidad sólo proceso” [...]. El nomadismo es subversivo porque deconstruye el pensamiento dualista y jerárquico. Ser nómada es asumir una posición antiesencialista, es desentenderse del centro y abandonar el deseo unidireccional del dominio [...]». En Sharon Ugalde, «Configuraciones nómadas en la poesía de María Victoria Reyzábal», *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 29, 2013, págs. 13-20. También, «Lo que define el estado nómada es la subversión de las convenciones establecidas, no el acto literal de viajar», *ibid.*, pág. 14. La

especialistas de las cuestiones de género. La teórica australiana Rosi Braidotti afirma por ejemplo que

ambos rechazan los grandes relatos fundacionales anclados en el centro de la cultura occidental, a favor de procesos metamórficos y límites porosos. El reconocimiento de que los sistemas de representación del Occidente sólo admiten una visión —la del sujeto masculino constitutivo— desata una fuerza deconstructiva contra la verdad absoluta y el pensamiento binario jerárquico. Ambos subvierten una representación de la subjetividad que no toma en cuenta experiencias múltiples, cambiables y a veces contradictorias, definido por factores como la preferencia sexual y clase social²³⁶.

Esta concepción se aplica adecuadamente a María Victoria Reyzábal, cuyo interés por las cuestiones de género no solo predomina en sus trabajos de investigación²³⁷, sino también en su obra poética, que, como veremos a continuación, parece abogar por una abolición del género, o por su extensión indiferenciada a todos.

1.4.2. Interés por las cuestiones de género en el período del *boom*

Reyzábal no es la única autora que se interesó por estos temas: el cuestionamiento del género y el deseo de liberarse de sus límites, en lo que hoy llamaríamos anacrónicamente «fluidez de género²³⁸», ha sido explorado por otras escritoras, y eso también a partir de un sustrato religioso —en este caso, bíblico—. Andrea Luca (1957) ya exploraba en 1990 en su poemario *El don de Lilith* la confluencia de los géneros en el personaje epónimo, un ser demoníaco de la tradición cabalística en el que ciertos exégetas bíblicos quisieron ver la encarnación de la primera criatura, hermafrodita, descrita en la ambigüedad de un versículo del capítulo que abre el libro del Génesis²³⁹. Cuestionada por Ugalde acerca de la extrapolación de esta ambivalencia en su obra, Andrea Luca contestaba que

investigadora respalda sus definiciones con los trabajos de Rosi Braidotti (*Sujetos nómades*, Buenos Aires, Paidós, 1994) y Gilles Deleuze y Félix Guattari (*A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Trad. Brian Massumi, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987).

²³⁶ «Configuraciones nómades en la poesía de María Victoria Reyzábal», *op. cit.*, pág. 15.

²³⁷ María Victoria Reyzábal, *Canon literario y diferencia de género en la educación*, Madrid, Editorial La Muralla, 2012; «Violencia contra las mujeres: prevención educativa» (artículo escrito con Ana I. Sanz), *Cáritas*, N.º 393, 1999, págs. 17-28, *et al.*

²³⁸ O como define Isabel Fernández Blanco, que dedicó una tesis al tema desde una perspectiva social y artística: «Las personas fluidas ponen en tela de juicio el carácter dicotómico, excluyente y exclusivo, del binarismo masculino- femenino. Es decir, que una persona no puede ser los dos géneros al mismo tiempo y que fuera de estas dos categorías no existen otras posibilidades, rechazando a aquellos sujetos que se identifican como no-binarios. Las identidades fluidas se definen por su aspecto intercambiable y múltiple. Se expresan fluctuando entre lo masculino y lo femenino. También pueden ser una mezcla dinámica entre ambas categorías con diversas intensidades y variaciones cromáticas, o mostrarse como masculino o como femenino en diferentes momentos y etapas de una vida. Sin embargo, pueden comprender otros géneros no-binarios, o más de un género a la vez, incluso no identificarse claramente con ninguno y definirse cómo neutrales [...]». «La fluidez del género: identidades, cuerpos-vestidos y deseos» [Tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2022, pág. 89.

²³⁹ «Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, varón y mujer los creó» (1, 27). Acerca de esta interpretación, véase Martine Bercot y Catherine Mayaux, *La Genèse dans la littérature : Exégèses et réécritures*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2005.

el andrógino es un mito muy antiguo, es un mito de Platón que yo vuelvo a retomar ahora con el tema de mi persona y con este personaje, Lilith. Creo que es la forma perfecta del ser, que si el ser tuviera los dos sexos y se pudiera comunicar con esos dos sexos, sería un ser mucho más completo. [...] En *El don de Lilith* escribo: «Divina hembra que copuló con el dios femenino.» [...] Estamos ante una nueva cosmovisión. Espero que no reaparezcan las hogueras inquisitoriales²⁴⁰.

Además de Luca, este enfoque también fue detectado por Ellen Engelson Marson en *Kampa* de Clara Janés²⁴¹, que la misma investigadora vincula a la mística:

Janés, in this cycle of poems, affirms silence and envisions a lost primal language free of the binary oppositions frequently associated with male/female struggles of existence. In her fluid flow of words—“amor” “morir” “amar” “matar” “eva” “iba” “viva” “ir” “herir” “amar” “amar” “matar” “adamar” “vuelva” “vuela” “vela” “ala” “alba”—demarcations of dark and light dissolve, as night, the engenderer of dawn, becomes day, and all oppositions are deconstructed in search of new meanings. The evocation of Adam (in the word “adamar”) and, even more distinctly, of Eve, whose name is conceived in the original form (“Eva”), serves to recreate the pre-fall paradise of non-gendered language. This Adamic tongue, according to George Steiner, has been conceived across the ages as “a flawless glass” through which streamed “a light of total understanding²⁴²”.

Esta misma perspectiva parece explorar María Victoria Reyzábal en sus obras, especialmente *Ser en paradojas*: la idea de un ser completo en su totalidad, esta vez en virtud de un vínculo con la alteridad afín al misticismo. De hecho, la cubierta trasera del poemario resume que «[con] *Ser en paradojas* parece cerrarse el primer círculo de una trayectoria poética que parte del yo encarnado al no-yo diluido en la nada mística, ofreciendo una compleja síntesis entre los planteamientos occidentales y orientales». Sobre todo, al principio del prólogo, firmado por Miguel García-Posada, se menciona la «proyección de la autora/autor, pues habla tanto en masculino como en femenino, en consonancia con su voluntad de ser “edipo, electra, medea, orfeo, diana” y “desorganizadora de roles²⁴³”». Sin embargo, allí donde Luca veía la

²⁴⁰ Sharon Ugalde, ed., *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, pág. 239.

²⁴¹ Madrid, Hiperión, 1986.

²⁴² Ellen Engelson Marson, «Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice», *op. cit.*, pág. 252. La autora remite al libro de George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pág. 61. «Janés, en este ciclo de poemas, afirma el silencio e imagina un lenguaje primigenio perdido, libre de las oposiciones binarias frecuentemente asociadas a las luchas de existencia entre hombres y mujeres. En su fluido fluir de palabras —“amor” “morir” “amar” “matar” “eva” “iba” “viva” “ir” “herir” “amar” “amar” “matar” “adamar” “vuelva” “vuela” “vela” “ala” “alba”— las demarcaciones de oscuridad y luz se disuelven, a medida que la noche, engendradora del amanecer, se convierte en día, y todas las oposiciones se deconstruyen en busca de nuevos significados. La evocación de Adán (en la palabra “adamar”) y, aún más claramente, de Eva, cuyo nombre se concibe en la forma original (“Eva”), sirve para recrear el paraíso anterior a la caída del lenguaje sin género. Esta lengua adámica, según George Steiner, ha sido concebida a través de los tiempos como “un cristal impecable” a través del cual fluía “una luz de comprensión total...”». (La traducción es nuestra).

²⁴³ *Ser en paradojas*, *op. cit.*, pág. 9.

necesidad de reunir las dos facetas del género, en una forma de impulso centrípeto en que lo femenino y lo masculino se encontraran y fundieran, *Ser en paradojas* parece describir el movimiento contrario, en el sentido de que postula la doble identidad del yo que le permite hacerse uno con la alteridad. En efecto,

Todos los textos remiten a la desintegración del principio de identidad, tema esencial de la literatura moderna, desde Rimbaud a Proust. De ahí las grandes acumulaciones verbales, que dicen de la multiplicidad de acciones que el sujeto poético quiere emprender, de ahí las ricas acumulaciones nominales, que señalan todo aquello con lo que el sujeto quiere identificarse. No se trata en Reyzábal de panteísmo, sino de cosmicidad: «ensanchemos el yo hasta que cubra todo»²⁴⁴.

1.4.3. La mística de *Instantes de él y ella* (1994) al servicio del cuestionamiento de las normas de género

Ahora, si *Ser en paradojas* refleja la atracción de la autora por el misticismo, es *Instantes de él y ella* la que consagra su instrumentalización subversiva a través del género. En la obra, publicada en 1994, María Victoria Reyzábal parece renovar el género de la lírica amorosa con una variación del sistema enunciativo tradicional: en lugar del «yo» enamorado y el «tú» al que se dirige perdidamente, la autora sustituye aquí un «él» y una «ella» colocados en pie de igualdad. Cada uno se dirige en efecto al otro a lo largo de los segmentos, separados por asteriscos, que conforman un largo poema que bien podría formar parte del ya mencionado subgénero de la «epopeya». La obra se desarrolla en varias etapas, empezando por una unión simbiótica y terminando en los últimos segmentos con la constatación del desamor.

Para expresar esta efusión sentimental, los versos que transcriben explícitamente el contacto carnal lidian con otros que dejan lugar a dudas sobre la identidad de cada miembro de la pareja. Por ejemplo :

5 confirmó él
 yo existo
 lo sé porque estoy contigo
 y ella susurró
 yo no existo
 porque soy tú²⁴⁵

Si bien estos versos se pueden interpretar en clave figurada —como la típica expresión hiperbólica del sentimiento amoroso, tan fuerte que la existencia de la persona amada sustituye

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Instantes de él y ella*, op. cit., pág. 52. Hemos procurado respetar la disposición métrica y las sangrías puntuales de la paginación original para cada fragmento.

a la de quien lo experimenta—, no nos podemos limitar a esta interpretación; muy al contrario, este recurso es la primera pista que debe alertar al lector sobre la originalidad de la obra.

Dicho esto, la inadecuación del sujeto poético con su autor no es innovadora, como tampoco la eliminación del locutor es un rasgo propio de Reyzábal, ni de la corriente en la que se insertan sus obras. Entonces, ¿cómo el hecho de afirmar la fluctuación del sujeto puede inscribirse en las estrategias de subversión de la mística?

1.4.3.1. Lo místico de *Instantes de él y ella*

Instantes de él y ella se asemeja en muchos aspectos a las obras que describieron en la literatura lírica la relación entre Dios y el hombre, tal y como lo hicieron los místicos. De hecho, Ugalde acude al misticismo sufi para señalar esta inspiración en el poemario:

La alteridad es otra forma de reescribir modelos de intersubjetividad excluyentes y opresivos. Aludida en varios libros, incluyendo *Equilibrio de arenas y de viento* y *Hasta agotar el éxtasis*, la alteridad adquiere protagonismo en *Instantes de él y ella* (1999) [sic], la alteridad comparte con el misticismo oriental el ir más allá del yo para unirse con el último «otro»²⁴⁶.

Por nuestra parte, hemos visto una inspiración mística más bien cristiana en *Instantes de él y ella*. La obra presenta en efecto un parentesco abierto con el Cantar de los cantares y, en el marco de la literatura mística, al «Cántico espiritual» sanjuanista que nació a raíz de él. Esto se debe, primero, a la organización de la obra: acompañados casi sistemáticamente por un verbo introductor, «él» y «ella», así designados, hablan por turnos, en una alternancia aparentemente indiferente, para expresar el sentimiento de simbiosis que se desprende de su unión y les atrae el uno al otro. Esta disposición recuerda las intervenciones debidamente señaladas y discriminadas tanto en la composición que debemos a Juan de la Cruz como en el poema bíblico en el que se inspira. En segundo lugar, la «tradición conceptista» en que arraiga la obra²⁴⁷ nos invita a extrapolar el significado de los aforismos presentes en los versos, muchos de los cuales tienen su origen en la literatura mística. No hay duda de que las asiduas lecturas que hizo Reyzábal de Juan de la Cruz influenciaron considerablemente el proceso de escritura — recordemos al respecto que la autora participó en la elaboración de un libro infantil de divulgación sobre el carmelita²⁴⁸—.

En tercer lugar, y tal y como lo vimos en las obras de Clara Janés, el amor está descrito en *Instantes de él y ella* en clave religiosa. En este sentido, «él» y «ella» parecen converger hacia una fusión que se asemeja a la unión mística, en virtud del campo léxico de lo sagrado

²⁴⁶ Sharon Ugalde, «Configuraciones nómadas en la poesía de María Victoria Reyzábal», *op. cit.*, pág. 16.

²⁴⁷ Solapa del interior de contracubierta de *Instantes de él y ella*, *op. cit.*

²⁴⁸ José María Muñoz Quirós, María Victoria Reyzábal, y Marina Seoane, *San Juan de la Cruz para niños*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1998.

movilizado para describirla. Se evoca por ejemplo la paronomástica «sintaxis del éxtasis²⁴⁹»; también, la llegada de la Amada es lo que pone fin a la «noche oscura²⁵⁰». Se trata asimismo de llevar la relación a la esfera de lo «sagrado» en el siguiente poema:

5 él contestaba
 cuando estamos juntos
 me rodea
 la inmensa constelación del silencio
 la absoluta parábola de la soledad
 sigo royendo agujeros sagrados
 entonces
 ella no se confirmaba
 10 dejaba de ser mujer
 se vitrificaba angustia²⁵¹

El interés de este segmento reside en que despliega, en filigrana, la imagen del camello y la aguja (Mt 19, 23-30), cuya presencia intertextual está señalada en el poema por el sustantivo «parábola» (v. 5). Se trata para «él» (v. 1) de «[roer] agujeros sagrados» (v. 6), que alude al «ojo de una aguja», metáfora de la entrada al Reino de los Cielos; esta analogía se ve reforzada por la aparición del sustantivo «angustia» en el último verso, cuyo origen etimológico significa en latín «estrecho» (justo como el adjetivo «angosto»). Por tanto, en los últimos versos, se sugiere que «él» penetre en el reino de Dios, es decir en «ella»: el intertexto bíblico da paso al misticismo con la penetración del reino de los Cielos que se convierte aquí, por metonimia, en la de Dios.

De ahí, no es difícil ver en el siguiente segmento una imagen muy plástica de la elevación de los dos miembros de la pareja mística, iniciando desde el santuario de la Iglesia una ascensión luminosa al cielo a través de la mención de la «multiplicación solar de los vitrales» (v. 4):

ellos
altivos como dioses
ante la multiplicación solar de los vitrales
se alejaron juntos de la vida²⁵²

En este sentido, este poema podría simbolizar el paso de la vía iluminativa a la vía unitiva, que vendría representado textualmente mediante el sustantivo plural «dioses» (v. 2).

²⁴⁹ *Instantes de él y ella, op. cit.*, pág. 50.

²⁵⁰ *Ibid.*, pág. 51.

²⁵¹ *Ibid.*, pág. 57.

²⁵² *Ibid.*, pág. 34.

1.4.3.2. Interpretación a favor de una confusión de los géneros

Ahora bien, la subversión no solo interviene en la aplicación de un vocabulario erótico a lo que se asimila a la divinidad cristiana: se trata también de que la autora asigne a Dios el pronombre femenino. Lo que habíamos vislumbrado en el segundo poema citado viene confirmado a lo largo de la obra por una serie de indicios, los cuales apuntan a que esta asignación es más difundida de lo que se puede intuir: «ella» no siempre representaría el alma del ser místico, como tampoco «él» la divinidad. El detalle del texto parece abogar por una asignación arbitraria de estos papeles, al contrario de las obras a las que verosíblemente hace eco el presente poemario.

Así, es cierto que es «ella» quien reza ante un «él» que promulga la infinitud del universo en el siguiente segmento:

5 todo es sol
 el horizonte marino
 el cielo
 el cabo
 meditaba él
 y tú
 rezó ella²⁵³

Este sistema permanece en el poema que le sigue, en el que los indicios textuales apuntan a la doble identidad de Cristo: aparece a la vez como Dios —como muestran los sustantivos «dios» (v. 3) y «poeta» (v. 1), cuya raíz etimológica griega ποιητής significa «hacedor, creador²⁵⁴»— y como hombre —con el adjetivo «humano», epíteto de «corazón» (v. 4), metonimia de la humanidad de Cristo a través del símbolo canónico del Sagrado Corazón, que representa el amor divino que llevó Dios a hacerse hombre y sacrificarse por la humanidad²⁵⁵—. En este sentido, los símbolos contenidos en este breve segmento reflejan la concepción de la mística cristiana y paulina, en cuanto cristocéntrica:

yo sólo soy poeta
suspiro él
tú eres un dios

²⁵³ *Ibid.*, pág. 32.

²⁵⁴ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1973, pág. 465.

²⁵⁵ Carta Encíclica «Haurietis Aquas» de Su Santidad Pío XII sobre el culto al Sagrado Corazón de Jesús: «Por ello, durante el curso de los siglos, la herida del Corazón Sacratísimo de Jesús, muerto ya a esta vida mortal, ha sido la imagen viva de aquel amor espontáneo por el que Dios entregó a su Unigénito para la redención de los hombres, y por el que Cristo nos amó a todos con tan ardiente amor, que se inmoló a sí mismo como víctima cruenta en el Calvario: “Cristo nos amó, y se ofreció a sí mismo a Dios, en oblación y hostia de olor suavísimo”». <https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_15051956_haurietis-aquas.html#_ftnref82>

con corazón humano
clamó ella²⁵⁶

La Biblia parece el medio privilegiado por la autora para señalar la atribución de estos valores metafóricos. Lo vemos en el siguiente segmento, que presenta una intertextualidad patente con el libro del Génesis, tanto en la distinción entre la luz y las tinieblas (Gn 1, 2-4) como el aliento de Dios que insufla vida al hombre (Gn 2, 7):

recitó él
 el aire toma la forma
 de tu aliento
precisó ella
 tú ejecutas la luz
 y las tinieblas²⁵⁷

Ahora bien, si la intertextualidad bíblica sostenida a lo largo de la obra permite interpretar en varios poemas el pronombre «él» como sujeto de Dios, atenerse a este cuadro sinóptico conduce necesariamente a la inversión puntual de los papeles. Nos llevaría, por ende, a ver en «ella» la divinidad de la pareja mística, hacia la que converge un «él» tan resueltamente humano como su pareja en los poemas que acabamos de analizar. Fijémonos en el segundo segmento del libro:

él era virgen
 cuando la conoció
ella le enseñó
 las iniciales de la vida²⁵⁸

Más allá de la experiencia iniciática del amor carnal —reforzada por el doble sentido del verbo «conoció», que debe entenderse aquí en su sentido bíblico—, la mención de los «iniciales de la vida» del último verso alude a la expresión «Yo soy el Alfa y la Omega» pronunciada por Cristo, que encontramos a lo largo del libro del Apocalipsis (1, 8; 21, 6; 22, 13). Otro ejemplo del Dios femenino se encuentra en el poema que le sigue directamente: «él partió hacia otro nombre / ella esperó anónimos regresos / y fue en vano», que podría aludir a la adoración de ídolos por el pueblo de Israel (Ex 32, 2) contraria a su prohibición expresa en los Diez Mandamientos entregados a Moisés en el monte Sinaí (Ex 20, 2-17 y Dt 5, 6-21). La mención del «nombre» como metonimia de Dios, así como la locución adverbial «en vano», es otra referencia textual a las Tablas de la Ley: el segmento hace una alusión amalgamada a los

²⁵⁶ *Instantes de él y ella, op. cit.*, pág. 32.

²⁵⁷ *Ibid.*, pág. 52.

²⁵⁸ *Ibid.*, pág. 32.

mandamientos («No tendrás dioses ajenos delante de mí» y «No tomarás el nombre de Yahveh tu Dios en vano»), confirmando aquí la deidad de «ella». Entonces, una lectura simbólica de la obra parece abogar por la relatividad del género: tomar la Biblia como punto de partida conduce a la constatación de que Reyzábal hace de Dios un ser alternativamente masculino y femenino.

Sin embargo, la subversión de la obra no solo reside en la permuta del género de Dios y del hombre, sino también en el hecho de que conlleva intertextualmente una tercera narrativa fundacional: la del hermafrodita originario, que ya habíamos visto plebiscitada por Andrea Luca y también por Clara Janés, según Ellen Engelson Marson²⁵⁹.

En efecto, cuatro años antes, con *Hasta agotar el éxtasis*, Reyzábal ya evocaba brevemente una forma de no-determinación sexual primitiva; esto era particularmente visible en el quinto poema de la obra —en que el yo poético deseaba «triunfar de lo binario sobre nuestro territorio²⁶⁰», siendo «lo binario» una posible referencia a los dos géneros, masculino y femenino—. Del mismo modo, el poema XXVII evoca el estado de hermafroditismo primigenio a través de la reminiscencia que tiene el yo poético, y que podría remitir a una época primitiva: «ahora estoy acabada. en otro tiempo fui algo, / hombre o mujer. crisálida. no recuerdo. [...]».

Instantes de él y ella parece prolongar esta idea. A primera vista, el propio título arrojaba cierta ambigüedad sobre su interpretación: podría referirse a los episodios temporales del encuentro amoroso, como también a unos momentos determinados en los que los dos géneros se confunden en el mismo ser. La cita liminar, del poeta inglés metafísico John Donne (1572-1631), confirma esta ambigüedad: «... restore me to mee; thee, my halfe, my all, my more²⁶¹», en la medida en que el verbo inglés «to restore» significa tanto «restituir, devolver» como

²⁵⁹ «These final two cycles correspond with the final stage of the mystical journey, the stage of union when word finally becomes flesh as the inexpressible finds its articulation. The union is possible only at the end of the journey towards the other. Janés herself retells the story of how Aristophanes, in Plato's *Symposium*, explained the origins of love ("Círlot" 500). The original three sexes, male, female, and hermaphrodite, each a double with two heads, four arms, four legs, two sexual organs, and so on, angered Zeus through their hubris. The god of the heavens, as a form of punishment that would not endanger the human race, cut each, already double, in two: "Man's original body having been thus cut in two, each half yearned for the half from which it had been severed"». Ellen Engelson Marson, «Clara Janés: Mysticism and the search for the Female Poetic Voice», *op. cit.*, pág. 254. La investigadora remite al artículo de Clara Janés «Círlot y el surrealismo: el tema del amor», *Cuadernos Hispanoamericanos* 363, 1980, pág. 500, y al *Banquete* de Platón para la última cita (*The Symposium*. Trad. Walter Hamilton, Londres, Penguin, 1951, pág. 61). «Estos dos últimos ciclos se corresponden con la etapa final del viaje místico, la etapa de la unión, cuando la palabra se hace finalmente carne y lo inexpresable encuentra su articulación. La unión solo es posible al final del viaje hacia el otro. La propia Janés retoma la historia de cómo Aristófanes, en el *Simposio* de Platón, explicó los orígenes del amor [...]. Los tres sexos originales, masculino, femenino y hermafrodita, cada uno un doble con dos cabezas, cuatro brazos, cuatro piernas, dos órganos sexuales, etcétera., enfurecieron a Zeus por su *hybris*. El dios de los cielos, como forma de castigo que no pusiera en peligro a la raza humana, cortó a cada uno, ya doble, en dos: "Habiendo sido así cortado en dos el cuerpo original del hombre, cada mitad añoraba la mitad de la que había sido separada..."» (la traducción es nuestra).

²⁶⁰ María Victoria Reyzábal, *Hasta agotar el éxtasis*, *op. cit.*, pág. 13.

²⁶¹ «devuélveme a mí; a ti, mi mitad, mi todo, mi más», en *Instantes de él y ella*, *op. cit.*, pág. 29. La traducción es nuestra.

«restaurar²⁶²»; esta otra mitad («halfe») podría ser el ser querido, así como esta otra faceta de la identidad.

El hilo conductor de la obra puede momentáneamente inclinar la balanza hacia el cuestionamiento ontológico en favor de una ambivalencia de género. Así es en los últimos versos del primer poema, a partir del momento en que la disposición métrica señala la enunciación (v. 6-10):

robó la obligatoria pulcritud del cielo
la hizo suya
la arrastró por camarotes bermellones
herrumbradas olas de tiempo se cruzaron
5 moteados espacios sucintos
él se pregunta
¿qué es el yo?
y se contesta
ella
10 sólo ella²⁶³

El segmento siguiente sigue esta misma lógica: la repetición tanto de los pronombres como del verbo «encontrar» crea un paralelismo que refuerza la complementariedad expresada en el anterior:

y por el fiordo de las penas
él encontró su yo
ella también se lo encontraba
a él en sí²⁶⁴

Es así como el polifacetismo, o más bien el «conceptismo» que caracteriza el estilo de Reyzábal se pone al servicio de una de las teorías más queridas de la autora en sus *Instantes de él y ella*: despliega magistralmente la exploración literaria de los géneros, explorando su permutación al tiempo que revela la profunda ambivalencia que yace en la identidad, sea esta humana o divina.

Aunque a primera vista pueda parecer fácil arraigar en el amor y el erotismo de la metáfora mística para elaborar una lírica subversiva, la iniciativa de Reyzábal de llevar esta empresa más allá de lo que se espera es doblemente encomiable. Lo que parece anodino releva

²⁶² «Restore», Teresa Álvarez García, *Collins Diccionario Español-Inglés, Inglés-Español*, 2ª ed., Barcelona/Glasgow, Grijalbo/Harper Collins, 1996, pág. 339.

²⁶³ *Instantes de él y ella*, op. cit., pág. 31.

²⁶⁴ *Ibid.*

al contrario de una proeza: tomar como punto de partida un tema muy clásico de la escritura femenina y, en última instancia, deconstruir, incluso aniquilar, la idea misma de feminidad.

Así, más allá del aspecto metafórico permitido por la licencia poética, postular la permutación de los géneros no deja de delatar cierta dosis de subversión. Al asignar arbitrariamente los dos roles metafóricos, María Victoria Reyzábal se desmarca de una tradición en la que podría insertarla una determinada lectura de su obra, postulando una originalidad que la convierte, en 1994, en precursora de las teorías que animan ampliamente las teorías feministas de la tercera ola. Por añadidura, el trueque de géneros admite momentáneamente la cuestión de la parte femenina de Dios, lo que contraviene los dogmas cristianos emitidos a partir de la consagrada interpretación de la Biblia en la que la mujer está extraída del hombre y necesariamente subordinada a él; en el caso que nos ocupa, darle acceso al rango de divinidad, aunque sea momentánea y brevemente, equivale a desacralizar el papel masculino de la divinidad al tiempo que consagra la apoteosis de la mujer: tenemos aquí todos los códigos de un sutil manifiesto feminista. Ya sea en virtud de las teorías feministas de la igualdad o de la transidentidad, es recurriendo al misticismo como la subversión de los *Instantes de él y ella* puede alcanzar su máxima expresión.

1.5. Valoración de la maternidad a través de la mística

Si no es sorprendente encontrar subversión en lo que históricamente ha sido un no-sujeto de la individualidad femenina, y más aún de su literatura, hallar lo que mejor caracteriza a la feminidad en la subversión de la mística lo es, en cambio, mucho más: así es de la maternidad.

La experiencia del embarazo y la relación con el hijo o con la propia madre constituyen un núcleo temático recurrente de la poesía femenina escrita a partir del *boom*, aunque no arranque con él: ya era un *leitmotiv* de la poesía femenina de la posguerra²⁶⁵. Su interés se prolonga hasta la actualidad, donde ha sido señalado en las introducciones de antologías o estudios panorámicos sobre la producción poética contemporánea²⁶⁶, y comentado en trabajos ulteriores²⁶⁷. En la línea del pensamiento feminista «de la diferencia» que dominaba el marco teórico de la Transición, de los poemas sobre el tema se desprende que la maternidad, en cuanto prerrogativa femenina, implica al tiempo que permite la realización del sujeto femenino, que afirma mediante la experiencia su individualidad a la vez que su potencial esencial.

En cuanto a nuestro objeto de estudio, varias poetisas parecen detectar una dimensión mística en torno a la maternidad, debido a la naturaleza del vínculo que une a la madre con su hijo durante el embarazo. Es el caso de Gracia Aguilar Almendros cuando evoca el estado de éxtasis que provoca el embarazo en el yo poético en el poema «no tenemos ya costumbre de nombrar así al amor (juan antonio gonzález iglesias)», publicado en *Libérame Domine*, del que destacan las siguientes estrofas:

Acarician tan sólo la epidermis,
pero estoy hecha de agua
y goteo hacia adentro,
hacia mares oscuros e interiores.

5 Arrebatada
por una mezcla
de oxitocina y éxtasis,
completamente abierta,
soy como un animal
10 que palpa la textura

²⁶⁵ «Mujer y poesía española...», *op. cit.*, pág. 110. Entre otras autoras, el tema es recurrente en poetisas españolas como Carmen Conde, María Merçe-Marcal y escritoras latinoamericanas como Blanca Varela.

²⁶⁶ Véase Sharon Ugalde, *En voz alta...*, *op. cit.*, págs. 83-85 y José María Balcells, «Mujer y poesía española...», *op. cit.*, pág. 110, *et al.*

²⁶⁷ Entre la pluralidad de estudios que fueron publicados, mencionaremos la obra colectiva coordinada por Rei Berroa y María Ángeles Pérez López, *El cuerpo hendido: poéticas de la m/paternidad*, Monterrey, Nuevo León, México, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020, en la que se halla la contribución de Alba González Sanz sobre la producción española actual: «Maternidad y genealogía femenina en la poesía española reciente: los casos de Miriam Reyes y Elena Medel», págs. 278-297. También, el artículo de Carmen Medina Puerta, «El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero», *Artífara*, nº 20, 2, 2020, págs. 183-204.

de otro animal
de igual sabor²⁶⁸.

Con todo, no podemos brindar una interpretación categórica a estas estrofas: por un lado, porque si bien es cierto que la «oxitocina» (v. 7) es una hormona principalmente conocida por su papel en la reproducción sexual²⁶⁹, esta no es la única función en la que está involucrada, puesto que también se sabe que interviene en el acto sexual²⁷⁰; y, por otro, porque es la única ocurrencia de un término que podría remitir a la realidad biológica de la maternidad. Sin embargo, no se puede negar la voluntad de asociar el yo poético con la experiencia mística, ya que el campo léxico hallado («arrebataada» (v. 5) y «éxtasis» (v. 7)) parece representarlo en un estado de trance.

La falta de certeza sobre si el presente poema versa sobre maternidad no puede llevarnos a descartarla de las perspectivas feministas que involucran contenidos místicos. Muy al contrario, lo místico y lo materno parecen estrechamente vinculados en al menos dos de las obras que componen nuestro corpus. Veremos, a partir de *Tríptico* de Izara Batres²⁷¹ y los *Trances de Nuestra Señora* de María Victoria Atencia²⁷², cómo la mística es utilizada para subrayar el empoderamiento de la mujer, mediante, en cada caso, su apoteosis en virtud de la maternidad.

1.5.1. *Tríptico* o la experiencia mística tras el dolor de la hija

El poemario *Tríptico* nace a raíz de la experiencia del dolor intenso y continuo que su autora sufrió tras una pesada operación, y que alargó de varios años su convalecencia²⁷³. Cabe precisar aquí que la obra ha sido galardonada con el premio Fernando Rielo con motivo de su XXXVI edición por dos razones principales: en primer lugar, y de acuerdo con los nuevos rumbos que está tomando la mística en la actualidad²⁷⁴, por el sitio que Dios ocupa en la obra, puesto que se convierte en auxiliar del yo poético en su gestión del dolor. En segundo lugar, por el hecho de que esta cercanía a Dios se exprese a través de características que recuerdan la experiencia mística: estas son, por un lado, la progresión que ritma el poemario y que hace de la aceptación del dolor el punto que culmina al final de un proceso lento y gradual; y, por otro,

²⁶⁸ *Libérame Domine*, op. cit., pág. 34.

²⁶⁹ Jennifer L. Garrison, Evan Z. Macosko, Samantha Bernstein, Navin Pokala, Dirk R. Albrecht y Cornelia I. Bargmann, «Oxytocin/Vasopressin-Related Peptides Have an Ancient Role in Reproductive Behavior», *Science* 2012; n°338 (6106), págs. 540-543.

²⁷⁰ Jean-Didier Vincent, *Biologie des passions*, París, Odile Jacob, 1999, pág. 242.

²⁷¹ Izara Batres, *Tríptico*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2017.

²⁷² María Victoria Atencia, *Trances de Nuestra Señora*, Córdoba, CajaSur, 2009.

²⁷³ «En 2012 el tiempo se rompió y mi vida dio un giro inesperado: una intervención quirúrgica a la que tuve que someterme por cuestiones de salud, me provocó un problema muscular que se complicó hasta causarme dolores inimaginables que fueron continuos durante años, hasta que, poco a poco, gracias a un largo tratamiento, empezaron a remitir». *Tríptico*, op. cit., pág. 17.

²⁷⁴ Como veremos en el capítulo «Hacia una apertura de la mística cristiana» del presente estudio.

la idea de disociación del cuerpo y el alma que está presente en filigrana a lo largo de la obra, para dar paso al encuentro con la esencia divina. A partir de esta disociación, Izara Batres establece profundos lazos con otras personas en virtud de la compasión que ellas sienten por el sufrimiento descrito, entre las cuales está la propia madre de la autora-locutora.

Tres poemas de *Tríptico* se centran en la madre. A raíz de la compasión exacerbada que siente hacia el sufrimiento de la hija, el yo poético la equipara pronto con el Dios con el que el alma humana se hace uno en las tradiciones místicas. Varios versos parecen así expresar la experiencia compartida del sufrimiento, como en el poema «IX - Mamá», incluido en la primera sección de la obra:

Desbordada de mí, madre,
rota por mi herida;
con una cruz en el rostro,
que te siega las mejillas y la luna,
5 los ojos de noches sin luz y sin sueño,
la vida en las manos,
pidiéndote oración
por tu niña que se marchita;
avanzas extenuada,
10 batallando, con tu voz rota,
contra el adiós fulminante,
trayéndome de nuevo a este mundo
en un parto sin fin,
donde siempre nazco bella y firme
15 para después romperme en cristales;
me traes, me llamas, me recuerdas el tiempo,
reclamas mi luz.
Me abrazas, me abrazas,
abrazas a la hija que fui,
20 a la niña que un día perdió
su mirada de estrellas.
Quiero que dejes de consumirte, madre,
quiero quitarte las ojeras
y el peso,
25 y que tu piel vuelva a ser tu piel,
y que resplandezcan tus ojos
hundidos de lágrimas.
Quiero verte, madre,
verte sin mi dolor en tus pupilas,
30 verte sin la alerta del miedo y de la herida;
quiero sangrar yo sola,
quiero abrazar el cuerpo que me has entregado
hasta la última gota,
las palabras con las que serenás mi alma

35 cada noche, para que pueda dormir,
 para que pueda respirar.
 Quiero abrazarte, madre,
 pero está el nido de agujas,
 está el ovillo nebuloso
 40 que me recuerda que ya no soy la misma,
 que ya no estoy,
 y debo volver a hacer la catarsis,
 debo volver a nacer,
 desde el amor,
 45 para mirarte y recordarte como eras antes,
 cuando el dolor no existía,
 y gritarte ¡no llores, madre!,
 desde lo que queda de mí,
 no llores más²⁷⁵.

Este largo poema monostrófico, compuesto por largas frases puntuadas por el asíndeton, permite restituir la intensa perturbación que la madre siente al constatar el estado de su hija. De su detalle surge la idea de que el sufrimiento moral se hiperboliza en un sufrimiento físico, que afecta a la madre en su propia carne; carne que es, como veremos más adelante, el lugar de realización de la unión mística en la estética actual como transposición de la fusión de las almas²⁷⁶. Sin embargo, el yo poético no se limita a este lugar común de la poesía, ya que parece sugerir una extensión entre los cuerpos sufrientes, o incluso la idea de que los cuerpos de las dos mujeres son en realidad uno. Varios versos nos conducen a esta interpretación: «Desbordada de mí, madre, / rota por mi herida;» (v. 1-2); «Quiero que [...] tu piel vuelva a ser tu piel» (v. 22-25); «Quiero verte, madre, / verte sin mi dolor en tus pupilas» (v. 28-29), o «quiero sangrar yo sola» (v. 31). Los últimos versos del poema tienden a anclar definitivamente esta idea: en «desde lo que queda de mí, / no llores más.» (v. 48-49), es interesante observar el uso de la preposición «desde» en lugar de «sobre», que invita a pensar que la madre se encuentra en el cuerpo de su hija.

El carácter filial de la relación que une al yo con el tú está recordado a lo largo del poema a través de la repetición de los términos «madre» y «niña», sustantivo por el que el yo poético se designa y que remite a la intimidad sentida por las dos mujeres en los primeros años de la vida de la locutora. Este mismo término permite orientar el lector hacia la fusión que experimentaron madre e hija durante el embarazo. En efecto, el dolor siempre sirve de hilo conductor para subrayar su unión, dolor que interviene a través de la mención del parto. Lo vemos primero en los versos «trayéndome de nuevo a este mundo / en un parto sin fin» (v. 12-

²⁷⁵ *Tríptico*, op. cit., págs. 34-36.

²⁷⁶ Véase el capítulo «Las nuevas alteridades místicas» del presente estudio.

13), que induce la idea del sufrimiento asociado al parto, vuelto perpetuo por la locución adjetival «sin fin»; más adelante, en los versos «quiero abrazar el cuerpo que me has entregado / hasta la última gota,» (v. 32-33), la expresión «hasta la última gota», asociada al parto, recuerda también la frase hecha «beber» o «apurarse el cáliz hasta la hez», cuyo origen bíblico remite a los sufrimientos por venir de Cristo evocados en la víspera de su crucifixión («Padre mío, si es posible, que pase de mí este cáliz» (Mt 26, 39)).

Es en virtud de esta complicidad filial, exacerbada en el poema hasta una fusión que se asemeja en varios aspectos a la unión mística, como el yo poético expresa, a través del sufrimiento de la madre, el paso de esta a la esfera de lo divino. Lo que se acaba de anticipar con la expresión bíblica está exacerbado en el conjunto de la obra, puesto que la extensión de los dolores es tal que confiere a la madre acentos a la vez crísticos y marianos, los cuales convergen para pintar en filigrana la imagen de una *Stabat Mater* y confirmar su dimensión santa, si no divina. A este respecto, conviene recordar que en los versos 3 y 4, «con una cruz en el rostro, / que te siega las mejillas y la luna», la referencia a la crucifixión mediante el instrumento de tortura de Cristo deriva hacia una dimensión cósmica con la «luna», que, si bien se puede entender aquí como la metáfora de la boca para situarse en el mismo plano que las «mejillas», también remite al culto de las diosas, al que está profundamente vinculado²⁷⁷.

Estas mismas ideas de fusión mística y de divinidad materna están desarrolladas en el poema XIV de la misma sección:

Madre, me dañaron en ti,
la luz se rompió contra el fondo del silencio,
y tu creación de ternura
se hizo vidrio roto y araña.
5 Jirones de azul
volaron hacia la nada del dolor
prendido en las letras.
Madre, dañaron la firmeza del abrazo,
la quietud del cielo,
10 y una lágrima en la garganta del sol
se quebró sin ruido;
la mirada sublime ahogó su impacto
y la oscuridad rasgó
las últimas bóvedas dulces de la tierra.
15 Quise romper el filo pensando en ti, Madre,
llorando por ti y en ti,
viviendo en tu amor para sanarme,
y en silencio, muy despacio,

²⁷⁷ Anne Baring, Jules Cashford, y Laurens Van der Post, *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, Madrid, Siruela, 2019, págs. 37-41 y *passim*.

recordando cómo era mi voz
cuando yo sabía quién era,
te llamé, una vez más²⁷⁸.

Las expresiones «me dañaron en ti» (v. 1); «llorando por ti y en ti» (v. 16), que subrayan la unión de los seres, se suman a otras que tienden a conferir un aura divina a la madre. Entre ellas, «tu creación de ternura» en el verso 3: la elección del sustantivo «creación» en lugar de «criatura», que podría parecer más apropiado dado el contexto, sirve para enfatizar la capacidad de la madre para «crear» la vida; asimismo, «llorando por ti y en ti» tiende a recordar la conclusión de las oraciones eucarísticas («Por Cristo, con él y por él»). Por último, «viviendo en tu amor para sanarme» remite al modo en que los cristianos están llamados a vivir su fe a la vez que a los dones taumatúrgicos de Cristo: es en este amor donde el yo poético encuentra su salvación.

Finalmente, la dimensión divina de la madre culmina en el último poema en el que interviene, «IX» de la tercera sección (titulada «Aceptación. Renacer. El padre»), que la lleva a la apoteosis.

Celebro, Madre, tu vientre de calor,
tu orilla margarita y fresca,
tu niña dorada.
Madre, con tu don hago luces y palabras nuevas,
5 y sobre la piedra pinto guirnaldas,
accesos floridos a otro país del tiempo.
Te canto, Madre y, desde tu verdad,
sueño notas azules, infinitudes, metáforas,
busco el cielo de tu virtud en la ternura deslumbrante
10 de la primavera
que nace en tus manos²⁷⁹.

El aspecto de fusión está sustituido aquí por la veneración de la madre, que por cierto se asemeja más a las diosas precolombinas que al Dios monoteísta: se trata de vincular su fecundidad («tu vientre de calor» (v.1)) a la de la tierra, a través del campo léxico de la floración diseminado a lo largo del poema: «margarita» (v. 2), «floridos» (v. 6); «primavera» (v. 10). La madre se rodea entonces en este poema de una dimensión cósmica, plasmada por la aplicación de los adjetivos posesivos de segunda persona del singular a sustantivos que remiten a la tierra: «tu orilla» (v. 2); «la primavera / que nace en tus manos» (v. 10-11).

²⁷⁸ *Tríptico*, op. cit., pág. 43.

²⁷⁹ *Ibid.*, pág. 97.

Es cierto que *Tríptico* no ganó el premio Fernando Rielo por la especial relación que el yo poético establece con la madre en la obra. Sin embargo, es necesario constatar que la figura materna es más que un ser compasivo que asiste a la evolución del estado del yo poético. Si, en un principio, fue precisamente a través de esta compasión por la que la locutora podía establecer una relación casi-mística con ella, la madre pronto se rodea de un aura divina, adquiriendo poderes taumatúrgicos y acabando por ser objeto de celebraciones que confinan con la adoración religiosa. No cabe duda de que las intenciones de la autora estaban lejos de enfrentar al Dios de los cristianos —al que se refiere regularmente y de forma muy explícita en el poemario— a la deidad germinal de la madre; dicho esto, no se puede ignorar que los presentes y recurrentes indicios textuales llevan efectivamente esta madre misericordiosa y sanadora a la apoteosis, lo que tiene como efecto sugerir una rivalidad discreta con el Dios monoteísta con las armas de la diosa precolombina en virtud de la maternidad.

1.5.2. Apoteosis materna en *Trances de Nuestra Señora*

Al igual que es necesario distinguir entre la autora piadosa que es Izara Batres²⁸⁰ y los rumbos que toma su obra, también es preciso diferenciar entre la fe real y profunda de María Victoria Atencia²⁸¹ y el espíritu general que se desprende de *Trances de Nuestra Señora* para tomar la plena medida de las dimensiones simbólicas de la maternidad en su obra.

El poemario, publicado por primera vez en 1986, se inscribe en la tradición de los poemas navideños en España. Esta costumbre, que consiste para los poetas en felicitarse la navidad con composiciones poéticas que suelen versar sobre la escena de la natividad, es especialmente viva en Andalucía²⁸², y por ende en nuestra poeta, que nació en Málaga.

Podría sorprender la inclusión de un poemario navideño en un estudio sobre lo místico; sin embargo, esta dimensión ha sido evidenciada por varios trabajos de investigación. Pensamos en particular en el artículo «Señas de la Virgen: *Trances de Nuestra Señora* de María Victoria Atencia», en que su autora, Roberta Ann Quance, «pretende mostrar que Atencia contempla a María como a una mística *avant la lettre* y que esta visión de la Virgen es la que destaca sobre otras posibles lecturas de su personaje y experiencia²⁸³». Es esta dimensión, ya contenida en el título²⁸⁴, la que intentaremos subrayar en nuestro estudio, apoyándonos puntualmente en los

²⁸⁰ Véase, en el **Anexo G**, la respuesta brindada a la pregunta «¿Se considera usted una persona religiosa?»: «Sí. En todo ámbito, hay personas que creo que realmente siguen a Jesucristo y hacen una labor increíble y estupenda, y otras que no, pero eso ocurre siempre, en todos los terrenos, y es inevitable; eso no tiene por qué disuadir a alguien de ser religioso.»

²⁸¹ «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia», *op. cit.*, pág. 87.

²⁸² Catarina Valdés Pozueco, «Treinta años en la poesía navideña», en *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, pág. 80.

²⁸³ «Señas de la Virgen...», *op. cit.*, pág. 85.

²⁸⁴ Como está recordado acertadamente en la edición más reciente de su poesía completa respecto al título, «se conjugan en el poemario dos de las acepciones del DLE para “trance”: “Momento crítico y decisivo por el que

trabajos de la investigadora, con el fin de mostrar qué grado de subversión se desprende de una obra llena de una deferencia piadosa mediante a la movilización de la mística.

Trances de Nuestra Señora consiste entonces en una recopilación ampliada de poemas navideños enviados a amigos de la autora²⁸⁵. Ha pasado por cuatro ediciones individuales²⁸⁶, gradualmente ampliadas, en 1986, 1997, 2009²⁸⁷; recientemente se publicó una última edición, bajo el título *Semilla del Antiguo Testamento*²⁸⁸, esta vez completada con poemas de juventud inéditos²⁸⁹. La edición de 2009, publicada por la Fundación CajaSur, es tan pequeña que cabe en una mano, y en este sentido es similar al formato de los devocionarios y otros libros de oraciones. La concisión verbal de María Victoria Atencia, que se ha podido observar en publicaciones anteriores, está sublimada aquí en cortas composiciones sobre el tema de la natividad con especial enfoque en la Virgen María. Estas pueden leerse a ratos o de un tirón: la transparente cronología de los poemas, cuyo orden de sucesión solo ha sufrido ligeras modificaciones entre la primera y tercera publicación²⁹⁰ (**Anexo C**), tanto como la máscara lírica²⁹¹ mariana que el yo poético adopta en la mayoría de los poemas casi invitan a hablar de «poema largo²⁹²»: la autora buscaría entonces ilustrar poemáticamente los fragmentos del Nuevo Testamento en los que se mencionan la inmaculada concepción y el embarazo de la Virgen María. Así, «La visita» podría remitir a la Anunciación; «Annunziata», que lo sigue, al momento en que la Virgen toma la medida del mensaje divino; «Los desposorios», luego, podría relatar las palabras del Ángel durante su visita; «Nuestra Señora Encinta» haría entonces referencia a la visita que la Virgen hizo a su pariente Isabel tras el excepcional encuentro.

pasa alguien” pero también “Estado en que el alma se siente en unión mística con Dios”». Victoria Atencia, *Una luz imprevista: poesía completa*, ed. Rocío Badía Fumaz, Madrid, Cátedra, 2021, pág. 512.

²⁸⁵ Sharon Ugalde, *Conversaciones y poemas...*, op. cit., pág. 14.

²⁸⁶ Pero fue recopilado también en las ediciones de recopilaciones de la obra de Atencia. Véanse María Victoria Atencia, *La Señal (Poesía, 1969-1989)*, Málaga, Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1990; *Una luz imprevista...*, op. cit.

²⁸⁷ Para las necesidades de nuestro estudio, nos remitiremos a su cronología tal como aparece en la edición de 2009 (Véase **Anexo C**).

²⁸⁸ Málaga, Fundación Confederación Empresarios de Málaga (CEM), 2020.

²⁸⁹ Javier González de Lara, «Homenaje a María Victoria Atencia con motivo de la presentación de su libro *Semilla del Antiguo Testamento*», *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, n.º 20, 2020, pág. 35.

²⁹⁰ Antes de abandonarse completamente a favor de un orden más arbitrario en su cuarta edición.

²⁹¹ Nos remitimos a los trabajos de Catherine Jaffre, que aplica por cierto el concepto a la obra de Atencia: «máscara lírica (“mask lyric”), en la cual la voz lírica adopta una persona y habla con esa voz» en Jaffre, Catherine, «El género, la intersubjetividad, y el intercambio entre autor y lector en la poesía de María Victoria Atencia», en *La poesía de María Victoria Atencia: un acercamiento crítico*, Madrid, Huerga y Fierro, 1998, pág. 134.

²⁹² Concepto que entendemos a partir de la definición propuesta por Noni Benegas en la introducción de su antología ya mencionada: «Consiste en una única secuencia ininterrumpida o fragmentada en poemas, en la cual intervienen personajes heroicos y que, significativamente, será utilizado por las poetisas de los ochenta y noventa para revisar la historia de figuras míticas, tanto de la literatura, la historia o el arte, mezcladas con “heroínas” corrientes de hoy. Es el caso de *Odisea definitiva*, de Luisa Castro (1984); *Narcisia*, de Juana Castro (1986); *Libro de Ainakls*, de Carmen Borja (1988); *El don de Lilith*, de Andrea Luca (1990); *Hainuwele*, de Chantal Maillard (1990); *Paisaje al fin*, de Ruth Toledano (1994) o *El Libro de Lilit*, de Guadalupe Grande (1996), entre muchos otros. [...] La necesidad de contar con este nuevo punto de vista está demostrada por la importancia creciente de estudios sobre la “Vida Privada” en todas las épocas, que ocupa la historiografía actual». en *Ellas tienen la palabra...*, op. cit., pág. 52.

A lo largo de la obra, Atencia usará su voz poética para explorar los sentimientos de la Virgen acerca de su maternidad y de la gestación del Niño Dios, que acabará concibiendo como su obra sola, con exclusión del Dios creador, para finalmente llegar a conocer una apoteosis. Ahora bien, esta exclusión puede ocurrir precisamente a raíz de la experiencia mística.

Debemos insistir en este punto para justificar nuestro razonamiento. Para señalar la transferencia de la divinidad del Dios monoteísta a la madre, que, como veremos apoyándonos en los trabajos de Roberta Ann Quance, se basa en los atributos divinos femeninos de los cultos primitivos²⁹³, la autora recurre a los códigos de la tradición poética mística cristiana, tanto en sus metáforas privilegiadas como en sus recursos textuales. Utilizados inicialmente para describir una unión inefable entre la Virgen y Dios, se transponen a partir de un determinado punto a otra entre la Virgen y el Niño, a favor de una compartición de la identidad divina o, más verosímilmente, de su transferencia a la figura materna.

Dicho esto, solo se puede apreciar este fenómeno mediante el estudio de los poemas en su evolución, que nos proponemos evidenciar a continuación. Señalada explícitamente desde los primeros poemas, la soberana linealidad del poemario debe alertar al lector sobre la dimensión de progresión y evolución que lo estructura, y que concierne las relaciones de la Virgen a la vez con Dios y con el Niño Jesús. Así, en los primeros nueve poemas de la obra, se establece una relación mística con Dios. Más adelante, en el poema «Memoria», se produce un punto de inflexión, para finalmente dar paso a la osmosis mística de la Virgen y el niño. Recopilamos este último poema a continuación:

5 Tiempo atrás, vida atrás, me recogí en mi sangre
 y aníñé mi esperanza para crear un fruto.
 En el tierno silencio de aquellos largos meses
 nos mecía a los dos el curso de la tierra.
 Después, al alumbrarlo, la tierra se detuvo²⁹⁴.

Destaca la fuerte temporalidad del poema, que enfatiza el contraste entre el pasado y el presente. Se nota a través del campo léxico de la temporalidad («tiempo» (v. 1), «meses» (v. 3), «después» (v. 5) y la doble ocurrencia de «atrás» (v. 1) que aparece dos veces), y de la expresión visual del paso del tiempo con la revolución del planeta («nos mecía a los dos el curso de la tierra» (v. 4)). Los primeros versos expresan un tiempo lento y progresivo, enfatizado tanto por el ritmo de rotación de la tierra como por la extensión de los versos, todos alejandrinos. Una ruptura radical se produce en el último verso, tanto en el cambio de periodicidad señalado por

²⁹³ «Señas de la Virgen...», *op. cit.*, pág. 92 y ss.

²⁹⁴ *Trances de Nuestra Señora*, *op. cit.*, pág. 19.

el adverbio «después» como en la magnitud de este cambio, enfatizado hasta el punto de paralizar el curso del planeta («la tierra se detuvo»).

1.5.2.1. El vínculo místico entre la Virgen y Dios...

Así, todas las composiciones que preceden al poema «Memoria» pueden leerse en clave mística como la expresión de una unión con Dios —empezando por el poema «La visita», que inicia las ediciones de 1997 y 2009—:

Así de natural: me recogí en mi rezo
y un jarro de azucenas me retuvo en el sitio.

Y vino una paloma y una cinta de oro
me alcanzó desde ella y encendió mis sentidos.

5 Me oreó con su vuelo, y quedó todo el cuarto
suspense en una paz que hizo crujir los quicios.

Asociamos fácilmente el simbolismo de la composición con las representaciones pictóricas tradicionales del pasaje bíblico de la Anunciación. El «jarro de azucenas» (v. 2) remite a la flor que se interpone entre el ángel Gabriel y María, aquí en un «jarro»²⁹⁵; se une a la «paloma» y a la «cinta de oro» (v. 3) que son otros elementos pictóricos recurrentes en este tipo de composiciones. Sin embargo, y como afirma Roberta Ann Quance a propósito de este poema, «[la] experiencia, tal y como se presenta aquí, guarda un fuerte parecido con el clásico encuentro místico, que tiene lugar entre el alma y la deidad; es una especie de éxtasis en que la hablante se encuentra sustraída momentáneamente al flujo normal del acontecer²⁹⁶». Uno de estos *leitmotifs* pictóricos nos permite relacionar el poema con la mística, a la vuelta de un indicio discreto: el pájaro, aquí representado por la paloma que, aunque representa tradicionalmente el Espíritu Santo, también es uno de los símbolos recurrentes de Juan de la Cruz para representar la «situación del alma en el sosiego y silencio de la noticia general y amorosa de Dios²⁹⁷»; de hecho, a partir de su paso, los «sentidos» del yo poético están «encendi[dos]» (v. 4). Si bien la referencia al episodio de las lenguas de fuego, efusión del Espíritu en Pentecostés sobre los Apóstoles (Hch 2, 1-4) es patente, tampoco es difícil ver un paralelismo con la «Llama de amor viva» sanjuanista. Incluso se podría relacionar con una experiencia propiamente femenina, si consideramos que las místicas de la Edad Media, «a diferencia de los místicos (varones), “son ‘encendidas’ por ‘el otro,’” exaltadas hasta una afectividad o sensualidad que sobrepasa tanto los sentidos como las palabras para

²⁹⁵ Véase Melchior Broederlam, *La Anunciación* [témpera sobre madera], Museo de Bellas Artes de Dijon, 1398; Rogier van der Weyden, *La Anunciación* [óleo sobre madera], Museo del Louvre, hacia 1435, *et al.*

²⁹⁶ «Señas de la Virgen...», *op. cit.*, pág. 90.

²⁹⁷ *Diccionario de San Juan de la Cruz*, *op. cit.*, pág. 936.

describirlos²⁹⁸». Justo como Teresa de Jesús estaba traspasaba por el dardo inflamado del ángel, María es a su vez tocada por la «llama» del amor divino.

Las discretas pistas que apuntan a la naturaleza mística de la relación de María con Dios desde el momento de su embarazo se multiplican para precisarse en los siguientes poemas. Se menciona primero a través de la difusión de un simbolismo sanjuanista a lo largo de la obra, que culmina en el poema «Los desposorios»:

Tierna entre recentales, ve en busca del esposo
y ofrécele tu dedo a un anillo ofrecido:
el paso de una virgen predispone la tierra.

5 Cuando en el puro amor vuestras manos unáis
en la estancia sellada que la noche conmueve,
sólo un hilo de luz quedará de por medio²⁹⁹.

Se nota la fuerte inspiración del Cantar de los cantares, que a su vez presenta una importante intertextualidad con el «Cántico espiritual» sanjuanista. Se ve, en primer lugar, por la perífrasis que designa a Dios, «el Esposo», y que ritma todo el poema de san Juan; en segundo lugar, por la mención de «recentales» que, además de ser un posible eco al ternero y su valor en la Biblia, aquí en referencia a la virginidad de María, también hace eco al léxico pastoril que inicia el cuarto poema del Cantar de los cantares³⁰⁰, *locus amoenus* que se repite en la segunda estrofa de Juan de la Cruz; y, por último, por la presencia de la noche, momento propicio para el encuentro de los esposos, que se produce en el penúltimo verso del poema del mismo modo que san Juan menciona la «noche serena» en la penúltima estrofa de su largo poema. Además de «Los desposorios», la intertextualidad sanjuanista, a su vez de inspiración bíblica, se encuentra en el poema «Sicut Cervos³⁰¹», que remite directamente al salmo 42 del Libro de los Salmos en la Biblia, que sabemos fuente de inspiración para el poeta³⁰².

²⁹⁸ La cita es de Caroline Walker Bynum, *Fragmentation and Redemption. Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*, Nueva York, Zone Books, 1991, pág. 192. Citado por Roberta Ann Quance en «Señas de la Virgen...», *op. cit.*, pág. 97.

²⁹⁹ *Trances de Nuestra Señora, op. cit.*, pág. 14. La edición que tomamos como referencia propone «es» en vez de «en» en el verso «Cuando en el puro amor vuestras manos unáis», lo que fue corregido en ediciones posteriores (i.e en *Una luz imprevista, op. cit.*, pág. 259).

³⁰⁰ «¡Qué bella eres, amada mía, qué bella eres! ¡Palomas son tus ojos tras el velo! Tus cabellos, como un rebaño de cabras que trisca por la sierra de Galaad. Tus dientes, cual hato de ovejas trasquiladas, que suben del baño; todas ellas gemelas; ninguna solitaria.» Cantar de los cantares (4, 1-2).

³⁰¹ *Trances de Nuestra Señora, op. cit.*, pág. 18.

³⁰² «El agua, refrigerio del ciervo sediento, y el ansia del alma enamorada de Dios. Se trata de un símil ambivalente en la pluma sanjuanista, por cuanto referido al ciervo y al agua fresca que apaga su sed. Arranca, a lo que parece, de un texto bíblico (Sal 41,2) interpretado tradicionalmente en este sentido. De hecho J. de la Cruz lo cita explícitamente siempre que habla del ansia del alma que busca a Dios con “amor impaciente” (N 2, 20,1; CB 12, 9; LIB 3, 19). Las variantes introducidas en otros lugares en la figura del “ciervo herido o vulnerado” explican la omisión de la cita bíblica (CB 9, 1; 13, 9-11)», *Diccionario de San Juan de la Cruz, op. cit.*, pág. 30.

La metáfora del matrimonio espiritual se hila entonces en la primera parte de los *Trances de Nuestra Señora*. Se puede imaginar que María aparece como la novia en el poema «Plenitud», en el que da testimonio de su entrega completa al compromiso espiritual, a la lectura del verso «por mí, que en esta noche he de darte yo misma³⁰³». El intenso anhelo hacia su esencia puede leerse también en los imperativos del poema «Annunziata», que contiene el siguiente dístico: «(Por el otero asoma tu ternura impaciente. / Te conozco a su luz. Date prisa. Te aguardo³⁰⁴.)». Esta dimensión arraiga, además, en la copresencia del texto sanjuanista, siendo «por el otero asoma» un verso directamente sacado de las «Canciones entre el alma y el Esposo³⁰⁵».

Con la instalación de este clima místico, mediante una difusa pero persistente red intertextual, la autora puede incluir poemas que describen plenamente el impulso del yo poético que tiende hacia la esencia divina. Consecuentemente, el vínculo comunicativo que se establece entre los dos miembros de esta unión se manifiesta tanto verbal como retóricamente en el quiasmo que cierra el poema: «escucho a mi Señor y mi Señor me escucha».

1.5.2.2. ...se transpone a la Virgen y al Niño...

Pero, y como lo indicábamos, la obra da un giro a partir del poema «Memoria». Desde el momento en que la presencia del niño se manifiesta en María, se produce una transposición de la relación mística de la Virgen y Dios a la madre y el niño. Empoderada por su embarazo, experimenta una apoteosis.

Algunos investigadores interpretan la obra no tanto como la apoteosis de la Virgen María sino como la restitución de su aura divina. Así Muriel Nieves García³⁰⁶, o Roberta Ann Quance, que respalda su argumentación recurriendo a los estudios antropológicos que han demostrado el parentesco de María con la gran diosa³⁰⁷, y la necesidad de autorizar el sincretismo inicial de su culto para conseguir la aceptación dogmática de la Virgen María.

En el detalle del texto, esta apoteosis es particularmente explícita a partir del momento en que la obra marca un punto de inflexión, es decir, en «Memoria», «Victoria» y «El viento³⁰⁸», poemas consecutivos en cada una de las tres primeras ediciones. A partir de ellos, la Virgen se rodea de una dimensión cósmica y se asimila a la madre tierra como una entidad capaz de dar la vida en el mundo.

³⁰³ *Trances de Nuestra Señora*, op. cit., pág. 17.

³⁰⁴ *Ibid.*, pág. 12.

³⁰⁵ «Vuélvete, paloma, / que el ciervo vulnerado / por el otero asoma / al aire de tu vuelo y fresco toma.», “Canciones entre el alma y el esposo”, en *Cántico espiritual y poesía completa*, op. cit., pág. 18.

³⁰⁶ Nieves Muriel García, «La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX» [Tesis doctoral], Granada, Universidad de Granada, 2017, pág. 388.

³⁰⁷ Stephen Benko, *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*. Leiden, Brill, 1993. Citado por Roberta Ann Quance en «Señas de la Virgen...», op. cit., pág. 89.

³⁰⁸ *Trances de Nuestra Señora*, op. cit., pág. 20.

En efecto, en el poema «Memoria», la dimensión vegetal estaba presente en el verso «y aniñé mi esperanza para crear un fruto», verso que remite también a la expresión «el fruto de tu vientre» del avemaría; pero en los poemas siguientes, la imagen de la diosa-madre vinculada a la tierra se hace cada vez más nítida. Así, en el poema «Victoria», el niño Jesús se convierte en la criatura de la Virgen María ya subida a los cielos: «Estaba abierto el cielo y mi hijo en mis brazos, / tan indefenso y tierno y aterido y fragante / que lo sentí una obra sólo mía, victoria / de un cuerpo paso a paso ofrecido a su cuerpo.». Obsérvese el anacoluto que tiene el efecto de un zeugma en el primer verso: busca ubicar al hijo en brazos de su madre en el mismo plano que el cielo, lo que a su vez hace que esta adquiera una dimensión cósmica.

Finalmente, el poema «El viento» confirma nuestra interpretación:

Se levantaba el viento perdido en los caminos
y me sentí morir sin cobijo de albergue,
ni siquiera sabía bajo cuántas estrellas.

5

En el momento propio de la fecha gloriosa,
para acallar su hambre le llevé hasta los labios
toda una vía láctea de esplendor y silencio.

En este poema sobre la lactancia, que recuerda también las condiciones en las que la Virgen dio a luz («sin cobijo de albergue»), observamos la presencia de términos usados para alabar a los santos en los textos de la liturgia católica: «gloriosa» (v. 4) y, en menor medida, «esplendor» (v. 6). Pero la dimensión cósmica entra en juego más claramente a través de la mención de la leche materna, designada por la perífrasis «vía láctea», que es también la metáfora lexicalizada del firmamento; esto replica la mención de las estrellas que se encuentra en el tercer verso. La apoteosis de la Virgen María se basa en este sentido en las características de su embarazo, en virtud del cual puede hacerse diosa.

En este marco extracristiano, la influencia de san Juan, que encontrábamos en la primera parte de la obra, sigue presente después del poema «Memoria» aunque se hace más discreta, sin duda como para responder al único objetivo de señalar la continuidad intertextual. En este sentido, observamos la recurrencia de la paloma en el poema «Victoria»: «(Lo envolví con mi aliento y él tuvo el soplo tibio / en el que una paloma se sostenía en vuelo³⁰⁹.)»; también, la metáfora del fuego ardiente del amor divino se repite al final del poema «El hueco»: «No sabría explicarme, pero en el hueco antiguo / siento aún, de algún modo, el rescoldo de un fuego / que encendieron a tiempo Padre, Hijo y Espíritu³¹⁰.». La huella intertextual sanjuanista no solo se halla en las metáforas, sino también en las formulaciones paradójicas que implican la

³⁰⁹ *Ibid.*, pág. 21.

³¹⁰ *Ibid.*, pág. 27.

inefabilidad de la unión, como en el poema «La mano»: «su mano recental, que intenta levantarse / y que me desposee y colma al mismo tiempo³¹¹».

Desde entonces, se opera un sincretismo entre la deidad de la Virgen, a la vez diosa primitiva y plenamente investida de su título de *Theotokos*, «Madre de Dios», que se suma a la unión mística. Si en la tradición cristiana esta se abría a la hierogamia para subrayar la interpenetración de los cuerpos místicos³¹², se reinterpreta ahora en función de la maternidad, ya que esta unión se inscribe en el marco del embarazo y queda así despojada de su carácter erótico. Encontramos signos de esta interpenetración gestacional en el poema «El hueco»: «Un tierno roce fueron en mi pared sus pies / como el cándido intento de unas plumas torcaces, / y dio con su lugar y se vino a mis brazos.». Las repeticiones, a modo de paralelismos, reflejan métricamente la simbiosis que surge de este embarazo: leemos «Él crecía y crecía en su luz propia» en el poema «La luz³¹³». Esta misma lectura puede aplicarse al sentimiento de vacío que se apodera de la madre una vez finalizado el embarazo en el poema «Los días», cuando afirma «Me adentro por mi cuerpo a tientas recorrido / y me pierdo buscándome yo misma por tu ausencia³¹⁴.».

1.5.2.3. ... donde la divinidad de la Virgen parece sustituir a la de Dios

El aspecto que más influye a favor de la valorización de la figura femenina reside en el hecho de que la divinización de la Virgen se hace a casi expensas de la de Dios. Se observa en efecto una evolución que contribuye a minimizar progresivamente el concurso de Dios en la concepción del niño hasta casi borrarlo del proceso creativo. En efecto, al principio del poemario, descubrimos a una Virgen María enteramente dedicada a la devoción a Dios, como en el poema «Annunziata» donde daba testimonio de su plena disposición: «Descalza en los umbrales de la aurora me tienes: / recogeré mi pelo y dispondré mi cuarto.». En el mismo poema, la Virgen María apenas osaba manifestar su impaciencia y anhelo de contacto con Dios a través de verbos en forma imperativa, cuyo impacto queda deliberadamente atenuado por su inclusión entre paréntesis en el dístico final: «(Por el otero asoma tu ternura impaciente. / Te conozco a su luz. Date prisa. Te aguardo.)».

Sin embargo, la huella de Dios llega a desvanecerse, ya sea en la gestación del hijo («y aniñé mi esperanza para crear un fruto» de «Memoria») o en la intimidad entre madre e hijo, vivida durante el embarazo, en la que Dios parece no tener cabida: en el poema «Victoria», la exclusión de Dios queda explícita en los versos «que lo sentí una obra solo mía, victoria / de un cuerpo paso a paso ofrecido a su cuerpo», y se refuerza aún más con el encabalgamiento que

³¹¹ *Ibid.*, pág. 28.

³¹² «Señas de la Virgen...», *op. cit.*, pág. 92.

³¹³ *Trances de Nuestra Señora*, *op. cit.*, pág. 23.

³¹⁴ *Ibid.*, pág. 41.

introduce «victoria» en el mismo verso que la afirmación de la «obra» sola. Una idea similar contiene el poema «Candelaria»³¹⁵, que alude brevemente al episodio bíblico de la presentación de Jesús en el Templo (Lc 2, 22-32): María afirma su papel en el crecimiento del niño Jesús, y la disposición métrica, reforzada por la presencia de paréntesis, tiende a subrayar la importancia de su contribución sobre la de Dios, especialmente en los tres primeros versos, que transcribimos respetando su disposición métrica para evidenciar el efecto deseado:

En mis entrañas fueron sus pestañas caricia:
yo su valla, él mi hacienda, y era yo responsable
de su creciente espiga. (Del resto, mi Señor.)

El significado de los paréntesis aquí es muy distinto al poema «Annunziata». Si bien en este último eran sinónimos de moderación y deferencia, aquí parecen minimizar la participación de Dios. La comunión de la Virgen María y el niño está descrita en una frase desarrollada a lo largo de tres versos, donde abundan los pronombres personales y los adjetivos posesivos; en cambio, Dios no aparece hasta el segundo hemistiquio del último verso. Además, el paréntesis que lo menciona está excluido de la frase, en lo que casi se asemeja a un error de puntuación, aunque es importante constatar que «Señor» ocupa el último lugar del verso, lo que contribuye a resaltarlo. También se le atribuye la génesis del «resto», que casi podría tener una connotación despectiva si no se leyera el poema a través de su segunda dimensión bíblica³¹⁶. Además, el término «espiga» relativo al hijo puede remitir a la prefiguración del pan y entonces, por metonimia, a la Eucaristía; esto refuerza el aura divina de la Virgen, en la intensa vinculación a la tierra de la que se beneficia en los cultos paganos. A partir de este poema podemos percibir un cambio: la devoción a Dios se traslada a la devoción al niño; en este sentido, Dios desaparece o está reducido a su función paterna. La maternidad lo lleva todo bajo su amparo: Dios va dejando de llamarse «Señor» para convertirse en «Padre», término que resalta la primacía del vínculo familiar. Leemos en efecto en «El caballo»³¹⁷: «cuando Padre creó los bosques y los sueños»; igualmente, en «El hueco»: «siento aún, de algún modo, el rescoldo de un fuego / que encerraron a un tiempo Padre, Hijo y Espíritu».

³¹⁵ *Ibid.*, pág. 22.

³¹⁶ puesto que la «espiga» puede entenderse como una referencia al Libro de Ruth —siendo la figura veterotestamentaria de Ruth la «espigadora» de los campos de Boaz— «el resto» puede entenderse como elipsis del «resto de Israel», concepto teológico que remite al pueblo elegido por Dios. Hallamos regularmente esta apelación en los libros proféticos, por ejemplo, en Jeremías: «Esto dice el Señor del universo: —Rebusca en el resto de Israel como en una viña los racimos; pasa tu mano por los pámpanos, lo mismo que un vendimiador.» (6,9); « En cambio, esto dice el Señor: “Como ocurre con los higos malos, que de tan malos no se pueden comer, así trataré al rey Sedecías, a su gente principal y al resto de Jerusalén que quede en este país o que resida en Egipto [...]”» (24,8); «Porque esto dice el Señor: “Gritad de alegría por Jacob, regocijaos por la flor de los pueblos; proclamad, alabad y decid: ¡El Señor ha salvado a su pueblo, ha salvado al resto de Israel! [...]”» (31,7), *et. al.*

³¹⁷ *Trances de Nuestra Señora, op. cit.*, pág. 25.

A primera vista, podía parecer extraño hablar del misticismo en la expresión poética de la experiencia materna; ahora bien, el análisis de dos obras fundamentales del corpus contemporáneo ha podido demostrar hasta qué punto se reforzaban mutuamente. En efecto, por un lado, la maternidad da paso a una reinvención del vínculo místico. En cada uno de los casos estudiados, se trata de reinterpretar la interpenetración de las almas a través del prisma del embarazo: la fusión de los cuerpos de la madre y de su hijo reinventa en clave de castidad la hierogamia descrita por los místicos canónicos para así homenajear el privilegio femenino. Por otro lado, es interesante observar que es la Virgen María la que es movilizada por las dos poetisas para representar a la madre mística, ya sea a través de la *Mater Dolorosa* en Izara Batres o de la Virgen de la natividad en María Victoria Atencia. Además de ser la figura más universalmente representativa de la maternidad en la cultura occidental, es la santidad de la Virgen María la que la convierte en un objeto de interés para las poetisas: en equidistancia entre su humanidad y su divinidad, se convierte en la personificación misma del vínculo místico que une a Dios y al hombre.

Así, a pesar de las necesarias diferencias entre ambas obras —ya sea en el uso de los recursos o en el punto de vista del yo poético, puesto que el María Victoria Atencia encarna a la madre, mientras que el de Izara Batres tiende hacia ella—, cada una se inscribe perfectamente en el espíritu general de la poesía feminista de los años ochenta, ya que la incursión del elemento místico en la maternidad llega a honrar a quien la experimenta —en el caso presente— hasta el punto de divinizarla.

1.6. Conclusiones

Explorar la subversión de lo místico en la actualidad nos ha permitido revelar dinámicas complejas, que a su vez arrojan luz tanto sobre las intenciones de las autoras estudiadas como sobre los medios que emplean para expresarlas.

En primer lugar, vemos que las escritoras se solidarizan con las figuras místicas canónicas si son mujeres, pero subvierten el aparato metafórico de los escritos que los místicos, sean masculinos o femeninos, hayan podido producir. De esta paradoja se pueden extraer nuestras principales conclusiones: primero, en la mayoría de los casos, hemos visto que no es directamente a la obra poética de los místicos a la que recurren nuestras poetisas para establecer su subversión, sino más bien a los textos en los que a menudo se inspiran, y que proceden de la Biblia. Las constantes interferencias del Cantar de los cantares, combinadas con textos del Génesis o del Evangelio respecto a la natividad de Cristo se interpretan fácilmente en clave mística, desde el momento en que ponen de relieve el vínculo excepcional que existe entre una entidad divina y otra, humana. El estudio comparado de las obras revela una serie de constantes en el desarrollo de este aparato subversivo: basándose principalmente en uno de los motivos principales de los autores canónicos que es la unión esponsal, la subversión se produce en la progresión de la obra, desde el momento en que revela una transferencia de divinidad de una entidad a otra.

De esta pauta se desprende que la subversión en clave erótica se explota de un modo marcadamente distinto del que se podía imaginar antes de iniciar este estudio: en lugar de ser un fin en sí mismo, se utiliza al servicio de las causas que importan a nuestras autoras, como el cuestionamiento temprano de la noción de género o, más sencillamente, la afirmación de la validez del deseo femenino. Esta aplicación indirecta refleja el dinamismo de la creación lírica contemporánea y abre nuevas vías para comprender la relación entre tradición e innovación en el panorama literario actual.

Sea como fuere, el frecuente recurso a la Biblia confirma ya en parte nuestra hipótesis inicial de que las poetisas buscan realmente atacar lo que mejor caracteriza a la Iglesia en el ámbito literario. Ello no impide que establezcan un vínculo con una tradición secular, al tiempo que afirman su propia voz, centrada en las cuestiones propias de la condición femenina en la actualidad, que a su vez vinculan indisociablemente subversión y feminismo.

Ahora queda por ver si la subversión es compatible con un profundo sentido de Dios, y si las poetisas que se realizaron en la subversión de lo místico también pueden transmitir un sentimiento similar al que sentían aquellos a los que reinventan y rescatan. Es lo que nos proponemos comprobar a partir de ahora.

Parte 2:

¿Una poesía «neomística»?

2.1. ¿Hacia una nueva definición de la poesía mística?

Los próximos desarrollos buscarán responder a dos objetivos: en primer lugar, justificar el calificativo de «místico» que se aplicará al corpus analizado en la presente parte; y en segundo lugar, armonizar los trabajos realizados sobre lo que se entiende por poesía mística hoy, especialmente en el ámbito hispanohablante, con vistas a elaborar un marco conceptual que responda a las siguientes preguntas: ¿Existe actualmente una nueva poesía mística, un «neomisticismo» o una «neomística» y, de ser el caso, ¿en qué medida se diferencia de la concepción comúnmente aceptada desde el siglo XVI en España?

Estas preguntas arraigan en la constatación de que las escritoras cuya obra está vinculada a lo místico no lo movilizan exclusivamente con fines subversivos y reivindicadores; al contrario, algunas afirman crear una poesía propiamente mística, en el sentido de que posee sus cualidades intrínsecas más que su huella intertextual. Ciertamente, esta profesión de fe no es exclusiva de las poetas y, aunque nuestro corpus conste exclusivamente de una producción de mujeres, debemos liberarnos de este marco estrictamente femenino a efectos de estas consideraciones preliminares.

Llegados a este punto, cabe señalar que la definición de lo «neomístico», si lo hay, se basará en la producción y conceptualización procedente principalmente de países hispanohablantes, con enfoque particular en España. Si nuestro campo de especialización no se extiende a la evaluación del género poético y de sus consecuciones místicas en otros ámbitos geográficos, basaremos nuestra argumentación allí donde sabemos que encuentra una acogida e imagen favorable tanto en los círculos editoriales como en los propios autores.

En efecto, la producción de poesía mística no pareció disminuir en las últimas décadas, a pesar de que va ganando terreno la secularización en España. La existencia de esta materia lírica viene señalada por varios criterios que agruparemos en dos categorías principales. En primer lugar, su reconocimiento externo, a través, por ejemplo, de su presencia en antologías de poesía mística³¹⁸, o de su inclusión en trabajos de investigación sobre el tema; y, en segundo lugar, su auto-designación, es decir, la atribución del calificativo a una obra por las propias autoras en entrevistas, poéticas, o prólogos de los libros, por ejemplo. Esta categoría incluye a menudo su presentación en concursos de poesía mística y, por supuesto, la obtención de dichas recompensas.

No obstante, la lectura de esta producción poética revela unos poemarios profundamente heterogéneos: algunos dan fe de un fuerte sentimiento religioso-cristiano mientras otros carecen completamente de él. Dado el tenor metafórico de los escritos místicos, es comprensible que no

³¹⁸ Antonio Fernández Molina, ed., *Antología de poesía mística española*, Zaragoza, Libros del innombrable, 2006; Miguel de Santiago, ed., *Antología de poesía mística española*, Barcelona, Verón Editores, 1998, *et al.*

se mencionen los nombres de las principales figuras divinas³¹⁹; sin embargo, premiar obras que no tienen vínculo aparente con la religión o de las que no se desprende el menor sentimiento de trascendencia parece una elección cuando menos difícil de justificar y que, por tanto, plantea interrogantes sobre la esencia de la llamada poesía mística hoy.

Así, ¿cómo explicar que fueron galardonadas con el Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo obras de sumo ahondamiento en cuestiones metafísicas, como *Báculo de Babel* de Blanca Andreu, en 1982, o *El ecuador y los polos*, del poeta rumano Marin Sorescu —libro que se presenta como un «intento de establecer un equilibrio entre los extremos del conocimiento, los polos, para llegar a un punto intermedio en el que se encuentren los más mínimos detalles significativos de la vida³²⁰»—; que, pocos años después, en 1991, fueron premiadas obras que testificaban de una actitud de recogimiento como *El salmo del rocío* de Pino Ojeda³²¹, pero en la que la dimensión amorosa parece primar sobre el tenor piadoso; y, aún más tarde, obras que exaltan fervor religioso como *Para Llegar a Ti* de Teresa de Jesús Rodríguez Lara³²²? Es difícil explicarse, en efecto, que el premio se haya concedido tanto a obras que contienen composiciones como la siguiente:

FILTRA TU LUZ EN ESTE BARRO

«Yo soy la luz del mundo» (In 8,12)

Porque eres, Señor,
la luz del mundo,
admiro el destello
vibrante que otorgas
a la mañana
y vistes los rincones
con un matiz
de hervor incandescente.
Cuánto anhelo ese chorro de fulgor
que baja de la altura
y adereza el paisaje
que me embarga.
La luz límpida, indescifrable,
aromada de pétalos celestes
que cala en este corazón mío
suscrito a la tristeza.
Oh Dios, filtra tu luz

³¹⁹ Como justamente lo recuerda la poeta Ana Rossetti en su entrevista a Carmen Medina Puerta, en «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)», *op. cit.*, pág. 340.

³²⁰ Contraportada de *El ecuador y los polos*, Madrid, Hiperión, 1986.

³²¹ Madrid, Fundación Fernando Rielo, 1993.

³²² Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2016.

inabarcable
en este barro opaco que me ciñe
para que, encendido de tu Amor,
irradie tu intangible transparencia³²³.

Y como la siguiente:

Muerdo tu mano y desaparece. Muerdo su evidente ausencia mientras la luz caza el arco encendido de un hexámetro, el éxodo de un sueño con lobos, con delicados predadores, fórmulas de tormenta.

—Muerdo tu mano colmada por las olas tardías, por las últimas aguas, orillas fermentadas, costa entristecida y tan fuerte.

En una dorna de abedul hinchado y negro muerdo tu mano limpia y ligera y río mi salvación.

Mis propósitos huyen. Qué voz degollará la primavera, qué frío estilo dragará abril. Mi intención se ha consumido. Mi idioma busca un siglo salvaje, una ausencia de signos, un pensamiento infecundo. Qué lengua impondrá el milagro, quién no cantará.

—El día al costado de un brasero de opio, de una sensación sin conciencia, de un objeto que es mentira. Un lecho dramático, entre yámbicos y orgullosas palomas. Febril y libre, quién no cantará³²⁴.

Este contraste, que pudo suscitar el interés de la crítica³²⁵, es el punto de partida de nuestra reflexión sobre lo que hace este tipo de poesía en España en la actualidad: ¿podemos hablar hoy de poesía «neomística» y, de ser el caso, desde cuándo? ¿Qué se entiende por «neomística»?

2.1.1. Autores místicos áureos

Antes de interesarnos en la poesía mística actual, es necesario precisar a qué remitía en su sentido clásico. También en este caso, dada la diversidad de las religiones que cuentan semejantes figuras, nos centraremos exclusivamente en los místicos cristianos de España y en lo que produjeron en la lírica.

A ese respecto, cabe resaltar los esfuerzos de los críticos por conceptualizar y delimitar el género. Si bien no cabe duda de que san Juan y santa Teresa están considerados como sus figuras señeras, no constituyen el monopolio de este género poético a lo largo la historia de la literatura española: diversos trabajos han permitido evidenciar otros nombres entre sus

³²³ *Para Llegar a Ti*, op. cit., pág. 37.

³²⁴ *Báculo de Babel*, op. cit., págs. 51-52.

³²⁵ «Empero, habría que aceptar también interpretaciones menos asociables la mística tradicional, en la que dicha unión está referida a Dios o al Absoluto. No se olvide que Blanca Andreu obtuvo, con *Báculo de Babel*, el premio de Poesía Mística Fernando Rielo en 1982, y un crítico se preguntaba: “¿Es mística su poesía? En todo caso, no mística a lo beato ni a lo santo de altar, quien sabe si a lo luciferino”, en «Mujer y poesía española: 1980-2000», op. cit., págs. 107-108. La cita final proviene del artículo de Francisco Carrasquer «Breve muestreo de la joven poesía española», *Letras Peninsulares* 1, n.º 3, invierno de 1988, pág. 316.

impulsores, como fray Luis de León (1527 o 1528-1591), fray Juan de los Ángeles (1536-1609), o fray Luis de Granada (1504-1588), por citar solo algunos.

Con todo, sean cuales sean estos autores, parece que ninguno va más allá de la época moderna³²⁶. De hecho, la atención que los críticos prestan a los autores que consideran dignos de interés traduce, en sí, su convicción de que la literatura mística pertenece al pasado: todos coinciden en señalar el apogeo de la mística en el Siglo de Oro y su declive posterior. Es lo que se deduce al constatar que se niegan a estudiar o incluso a citar a cualquier autor después de la época, cuando no lo afirman explícitamente. Así, en su *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*, Pedro Sainz Rodríguez considera que, tras un periodo de «importación e iniciación», «desde los orígenes medievales hasta el año 1500», y otro «de asimilación», que «dura desde el año 1500 a 1560», la mística española conoce su fase de apogeo con «la escuela carmelita (Santa Teresa y San Juan)»: abren una etapa de «aportación y producción nacional», así «[caracterizada] porque sus autores practican la experiencia mística y porque su doctrina tiene notas originales profundamente españolas». Pero al cerrarse este período empieza el «de decadencia o compilación doctrinal», así llamado

porque los autores pertenecientes a él no son originales. No existen en esta época casos de experiencia mística que den origen a una obra literaria, y los tratadistas se limitan a recoger toda la doctrina del período anterior, ordenándola y sistematizándola con gran aparato teológico y escolástico³²⁷.

Para teóricos como Sainz Rodríguez, está claro que la edad de oro de la mística hispánica ha terminado y que ningún autor destaca después del siglo XVIII en el país; es, de hecho, la conclusión que el autor brinda a su estudio: «la producción literaria mística en España es relativamente breve y transitoria. Abarca, aproximadamente, un poco más de siglo y medio (1500 a 1660), del cual sólo unos cincuenta años son de producción que ofrece características nacionales³²⁸». Esta concisión temporal, también abogada por otros especialistas, haría que los autores se contaran con los dedos de una mano, como muestra la siguiente lista establecida por Helmut Hatzfeld:

Si se incluye la ascética sólo con la mística y si se excluyen todos los autores sin importancia literaria, la lista contendría más o menos los autores tratados por Irene Behn, es decir, Francisco de Osuna (* 1540), Bernardino de Laredo (1482-1540), San Pedro de Alcántara (1499-1562), San Ignacio de Loyola (1491-1556), Alonso de Orozco (1500-1591), Juan de Ávila (1500-1569), Santa Teresa de Jesús (1515-1582), Juan de los Ángeles (1536-1609), San Juan de la

³²⁶ Entendida, en su sentido histórico, como el período comprendido como el descubrimiento de América por los europeos (1492) y los inicios de la Revolución Francesa (1789).

³²⁷ Pedro Sainz Rodríguez, *Introducción a la Historia de la Literatura Mística en España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, págs. 222-223.

³²⁸ *Ibid.*, pág. 310.

Cruz (1542-1591), Luis de León (1528-1591). Son los mismos que trata Edgar Allison Peers en su libro *El misticismo español*. Peers añade también al agustino Hernando de Zárata (+ 1597), Pedro Malón de Chaide (1530-1589) y Diego de Estella (1524-1578)³²⁹.

Ahora bien, esta distancia temporal induce en la crítica una doble inferencia: en primer lugar, el postulado de que la literatura mística pertenece al pasado, fruto de una coyuntura favorable entre la afición por el modo de vida ascético y el enrolamiento en las órdenes, lo que refuerza la convicción de que ningún autor podrá jamás igualarla y de que todo intento en este sentido es vano —y, por tanto, indigno de interés para la crítica—. Ello conduce, por tanto, a la construcción de un aura intocable en torno a los poetas en cuestión: tanto la mística como sus autores se ven así sacralizados, sacralidad reforzada por su escasez en la historia de la literatura española.

2.1.2. Poesía mística clásica: problemas conceptuales

Como consecuencia, esta restricción temporal ha llevado a la elaboración de una definición muy estrecha de lo que puede o no llamarse poesía mística. Así, en su discurso ante la Real Academia Española, Marcelino Menéndez Pelayo afirma:

Poesía *mística* he dicho, para distinguirla de los varios géneros de poesía sagrada, devota, ascética y moral con que en el uso vulgar se la confunde, pero que en este santuario del habla castellana justo es deslindar cuidadosamente. Poesía mística no es sinónimo de poesía cristiana: abarca más y abarca menos. Poeta místico es Ben-Gabirol, y con todo eso no es poeta cristiano. Rey de los poetas cristianos es Prudencio, y no hay en él sombra de misticismo. Porque para llegar a la inspiración mística no basta ser cristiano ni devoto, ni gran teólogo ni santo, sino que se requiere un estado psicológico especial, una efervescencia de la voluntad y del pensamiento, una contemplación ahincada y honda de las cosas divinas, y una metafísica o filosofía primera, que va por camino diverso, aunque no contrario, al de la teología dogmática. El místico, si es ortodoxo, acepta esta teología, la da como supuesto y base de todas sus especulaciones, pero llega más adelante: aspira a *la posesión de Dios por unión de amor*, y procede como si Dios y el alma estuviesen solos en el mundo. Éste es el *misticismo* como estado del alma, y su virtud es tan poderosa y fecunda, que de él nacen una teología mística y una ontología mística, en que el espíritu, iluminado por la llama del amor, columbra perfecciones y atributos del Ser, a que el seco razonamiento no llega; y una psicología mística, que descubre y persigue hasta las últimas raíces del amor propio y de los afectos humanos, y una poesía mística, que no es más que la traducción en forma de arte de todas estas teologías y filosofías, animadas por el sentimiento personal y vivo del poeta que canta sus espirituales amores³³⁰.

Cabe señalar, en efecto, que la concepción comúnmente aceptada de la mística, es decir, «la posesión de Dios por unión de amor», va a la vez precedida de una larga definición negativa

³²⁹ Helmut Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, Madrid, Gredos, 1955, pág. 35. El autor remite al libro Edgar Allison Peers *El misticismo español*, Buenos Aires, Austral, 1947.

³³⁰ *Discursos leídos ante la Real Academia Española...*, op. cit., págs. 10-11.

(lo que el misticismo *no* es) y seguida de precisiones ontológicas que, para subrayar su inefabilidad, acuden a la metáfora para expresar sus motivos: «las últimas raíces del amor propio», «la llama del amor». Más que la fe o el ansia, aunque necesarias («una efervescencia de la voluntad»), es preciso que el místico presente determinadas disposiciones mentales («un estado psicológico especial», «una psicología mística») para serlo. En suma, aunque pretende ser amplia, la definición dada por Meléndez Pelayo contribuye a aislar en su condición lo que se estima ser el verdadero místico.

Helmut Hatzfeld parece coincidir con esta concepción. Considerado hoy como uno de los referentes más eminentes de este género poético, el especialista en literatura española de la Universidad Católica de América establece en sus *Estudios sobre poesía mística* una distinción muy estricta entre cinco tipos de poesía a los que se ha atribuido el calificativo, entre los cuales solo uno se lo merece. Distingue así, primero, «aquel misticismo que utiliza como medio de comunicación formas literarias inadecuadas»; segundo, «aquella poesía pseudo-mística que traslada aprehensiones naturales de la realidad a un lenguaje simbólico», es decir, un lenguaje místico aplicado a experiencia no-mística; en tercer lugar, «la auténtica poesía mística que vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético», o sea, la única poesía mística que es auténtica en sus ojos; en cuarto lugar, «la poesía casi mística que utiliza conocimientos ajenos sobre experiencias místicas para componer poemas empáticos, manieristas», es decir, una imitación de poesía mística; y finalmente,

la pseudopoesía didáctico-alegórica de místicos verdaderos, quienes por error artístico subjetivo desechan una genuina representación de sus experiencias en prosa, que estaría en consonancia con sus capacidades expresivas y adoptan en cambio una forma de expresión que no es su fuerte o su «vocación», y resulta por tanto inapropiada³³¹.

Es decir, místicos auténticos, pero que carecen de talento poético: en definitiva, prosistas fallidos.

De ahí, Hatzfeld atribuye explícitamente al crítico la responsabilidad de discriminar la verdadera poesía mística de lo que se le parece, es decir, en sus palabras, «de cualquier otra clase de poesía pseudomística, cósmica, romántica, pura, y especialmente de la poesía amorosa». En este caso, el crítico tiene que descartar «la poesía [...] que utiliza conocimientos ajenos sobre experiencias místicas para componer poemas empáticos, manieristas», y también, «aquella poesía pseudo-mística que traslada aprehensiones naturales de la realidad a un lenguaje simbólico».

No obstante, este rigor conceptual se enfrenta pronto con los límites de su propia restricción. En efecto, por muy honorable que sea la propuesta de Helmut Hatzfeld es, sin

³³¹ *Estudios sobre poesía mística*, op. cit., págs. 19-20, ut supra.

embargo, insostenible. Primero, porque subordina la labor del investigador en literatura a la validez de una experiencia trascendente, imposible de probar en realidad. Segundo, porque la rectitud que le lleva a discriminar entre lo que a su juicio es verdadera poesía mística de la pseudomística es tan estrecha que excluye la propia obra de Teresa de Jesús. Acerca de su quinta distinción, Hatzfeld afirma lo siguiente:

La otra desviación consiste en aquella clase de poesía proveniente de un místico con auténtica experiencia, pero carente de aptitud poética. En este caso, aunque las formas de expresión incluyen símbolos arquetípicos, tienen sin embargo un sabor didáctico y explicativo, de manera que las afirmaciones hechas, en lo que concierne a la expresión, podrían hacerse también en prosa. Nos ofrece un ejemplo de esto Santa Teresa en cuanto poetisa³³².

El hecho de que el elitismo de un género se lleve, como en este caso, hasta el punto de convertir a su representante canónico, que es Juan de la Cruz, en su único instigador, es indicativo de una concepción que necesita ser rectificada. A nuestro parecer, el problema se deriva en gran medida de la premisa inicial abogada por Hatzfeld: si bien cabe esperar de un crítico que sepa juzgar el valor literario de una composición, por otra parte, resulta propiamente imposible evaluar la capacidad del autor para haber experimentado unas determinadas vivencias, y más aún si el crítico no la ha vivido o duda de la posibilidad misma de acceder a ella o de describirla. Esto plantea un problema filosófico, que ya fue señalado, y que, en nuestra opinión, no puede recaer sobre los hombros del investigador en literatura:

El investigador objetivo de la mística, entonces, partirá siempre de una aparente derrota. Lo que busca definir es un fenómeno interior que desembocará abruptamente en un enmudecimiento o una ceguera producida por una luz intensa o por una oscuridad abrumadora. En ese sentido, el investigador de este fenómeno ya está destinado a la pérdida. [...] ¿[Se] puede hablar pertinentemente de la mística si es que no se ha vivido una experiencia como tal?; y aunque se viviese, ¿tendrían los investigadores palabras o fórmulas que sirvieran de herramientas para enunciar dicha experiencia³³³?

Podemos incluso ahondar el cuestionamiento a partir del sentido común. Sabemos que la mística se caracteriza por «[la] idea de una experiencia interior e inmediata, en la que el sujeto se une, se funde, con la divinidad y alcanza una presencia trascendente en la vida humana³³⁴»;

³³² *Ibid.*, pág. 19.

³³³ «Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística», *op. cit.*, pág. 13.

³³⁴ «idea presente en visiones canónicas de la teorización mística como las de William James [*Las variedades de la experiencia religiosa*, Barcelona, Ediciones Península] (1994), Evelyn Underhill [*La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid, Editorial Trotta] (2006), Bernard McGinn (citado por [Juan Martín] Velasco [*El fenómeno místico*, Madrid, Editorial Trotta], 2003), Emilio Sosa López [*Poesía y mística*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana] (1954), y en otras como la fenomenología de Juan Martín Velasco (2003) o Carlos Miguel Gómez Rincón [«Experiencia mística, lenguaje y conocimiento», en Á. Uribe Botero y C. M. Gómez Rincón (eds.), *Misticismo y filosofía*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario págs. 9-30], (2015)». Daniel Clavijo Tavera, «Silencio y contemplación: rasgos de lo místico en la poesía de Jorge Cadavid», *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 48, 2020, pág. 192.

ahora bien, ¿basta con constatar un fenómeno con manifestaciones similares para afirmar que se trata del mismo? Además, los definidores sitúan a Dios en el centro de la experiencia, al tiempo que concuerdan en que esta se ha observado en adeptos de otros cultos. Pues bien, si se admite esta analogía en las religiones abrahámicas, ya que todas convergen hacia la misma entidad divina que es el Dios único, ¿cómo concebir la mística en cultos politeístas, como el hinduismo? Si estas preguntas son válidas para el investigador que parte de la premisa implícita de la experiencia de Dios, se demultiplican cuando esta falta: ¿qué valor tiene la poesía mística para el no creyente? Señalábamos en la introducción que la mística había sido estudiada en una multitud de disciplinas: ¿cuál es la relevancia de la poesía escrita a la luz de la experiencia mística ante quien interpreta sus manifestaciones como los síntomas clínicos de un fenómeno puramente fisiológico³³⁵?

Ante estos interrogantes, constantes desde el advenimiento del pensamiento posmoderno, alimentado a su vez por el empuje de la secularización, se hubiera pensado espontáneamente que el interés por la mística habría decaído en España, y sus manifestaciones medievales se habrían considerado un fenómeno aislado en la historia de la literatura que se habría procurado no cuestionar demasiado.

Con todo, nos sorprende comprobar que, por el contrario, el interés por la mística ha ido creciendo en los últimos años. Resulta en efecto que la aporía del misticismo en su sentido clásico, que enfrenta al crítico con la autenticidad de las vivencias del poeta, se pudo resolver a raíz del cuestionamiento de la naturaleza de la experiencia mística. Es lo que explica que, en la actualidad, algunos investigadores se interesaron en una poesía mística que no se limitara, por un lado, al estudio de poetas que potencialmente experimentaron lo mismo que los autores canónicos y, por otro, no fuera condicionada por la existencia de un ser superior y trascendente al que las vivencias «místicas» permitieran acceder.

2.1.3. La huella fundamental de Juan Martín Velasco

En el origen de esta doble apertura, que a primera vista parece irreconciliable, hallamos un hombre: Juan de Dios Martín Velasco. Sacerdote católico, filósofo fenomenólogo, especialista en religiones y en la cuestión de la mística, es una de las figuras más importantes que haya analizado su evolución en el campo teórico en los últimos años; y por ello ha sido reconocido en el mundo académico tanto por los teólogos y filósofos como por sus pares dentro de la Iglesia.

³³⁵ A este respecto, véase la lectura que hace Lacan del goce místico en su Seminario XX (Jacques Lacan, *El seminario de Jacques Lacan: aun*, Buenos Aires, Paidós, 2008); también, la tesis doctoral de Francisco Javier Álvarez Rodríguez, «Mística y depresión: San Juan de la Cruz», León, Universidad de León, 1996; el libro resultante: *La depresión en la mística cristiana*, León, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2000; también, su otra tesis doctoral defendida por la Universidad de Murcia («Mística y epilepsia») en 1998, *et al.*

Juan Martín Velasco destaca entre sus contemporáneos por varias razones. En primer lugar, por evitar de abordar el fenómeno en términos herméticos, escollo al que ciertamente invita la naturaleza arcana de la experiencia: de la claridad de sus escritos transparente una notable intención divulgadora, motivada al parecer por una conciencia plenamente ilustrada de la progresiva secularización que caracteriza el lectorado al que se dirige³³⁶. Juan Martín Velasco también destaca por haber señalado el carácter polimorfo de la experiencia mística, sin ceder a los prismas de lectura tradicionalmente empleados para considerarla: en su obra fundamental *El fenómeno místico*, recuerda que, antes de ser sacralizada por su inefabilidad y el genio de sus adalides medievales y áureos³³⁷, la mística es ante todo una experiencia humana y plural. Al respecto, se le tiene que notar el mérito de haber establecido una tipología de la mística en todas sus formas, tanto profanas como religiosas, ya sean abrahámicas u orientales, reconociendo igualmente el valor y la validez de cada una de ellas³³⁸. Lejos de denigrarlos, el fenomenólogo aprecia los desarrollos científicos relativos al misticismo en el campo de la psicología o de la medicina, juzgándolos aportaciones constitutivas necesarias para la plena comprensión del fenómeno³³⁹; del mismo modo que no excluye, en su consideración del misticismo profano — que va ampliando a partir de desarrollos anteriores³⁴⁰—, fuentes alternativas de acceso al estado místico como el consumo de drogas —a las que otros teóricos se han referido como «éxtasis tóxico»³⁴¹»³⁴²—, como tampoco devalúa la experiencia resultante en favor de otras.

Además de su claridad y concisión, Martín Velasco valora los trabajos de sus contemporáneos al tiempo que emite un juicio ilustrado sobre su posible partidismo³⁴³, cumpliendo así con la exigencia de «distancia» apropiada abogada por Certeau para el estudio

³³⁶ *El fenómeno místico*, op. cit., págs. 10, 82 y *passim*.

³³⁷ *Ibid.*, págs. 49 y ss.

³³⁸ *Ibid.*, pág. 82 y *passim*.

³³⁹ *Ibid.*, pág. 11-12.

³⁴⁰ «Lejos de ser paradójica, la idea de un “misticismo ateo” o de un “ateísmo místico” [...] se convierte entonces en una especie de evidencia que se impone en el pensamiento y confirma además la observación histórica (en Oriente, es cierto, con mucha más frecuencia que en Occidente). “En su último estado de realización —prosigue [el jesuita Henri de Lubac]— el misticismo natural, convertido en naturalista, sería un ‘misticismo puro’; en el límite, al no reconocer ya ningún objeto [yo diría más bien: ningún objeto trascendente], sería de alguna manera la intuición mística hipostasiada: lo que nos parece la forma más profunda del ateísmo.” ¿Y por qué no? Leibniz, en una carta de 1695, señalaba ya que entre los místicos se encontraban “pasajes de una osadía extrema [...], que casi se inclinaban hacia el ateísmo”. Kojève, más radical, llegará incluso a afirmar, en su *Essai d'une histoire raisonnée de la philosophie païenne*, que «toda Mística auténtica es de hecho más o menos atea». La frase, aunque extremista, dice algo importante, que nos remite al comienzo de este capítulo: que la religión y la espiritualidad son dos cosas diferentes. Incluso la experiencia mística, en la que pueden culminar tanto una como otra, impide confundirlas. Es conocido el dicho de Nietzsche: «Soy místico y no creo en nada». Es menos contradictorio de lo que parece. El místico se reconoce en un cierto tipo de experiencia, constituida por la evidencia, la plenitud, la simplicidad, la eternidad... Algo que apenas deja sitio a las creencias.» André Comte-Sponville, *El alma del ateísmo. Introducción a una espiritualidad sin Dios*, Barcelona, Paidós, 2014, págs. 195-196.

³⁴¹ Véase al respecto Alejandro Mañas García, «Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad» [Tesis doctoral], Valencia, Universitat Politècnica de València, 2017, pág. 91; Francisco Javier Álvarez Rodríguez, *Éxtasis sin fe*, Madrid, Trotta, 2000.

³⁴² *El fenómeno místico*, op. cit., pág. 101.

³⁴³ *Ibid.*, pág. 87.

de los fenómenos y hechos religiosos³⁴⁴. A raíz de esta objetividad, puede conciliar tanto más rigurosamente la mística religiosa y la mística laica, y ello, partiendo de la mística cristiana española de santa Teresa y san Juan³⁴⁵. Por su capacidad para tratar la experiencia confesional y atea al prisma de la conciliación, Martín Velasco simboliza tanto como teoriza la armonización de estos dos aspectos y ofrece a múltiples campos disciplinares la posibilidad de abrirse a su estudio, sin el riesgo de entrar en contradicción con cualquier dogma religioso:

Las expresiones que los místicos ofrecen de esa antropología son notablemente diferentes y están condicionadas por las circunstancias históricas, culturales y religiosas en las que viven y piensan. Pero todas manifiestan un eco común al que acabamos de referirnos: la presencia en el hombre de un más allá de sí mismo, su condición de estar habitado por un exceso que le inunda y le desborda; la definición de sí mismo como ser que se supera infinitamente: «el hombre supera infinitamente al hombre»; la concepción del hombre como un ser «teándrico», siempre que al componente «divino» que comporta este término le atribuyamos un significado tan amplio como el que hemos atribuido al término «Misterio»³⁴⁶.

2.1.4. ¿Una mística laica?

Los desarrollos de Juan Martín Velasco, influyeran directamente en ellos o no, acompañan una apertura de la mística a la producción literaria actual, y esto, en su vertiente laica.

Esta se caracteriza, primero, por el relativismo religioso. A su vez, este se corresponde con la trayectoria conjetural que marca el contexto en que emerge: con el declive de su hegemonía, pero con una sólida base en las esferas de la cultura académica, el catolicismo en el país se enfrentó, a partir del final de la dictadura, a un mundo permeable a influencias espirituales externas, en el que imperaba la libertad de conciencia. La necesidad de adaptarse a esta sociedad, que entró súbita y masivamente en la posmodernidad a raíz de la caída del régimen, puede explicar esta indulgencia de la Iglesia en la relatividad en el ámbito religioso, en una época en que era necesario conciliar las diferencias entre los cultos, pero en la que predominaba el sentimiento de fe y cierta espiritualidad. Un excelente ejemplo de esta conciliación se encuentra en la vida y los escritos del filósofo e investigador en ciencias de las religiones Raimon Panikkar. Nacido en Barcelona, hijo de madre católica catalana y padre hindú, es uno de los principales promotores del diálogo interreligioso hindú-cristiano —que puede entenderse, a mayor escala, como un intento de conciliación de las espiritualidades de Occidente y Oriente—. Unos de sus ensayos más famosos, *El silencio del Buddha: una introducción al ateísmo religioso*³⁴⁷, publicado en 1996, presenta la paradoja *a priori*

³⁴⁴ Certeau, Michel de, y Luce Giard, *Le lieu de l'autre : histoire religieuse et mystique*, op. cit., pág. 21 y ss.

³⁴⁵ *El fenómeno místico*, op. cit., pág. 66; también, pág. 260 y ss. («Elementos para una antropología mística»).

³⁴⁶ *Ibid.*, pág. 260.

³⁴⁷ Madrid, Siruela, 1996.

irreconciliable de una religión no religiosa, de la que emerge, aun así, cierto sentido de la espiritualidad capaz de adaptarse a los cambios que experimentaba la sociedad española de finales del siglo XX:

El ateísmo religioso no es la simple contraposición a todas las formas más o menos subrepticias del teísmo, ni la afirmación de la no existencia de Dios. Es, al menos en el caso del buddhismo [*sic*], una forma refinada de religiosidad, purificada de toda sombra de idolatría, muy próxima a la sensibilidad intelectual considerada posmoderna³⁴⁸.

Se ha mencionado en la introducción que numerosas iniciativas sobre la mística cercanas a los círculos católicos promovían el diálogo interreligioso, y que en este sentido incluían regularmente a especialistas de la mística de otras religiones: el islam y el judaísmo, por supuesto, pero también el budismo. Lo que en un principio podía parecer extraño no lo es tanto a la luz de estas consideraciones: se trata menos para estructuras instigadoras de legitimar la base de un culto que de adecuarse a los tiempos presentes subrayando la existencia de una realidad trascendente, que todo el mundo traduce, sean cuales sean la religión o la corriente espiritual a la que pertenezcan los místicos.

Ahora bien, si estamos dispuestos a admitir que la mística laica lleva intrínsecamente la marca de la relatividad religiosa, o ateísmo religioso, ¿qué es lo que la caracteriza en concreto? Como señala Juan Martín Velasco, parece estar marcada por el criterio de lo excepcional y lo supranatural, en un abanico que va desde la vivencia de «estados alterados de la conciencia» hasta la «intuición del fundamento de lo real»:

en todos los casos se produce la ruptura con la forma ordinaria de conciencia; una apertura del horizonte en el que discurre la vida que o hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes en una nueva luz; la conciencia sufre una modificación radical que comporta la profundización de sus contenidos, la dilatación de sus posibilidades y la intensificación de sus estados tanto cognitivos como afectivos. El resultado de todos estos estados es la experiencia de sentimientos de gozo intenso, de paz y de reconciliación con la totalidad de lo real, que no se dejan traducir en palabras. Estos sentimientos van acompañados en algunas ocasiones de sentimientos de sobrecogimiento y hasta de horror que no eliminan sin embargo la paz y el gozo de fondo. Tales estados tienen siempre, incluso cuando son objeto de una búsqueda por el sujeto, algo de sorpresa porque irrumpen desde más allá del sujeto y no se dejan explicar como resultado de sus esfuerzos. Por último, el sujeto tiene conciencia de haber entrado en contacto con algo definitivo. Por eso tales estados constituyen hitos en la vida de las personas, acontecimientos inolvidables que, con frecuencia, aunque no siempre, marcan el comienzo de una etapa nueva³⁴⁹.

³⁴⁸ Reseña de *El silencio de Buddha*, página oficial de Raimon Panikkar. <<https://www.raimon-panikkar.org/english/XIX-2-el-silencio-del-Buddha.html>>

³⁴⁹ *El fenómeno místico*, op. cit., pág. 103.

Sin embargo, aceptar esta definición, o cualquier otra similar, plantea necesariamente un problema cuando se aplica al ámbito de la poesía. En la historia del género, en España o en cualquier otro país de Europa, se admite generalmente una ruptura fundamental, hacia mediados del siglo XIX, entre la poesía que expresaba la realidad y la que figuraba su superación. La poesía que surgió a partir de la segunda mitad de aquel siglo, dentro de las corrientes del modernismo, el simbolismo y el surrealismo, podría adaptarse fácilmente a la definición del misticismo laico expresada por Velasco, siempre que se estudie en esta línea.

Esta aporía es lo que justifica que, a pesar de estos desarrollos conceptuales sobre la mística laica, la conciencia de esta evolución siga yendo acompañada de una dificultad para dar cuenta de ella en el campo literario por parte de ciertos investigadores. Así, para justificar el análisis de las poetas de nuestro corpus, algunos críticos se contentan con destacar su evolución sin entrar en detalles. María Ángeles Hermosilla Álvarez habla por ejemplo de explorar una «vía distinta de expresión del yo a través de formas que, próximas al silencio, sin embargo, no impiden la comunicación³⁵⁰», lo que describe más el laconismo que el misticismo. También, la investigadora Ana Garriga Espino, que es probablemente la más elocuente sobre el tema, señala la dificultad que encuentra para definir esta noción³⁵¹; por eso, recurre a metáforas, así como a un vocabulario que remite a lo esotérico —habla de «experiencia arcana»— y, a falta de algo mejor, acaba recurriendo a una definición negativa («no vive encarcelado»):

Aquel que se siente arropado por una experiencia arcana de estas características, se despoja de su máscara y de su jaula para entrar en el terreno de juego de la autenticidad —esencial en la poesía— en el que las fronteras entre la identidad y la alteridad se difuminan, y el tiempo y el espacio se diluyen hasta hacerse insignificantes; puesto que aquel que vive bajo el influjo del fenómeno místico no vive encarcelado entre los rígidos muros impuestos por la cuna y el ataúd³⁵².

Solo es cuando Ana Garriga Espino se apoya en Martín Velasco para justificar la laicización de la experiencia cuando puede extraerse parcialmente de la imprecisión conceptual; entonces habla con él de «una realidad, enteramente anterior y superior al hombre, que trasciende el funcionamiento ordinario de sus sentidos y facultades, íntimamente presente, de manera inobjetiva, en lo más profundo de su ser y en acto permanente de comunicársele, de

³⁵⁰ «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 13.

³⁵¹ «El concepto de misticismo es un concepto etéreo, de difícil definición y delimitación porque aparece, por literaria que sea nuestra aproximación, vinculado a un determinado estado psíquico: una experiencia mental que enajena al individuo y lo pone en inmediato y directo contacto con la Verdad». «Pido que se me coma...», *op. cit.*, págs. 57-58.

³⁵² *Ibid.*, pág. 58.

dársele a conocer³⁵³», en la que se trataría de alcanzar la «Verdad³⁵⁴». Pero tampoco en este caso determina en qué medida este término se aplica concretamente a la producción que estudia.

Esta aporía, lejos de ser concluyente, permite explicar muchas constataciones que emergen de los estudios sobre la mística actual en su vertiente laica. Primero, y al tiempo que confirma un alejamiento de la naturaleza religiosa que permite a cualquier poeta apropiarse de la experiencia, notamos que buena parte de la comunidad investigadora que se interesó por nuestro corpus encontró dificultades para concretar exactamente a qué se corresponde la mística en su vertiente laica. Esto explica, de paso, el empeño tan grande por estudiar la nueva producción a la luz de los vínculos intertextuales que mantienen con tradiciones literarias.

En realidad, la salida a la paradoja reside, como veremos, en las propias poetisas. La imprecisión de la mística dificulta a la vez que sirve su aplicación en el campo poético: el adjetivo, que puede aplicarse a una parte muy amplia de la producción actual, cristaliza en torno a determinadas figuras y se convierte en objeto de posterior y constante retroalimentación, bien por parte de las propias autoras, bien por parte de la crítica, o de ambas. El resultado es que, a la inversa, es la obra de determinadas poetisas la que ayudará a concretar qué se entiende por la mística en su vertiente secular. También explica que la torpeza y la imprecisión de los intentos de conceptualización que acabamos de ver responden al deseo de justificar el calificativo de «místico» a partir de las poetisas que lo llevan, y, entonces, de coincidir con la dimensión que hallan en su obra.

Dicho eso, no puede decirse que la atribución del adjetivo sea enteramente arbitraria; ni tampoco que se pueda resumir y justificar en unas pocas líneas. Por ello, dedicaremos el tercer capítulo de la presente parte a determinar cómo conciliar la concepción de Velasco de la mística laica con la poesía y el particularismo femenino de la autoría surgida tras el *boom*, mediante la elaboración de una tipología de esta última.

2.1.5. Ampliación del campo de la mística cristiana

Obviamente, todo ello no significa que la mística se haya liberado definitivamente de Dios; pero las estructuras que se reivindican de ella se ven obligadas a adaptarse a las nuevas concepciones de la religiosidad que animan a la sociedad.

Aunque la literatura científica mostró varios intentos de definir la noción de mística tal y como se entiende hoy, es el artículo «El misticismo en la poesía española actual» de Zelda Brooks y Alberto Bagby el que ha llamado nuestra atención, tanto por la neutralidad de su tono como por el rigor científico que lleva a los dos investigadores a evidenciar la evolución de la mística en un marco temporal concretamente delimitado. Al tiempo que toman partido por esta

³⁵³ *Ibid.*, pág. 58. Remite a Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico*, *op. cit.*, pág. 25.

³⁵⁴ «Pido que se me coma...», *op. cit.*, pág. 58.

nueva concepción a partir de la religión, señalan la democratización de la experiencia mística entre los poetas españoles desde el siglo XX³⁵⁵, tanto en su capacidad para experimentarla como para expresarla:

La idea paradójica de morir para vivir ha sido siempre la llave del misticismo. Los poetas antiguos y los de España especialmente conocían a fondo el significado de esta paradoja; no obstante, la verdad se conservaba sólo para los iniciados. Por esto, su poesía era oscura y difícil de comprender. Claro que estas ideas son difíciles en sí y nunca será completamente fácil expresarlas. Como prueba de esto basta aproximarse uno al significado que tiene la poesía para los místicos del Siglo de Oro español, como San Juan de la Cruz, Santa Teresa y Fray Luis de León. Como nos hace ver Emilio Orozco, en el caso de todos estos poetas, sus composiciones reflejaban el enlace de dos experiencias, la mística y la propiamente poética, y el lenguaje y los modos de expresarse que usaban estos “santos sobre la tierra” no era inteligible muchas veces para nosotros los legos o poetas convencionales. Para aquellos, como hemos visto, el morir o vivir era un dilema para el cual tenían una llave o instrumentos, pero el individuo común, confrontado con la misma agonía ya referida, sólo podía “continuar a agonizar”. Pero los poetas actuales hacen todo lo posible por aclararlas. No creen ahora que esta sabiduría ha de conservarse únicamente para los iniciados ya que en cierto modo una evolución de tipo social empieza a tomar vida. Todos los hombres tienen el derecho de saber. La minoría de Ortega y Gasset ya no existe³⁵⁶.”

Si los autores del Siglo de Oro veían a Dios fuera de sí mismos y encontraban difícilmente palabras para expresar su experiencia, los místicos de hoy declaran sentirlo en el mundo presente, en el seno de sus vidas cotidianas, y quieren hacerse inteligibles para sus contemporáneos. Podría objetarse que esta es la distinción esencial entre poesía mística y religiosa; pero el matiz, por fino que sea, existe. Puede decirse que la poesía religiosa, aunque tiene a Dios como tema, se orienta principalmente hacia su alabanza; por una parte, no compromete necesariamente la intención del poeta y, por otra, no remite a una concepción personal de la divinidad. La nueva poesía mística, en cambio, propone situar al autor en el centro de esta experiencia, en la medida en que puede comunicar, a través de su obra, su

³⁵⁵ Otros investigadores se hacen eco de la renovación de la mística en la producción poética del siglo XX. En la introducción de su *Antología de poesía mística española (op. cit.)*, Miguel de Santiago parece establecer un paralelismo entre la Edad de Oro y la Edad de Plata, que es el siglo XX español (págs. XLVIII-XLIX); y, al tiempo que deplora el estancamiento de la poesía de inspiración trascendente «en los últimos tiempos» (pág. XLIX), recuerda la calidad de la obra de Juan Ramon Jiménez y de Antonio Machado (págs. XL-XLI) como, más tarde, la de algunos autores como Dámaso Alonso (pág. XLIII); o Carlos Bousoño y José María Valverde (pág. XLV). A pesar del título de su recopilación, el antólogo tiene dificultades a la hora de asociar el adjetivo místico a los autores que cita; sin embargo, la voluntad de asociar a Antonio Machado y a Juan Ramón Jiménez en particular con un «neomisticismo» se ha observado en otros trabajos de investigación (Graciela Palau de Nemes, «Tres momentos del neomisticismo poético del “siglo modernista”: Darío, Jiménez y Paz», *Estudios sobre Rubén Darío*, Ernesto Mejía Sánchez (ed.), México, El Colegio de México, 1971, págs. 536-552; Richard A. Cardwell, «Antonio Machado, San Juan de la Cruz y el neomisticismo», *Estelas En La Mar: Essays on the Poetry of Antonio Machado, 1875-1939*, Gareth Walters, (ed.), Glasgow, University of Glasgow, Dept. of Hispanic Studies, 1992, págs. 18-37). Empero, estas perspectivas son relativamente aisladas.

³⁵⁶ Zelda Brooks y Alberto Jr. Bagby, «El misticismo en la poesía española actual», *Horizontes* 20, n.º 39-40, octubre de 1976-abril de 1977, págs. 34-35.

intuición íntima, individual y original de Dios, sin que ello implique necesariamente la vivencia inefable supuestamente vivida por los poetas canónicos³⁵⁷. Ya se trate de un panteísmo telúrico o de un sentimiento de presencia en lo más íntimo del autor, este puede pretender ser un místico si es capaz de transmitirlo a través de la singularidad de su obra poética.

Juan Martín Velasco fue quien popularizó esta apertura de la mística religiosa en España; pero una mirada a la literatura y la teoría extranjeras muestra que este giro también se ha observado, y reconocido, en otros lugares. En Alemania, un país con una tradición tan antigua como asentada de la mística renana que floreció entre los siglos XIII y XIV, la cuestión de su evolución en la actualidad también ha suscitado desarrollos en la comunidad científica. Es de notar al respecto el artículo de Saskia Wendel «Gott in mir, außer mir, über mir. Zum Verständnis christlicher Mystik³⁵⁸» que, a su vez, confirma la ampliación del objeto místico y una precisión de la experiencia en virtud de sus manifestaciones, tanto físicas como espirituales, en quienes la viven. Tal vez vislumbramos aquí una dimensión transeuropea de la mística, presente en las zonas geográficas donde se ilustró en su momento y en las que se postula ahora su renovación. En otras palabras, la renovación de la mística religiosa transmite la idea de que sigue viva en unas sociedades posmodernas en la que la religión ciertamente ha cambiado de lugar, pero en la que la calidad del arte del pasado y las vivencias a las que dio origen siguen siendo reconocidos nacional y universalmente.

2.1.6. Fernando Rielo y el Premio Mundial de Poesía Mística

El reto de promover la mística recordando al mismo tiempo a sus ilustres representantes y el rigorismo tradicionalmente vinculado a la noción puede parecer en principio arriesgado, pero sin duda es digno de Fernando Rielo.

El Premio Mundial de Poesía Mística, que existe desde 1981, es una fuente de primera mano que demuestra, como seguramente influyó, la concepción de Zelda Brooks y Alberto Bagby. Creado por iniciativa de Fernando Rielo, a raíz de una aparición de santa Teresa en el metro de Madrid que le pidió que salvara la mística³⁵⁹, el premio ha contribuido a resaltar la calidad de la obra de numerosos poetas por el mundo entero —con una preferencia ineludible, es de reconocerlo, por la producción hispanohablante—.

³⁵⁷ O, como lo afirma el propio Fernando Rielo, «La poesía religiosa revela a alguien que, siendo estado de búsqueda, queda en existencial dependencia de otro alguien; la poesía mística revela a alguien que, siendo estado de encuentro, queda en existencial libertad con otro alguien. El poeta religioso es portavoz del ser humano ante Dios; el poeta místico es mensajero de Dios ante el ser humano. El poeta religioso talla imágenes con palabra devota; el poeta místico talla imágenes con verbo ungido. El poeta religioso hace con el poema solo culto; el poeta místico, más que culto, profecía. El poeta religioso es solo *inquietum cor*; el poeta místico, más que *inquietum*, es *raptum cor*». Teresa de Jesús Rodríguez Lara, *Solo Dios basta*, Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2019, pág. 96.

³⁵⁸ Saskia Wendel, «Gott in mir, ausser mir, über mir. Zum Verständnis christlicher Mystik», *Geist und Leben* 84 (2011): págs. 15-27. Véase la traducción de Josep-Oriol Tuñí Vancells, «Dios en mí, fuera de mí, por encima de mí. Una nueva comprensión de la mística cristiana», *Selecciones de teología*, n.º 202, 2012, págs. 127-38.

³⁵⁹ *Para llegar a Ti*, op. cit., págs. 86-87.

Los ganadores o finalistas ven su libro editado en papel por la editorial de la fundación en unas ediciones que van enmarcados por dos mensajes: uno del secretario permanente del premio, José María López Sevillano, y el otro, de su presidente. Ahora bien, estos mensajes constituyen en sí una importante fuente teórica para contribuir a definir lo que corresponde hoy a la mística en el marco de estructuras próximas a la jerarquía católica —precisemos que el propio Rielo era sacerdote, considerado Siervo de Dios por la Iglesia católica—. Encontramos en estos mensajes, además de una apertura a una dimensión transreligiosa de la mística, una intención exhortativa rayana en el mesianismo, pero que en cualquier caso confirma la evolución observada.

Para demostrarlo, analicemos los mensajes finales contenidos en dos obras: *Tríptico de Izara Batres* y *Para llegar a Ti* de Teresa de Jesús Rodríguez Lara³⁶⁰, respectivamente galardonas en la XXXVI edición del premio y «mención de honor» en su XXXIV edición. Por un lado, se afirma que no hay razón para que la experiencia mística solo sea vivida por unos cuantos afortunados, pues todos, postula el presidente del Premio Jesús Fernández Hernández, llevamos intrínseco el potencial realizador de estas vivencias:

La poesía mística debería ser lo más connatural al poeta, pues el ser humano, según Fernando Rielo, es un ser místico, esto es, un misterio sagrado por ser deidad de Dios. Esta mística deidad es atributo que viene al hombre de su conciencia filial, infundida a todo ser humano en el momento de su concepción, y que se irá explicitando, expresando y desarrollando a través del crecimiento biológico, sicológico y espiritual en medio de las múltiples circunstancias, factores y secuelas de la vida³⁶¹.

En el mismo mensaje, el presidente cita al creador del premio, que a su vez se apoya en Juan de la Cruz, para dar a entender que la vivencia no tiene nada excepcional, pero pocos seres humanos están dispuestos a responder a la llamada de Dios:

El Fundador del Premio se preguntaba: «¿Por qué hay tan pocos poetas místicos? La razón es muy simple —añadía— : todos estamos llamados al más alto grado de perfección de unión con Dios, pero la causa por la que llegan tan pocos, afirma san Juan de la Cruz, “no es porque Dios quiera que haya pocos de estos espíritus levantados, que antes querría que todos fuesen perfectos, sino que halla pocos vasos que sufran tan alta y subida obra³⁶²” [...]».

Esta idea quedará reiterada por el presidente en la edición de *Para llegar a Ti*:

San Juan de la Cruz llega a decir que «Dios, en cualquiera alma, aunque sea la del mayor pecador del mundo, mora y asiste sustancialmente». Cristo, con su redención —viene a afirmar Rielo—, eleva a nivel santificante la constitutividad de la presencia divina en todo ser humano. La esencia

³⁶⁰ *Ibid.*

³⁶¹ *Tríptico, op. cit.*, pág. 112.

³⁶² *Ibid.*, pág. 113. El autor cita la «Llama de amor viva», 2, 27.

de la poesía mística es expresar, con el mejor lenguaje estético, esta presencia divina que define a todo ser humano, constitutiva o santificadamente³⁶³.

No se trata solo de extender la capacidad de experimentar a cualquier persona: los mensajes del premio también señalan que la experiencia mística ya no es excepcional, sino simplemente original y propia. Para justificar esta concepción, que se corresponde adecuadamente con la de Brooks y Bagby, el presidente se apoya en un discurso de Fernando Rielo de 1999:

Hoy más que nunca nuestra sociedad tiene necesidad del poeta místico: ese alguien que sabe elevar su experiencia de Dios a arte. [...] El teólogo católico, Karl Rahner, vaticinaba que el cristiano del futuro o será un «místico» o no podrá ser cristiano. Porque la espiritualidad del futuro no se apoyará en convicciones o en ambientes religiosos generalizados, sino en la experiencia de Dios y en la decisión personal. [...] La fuerza de la poesía mística está en su carácter profético, en su testimonio experiencial, y no existe testimonio si no va nuestra vida en ello³⁶⁴.

La voluntad de apoyarse tanto en el creador del premio, más que un homenaje, es indicativa de la influencia recibida en la nueva definición de la mística. Un recorrido por la producción poética del propio Fernando Rielo muestra que esta se corresponde con la concepción desarrollada por los promotores del premio, en el sentido de que su obra, cuya dimensión mística siempre ha reivindicado, está decididamente volcada hacia lo sensible. Si bien es cierto que esta poesía da testimonio de un «giro ascensional³⁶⁵», está ante todo anclada en una terrenidad y un prosaísmo anecdótico que nace de la propia experiencia del poeta; y aunque «recoge la sustancia de la tradición mística poética» para «trasvasa[la] en los modernos moldes de nuestro siglo y sentirse vital³⁶⁶», no es menos cierto que esta acepción se corresponde adecuadamente con la nueva concepción de la mística, y que los comités de selección del Premio Fernando Rielo la han utilizado como prisma de lectura para seleccionar las obras galardonadas. Al respecto, el artículo de Pilar Martín Espíldora «La poesía de Fernando Rielo o la necesidad de revalorizar la poesía mística» ejemplifica adecuadamente el sentido místico de su obra. Vemos que la originalidad de la expresión de Rielo reside en el diálogo entre Dios y el poeta para significar su proximidad en su concepción personal de la fe, más que en un impulso lineal que se encuentra en la obra de los autores canónicos:

El eje de su poesía es, como bien recoge Jaime Ferrán en el prólogo, «un diálogo entre el hijo y el Padre. La unión es aquí filial más que al modo místico tradicional, entre el amado y la amada».

³⁶³ *Para llegar a Ti, op. cit.*, pág. 88.

³⁶⁴ *Tríptico, op. cit.*, pág. 114.

³⁶⁵ Pilar Martín Espíldora, «La poesía mística de Fernando Rielo, o la necesidad de revalorar la poesía mística», *Cuadernos de ALDEEU* II, 1995, pág. 28.

³⁶⁶ *Ibid.*, pág. 27.

(p. 6). Se da en esta poesía lo que yo llamaría un «tuteo místico»; no sólo él se dirige a Cristo: «Oh Dios, mi Cristo amado, que mi polvo doliente / sólo en Ti encuentre reposo» (p. 57). El Padre también se dirige a él. Quizás son los versos más conmovedores: «Yo te he acompañado, mi Fernando, / en tu dolor de mutilado hierro». El poeta no tiene pudor en compartir lo que el Padre le ha susurrado: «Tú eres, Fernando, el ángel que me falta» (p. 82). Como afirma J. M. López en el prólogo de *Llanto azul*, la misión del poeta místico es revelar aquello que, más que ver, ya posee³⁶⁷.

Esta cercanía a Dios, que avecina profundamente el sacerdote con las preocupaciones terrenales que conoció, por ejemplo, en su viaje a Nueva York³⁶⁸, fue en definitiva el criterio decisivo a partir del cual fueron premiadas, posteriormente, muchas de las obras poéticas por su fundación.

Si bien Fernando Rielo es el instigador de esta refundación pionera, tampoco constituye una perspectiva aislada en su período. Así, y aunque es anterior a nuestro corpus, la prueba de que esta evolución también reside en la poesía femenina desde el siglo XX encuentra un ejemplo perfecto en Gloria Fuertes. La poeta de la Generación del 50, conocida por los programas infantiles de televisión a partir de los años setenta, ha dedicado una parte significativa de su obra a la cuestión espiritual, cuya recopilación se titula precisamente *Dios sabe hasta geometría: Poemas de una mística en el suburbio*. La introducción, escrita por Juan Carlos Rodríguez, describe un sentimiento de proximidad a Dios que nos recuerda el de Fernando Rielo («Porque Dios, demuestra, existe y nos cuida. Habla constantemente con él. Es un Dios cercano al que “reclama y compadece”, aunque a veces le busca y no lo encuentra. Y al que trata en tono confidencial, como amigo y como poeta³⁶⁹.»), y también un sentido particular de su fe que la hace una con su propio «compromiso»:

El compromiso, la acción, la implicación de sus versos no es solo un deber, sino una necesidad innata. Es posible identificar su porqué poético con el modo con el que entiende la fe, su cristianismo de a pie, su «mística terrenal», hasta el punto de que en esta invocación del «yo» mayestático, poetas y católicos son lo mismo³⁷⁰.

La intimidad que la poeta parece compartir con Dios y su capacidad para verlo en lo que la rodea es lo que justifica que Gloria Fuertes autodefina su poesía como mística; un poema muy evocador al respecto fue publicado en su *Antología y poemas del suburbio* (1954):

³⁶⁷ *Ibid.*, págs. 30-31. La autora remite a la obra de Fernando Rielo prologada por Jaime Ferrán, *Dolor entre cristales* (Sevilla, Fundación Fernando Rielo, 1990) y a *Llanto azul* (Madrid, Edición del autor, 1978), prologada por José María López Sevillano.

³⁶⁸ Presentes en *Dolor entre cristales*, *op. cit.*, y *Balcón a la Bahía* (Sevilla, Fundación Fernando Rielo, 1989).

³⁶⁹ Gloria Fuertes, *Dios sabe hasta geometría. Poemas de una mística en el suburbio*, Boadilla del Monte (Madrid), PPC Editorial, 2017, pág. 19.

³⁷⁰ *Ibid.*, pág. 17.

¿Que no soy mística porque canto el suburbio?
Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo.
No soy mística porque siempre me río,
y siempre me río... ¿qué me importa lo mío?
Yo no puedo pararme en la flor,
me paro en los hombres que lloran al sol.
Nadie sabe lo lírico que es,
un mendigo que pide de pie.
Nadie sabe sentir al Señor,
cantando la aguja, la mina, la hoz.
Yo me hundo en lo espiritual
haciendo un poema en el arrabal.
En lo oscuro me alumbra la vid
que lo místico mío es reír³⁷¹.

También, el siguiente aforismo, que recuerda una concepción puramente castiza de la filosofía mística defendida por Edgar Allison Peers, Marcelino Menéndez Pelayo y Ángel Ganivet³⁷²:

Mi mística es rezar haciendo.
Más que oración, acción³⁷³.

Ahora bien, no se puede ignorar que esta concepción fomenta una intención proselitista de difusión del catolicismo. La mística ya no se concibe como algo fuera de lo común: al hacerse descriptible, se abre a todo poeta —hasta el no creyente—, lo que justifica la dimensión militante, cuasi mesiánica, contenida en los mensajes del Rielo. No nos aventuraremos a establecer un paralelismo con las condiciones en que surgieron los místicos en la historia, pero es de reconocer que las coincidencias abundan: del mismo modo que los místicos aparecieron en un contexto de crisis y revoluciones sociales³⁷⁴, donde sus figuras carismáticas «man[tenían]

³⁷¹ Citado en *Dios sabe hasta geometría*, op. cit., pág. 94.

³⁷² «Muchos autores suelen expresar la postura, ya clásica en la historia del pensamiento, de que el español es un pueblo alejado de las “abstracciones, sutilezas” que aborrece la metafísica: ser “antisistemático”, filosóficamente hablando, por excelencia. De aquí la difusión del concepto de que el misticismo “ha sido la verdadera filosofía española”. Peers recuerda este pensamiento, que procede de Rousselot, sin pretender olvidar ni omitir las filosofías de este país, pero destacando la pasión española por lo “concreto y sustancial, e incluso por la acción, más que por la especulación”. También Menéndez Pelayo y Ángel Ganivet han apostado por esta caracterización del individuo de su tierra: del español como ser que “propende a la acción” —como escribió el primero— y que “habla por medio de la acción”, —como apunta el segundo—; especificando que “el pensamiento puede ser expresado de modos muy distintos, y el modo más bello de expresión no es siempre la palabra”.». Edgar Allison Peers, *El misticismo español*, op. cit., págs. 55-56. Citado por Annalisa Addolorato, «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés...», op. cit., pág. 88.

³⁷³ Citado en Gloria Fuertes, *Dios sabe hasta geometría*, op. cit., pág. 277. Publicado originalmente en *Glorierías, para que os enteréis* (Madrid, Torremozas, 2001).

³⁷⁴ Por curioso que pueda parecer, el historiador constata que el misticismo cristiano no siempre ha germinado en momentos de paz social, de profunda espiritualidad o de reforma eclesial, sino en períodos de gravísimas corruptelas en el papado y el clero o en medio de convulsiones o revoluciones sociales. Algunos de los grandes místicos de la Iglesia cristiana han vivido en las épocas más bajas de su historia. [...] Por ejemplo, en esos momentos bajos han aparecido personas «carismáticas» que dan origen a reformas de las antiguas órdenes

la fuerza interior de las instituciones en períodos de descomposición³⁷⁵», es posible que la Iglesia católica aprobara tácitamente que sus organizaciones satélites se apoyaran en figuras que transmitían fe y devoción para legitimar la creencia en un momento en que la secularización impactaba España fuertemente. No llegaremos a establecer un paralelismo entre el origen de estas crisis, el estado de corrupción moral de la Alta Edad Media en el Imperio Carolingio³⁷⁶, y la situación de la Iglesia durante el franquismo, caracterizada por la injerencia de los sacerdotes en la economía y la influencia del régimen en la jerarquía católica en virtud del Concordato de 1953; pero es necesario precisar que las circunstancias casi se prestarían a ello. Sea cual sea los posibles fines tras esta apertura por parte de estructuras próximas a la Iglesia, lo cierto es que se está ampliamente extendiendo a las esferas laicas para señalar la renovación de la mística en la España actual.

En conclusión, como fruto de los esfuerzos conjuntos de teóricos y estructuras académicas y literarias en favor del fomento de la creación de índole religiosa, se ha observado los últimos años una evolución de la mística en España; sus repercusiones se dejan sentir en el mundo de la poesía, por no decir que es la propia poesía la que evidencia este cambio. Todo ello parece ser el resultado de una triple conjetura de democratización, laicización y conciliación en el campo lírico.

La democratización, primero, se debe a la vez a la globalización, que supuso la apertura de España a otras culturas, a la relativización de los valores —especialmente los de la religión cristiana—, y a la creciente secularización del país. Estos factores pudieron a su vez desencadenar un punto de inflexión en el género: la poesía mística se hizo más accesible a un abanico más amplio de escritores en la actualidad, aunque los autores canónicos siguen ocupando un lugar fundamental en la historia de la mística y de la literatura española en general. En cambio, la laicización, que se debe a la vez al creciente ambiente de secularización que al trabajo de filósofos de las religiones, ha tenido un impacto notable en la definición de lo que se considera poesía mística en la actualidad: si bien tradicionalmente se asociaba con una experiencia espiritual específica, hoy en día se entiende más ampliamente desde su sentido filosófico, o como una forma de explorar la dimensión trascendente de la existencia humana, sean cual sean los medios empleados para alcanzar estos estados que podríamos llamar

monásticas o a instituciones nuevas como las órdenes mendicantes. Es en el seno de las reformas monásticas de los siglos XI y XII (Cluny, los Cistercienses, la Cartuja y otros movimientos eremíticos, los Canónigos regulares) donde encontramos un florecimiento místico, aunque sea limitado y regionalizado. Miembros de esas reformas suscitaron el fervor y el entusiasmo religioso entre el pueblo, que engrosó los ejércitos cruzados. le animó a peregrinar a Tierra Santa o a otros lugares como Roma Santiago de Compostela, pobló de ermitaños los desiertos, y suscitó profetas mesiánicos o apocalípticos en el otoño de la Edad Media.» Daniel de Pablo Maroto, «Mística femenina y experiencia de Dios en la Edad Media», *op. cit.*, págs. 533-534.

³⁷⁵ *Ibid.*, pág. 533.

³⁷⁶ *Ibid.*, pág. 535.

«neomísticos». Esta evolución del concepto ha abierto, o acompañan, nuevas posibilidades creativas para los poetas que buscan explorar temas místicos en su producción, sin estar necesariamente vinculados a una tradición religiosa en particular.

La conciliación, finalmente, traduce una evolución del grado de religiosidad del género poético: si esta fue reconocida en el siglo XVI por sublimar la relación de los autores cristianos con Dios, los estudios realizados hoy se caracterizan sobre todo por su voluntad de establecer el diálogo interreligioso a través de la mística; de ahí la búsqueda de puntos comunes entre la mística sufí y la cristiana, e incluso la filosofía zen, con un espíritu de conciliación. Todo ello tiene una fuerte repercusión en la producción poética, en la medida en que se concibe como el ámbito en que pueden ponerse en práctica esos esfuerzos de armonización.

Podría argumentarse que la apertura de la poesía mística a una autoría tan amplia contribuye a su devaluación. Este problema se resuelve sin embargo si se considera desde otra perspectiva y se piensa que, debido a la incomparable poesía de san Juan de la Cruz, se ha deducido que sus vivencias místicas eran directamente responsables de la calidad de su obra; como si el fenómeno místico fuera lo que infundiera el genio poético, y que se evaluara al resto de los autores a partir de la obra del autor áureo y no de las vivencias que le originaron. Es por esta amalgama por lo que tal vez se ha colocado en un pedestal la experiencia mística y se ha afectado tan duramente la restricción del alcance de la poesía que propiamente pudo adquirir este calificativo. Ahora bien, la existencia en la historia de la literatura española de autores místicos excepcionales, si ensombrece a otros de menor calidad, no debe llevar a desacreditarlos y a poner en duda su capacidad para escribir poesía mística, como tampoco para componer versos.

2.2. Hacia una apertura de la mística cristiana

A pesar del escaso crédito que se le concede en la investigación contemporánea, y de la secularización de la sociedad española de hoy, el panorama literario se caracteriza por cierta persistencia en la actualidad de la poesía mística de origen religioso cristiano, lo que subraya la importancia del género como medio para explorar las experiencias espirituales individuales.

Aunque las obras analizadas a continuación cuentan con varias características comunes, no pertenecen a ninguna corriente en particular. Nos sorprende constatar que, a pesar del potencial unificador del cristianismo —y conformemente al sentido primero de la noción de religión—, las perspectivas de poesías confesionales en España condenan a sus autores al ostracismo generacional. En este panorama, los poetas reunidos en torno a la revista *Numen* o a Miguel D'Ors pasan por una excepción que la crítica apenas menciona³⁷⁷, y, aun así, en absoluto son comparables con el grupo *Cántico* en su tiempo. Con todo, hemos asumido la tarea de destacar algunas figuras sobresalientes en este marco. Dentro de la lírica cristiana actual, por muy fragmentada que se esté, las poetas que presentaremos podrían formar parte de una vena llamada «mística»: sus escritos se corresponden adecuadamente con la definición de la nueva poesía mística, en el sentido de que transmiten vivencias relativas a lo trascendente, personales pero no necesariamente excepcionales, íntimas pero no necesariamente ortodoxas; y su expresión parece conllevar la voluntad, lidiando con la responsabilidad, de compartir esta experiencia.

A través del análisis de las personalidades poéticas que se desarrollará en los apartados siguientes, pretendemos cumplir tres objetivos. En primer lugar, determinar qué poetas vehiculan más llamativamente la «neomística» en su vertiente religiosa. En segundo lugar, caracterizar las formas en que se manifiesta esta concepción individual de Dios, y compararlas para determinar en qué medida estas concepciones se solapan o, por el contrario, difieren. En tercer lugar, definir en qué medida la feminidad afecta esta producción.

2.2.1. Una mística próxima a su sentido clásico

Fieles a sus raíces áureas, es sobre todo una mística cristocéntrica lo que caracteriza la producción de estas autoras. La continuidad de rasgos estilísticos que refleja la influencia de Juan de la Cruz o Teresa de Ávila puede explicarse por el hecho de que estos fueron pioneros en la expresión de sus experiencias espirituales y que la difusión y el conocimiento de sus obras, profundamente anclada en la cultura española, actúan como base intertextual para los poetas

³⁷⁷ Antonio Praena Segura, «Dios en la poesía española contemporánea», *Almogaren: revista del Centro Teológico de Las Palmas*, n.º 69, 2022, págs. 93-94; Javier de Navascués, «El poeta en su torre de fe: el sujeto poético en la lírica española contemporánea», en *Scrittori del novecento e mistero cristiano: Poetica & cristianesimo 2011*, ed. Enrique Fuster y John Wauck, Roma, Edizioni Università della Santa Croce, 2013, págs. 44 y ss.

posteriores: no solo son poderosas herramientas literarias, sino que también sirven a las escritoras para explorar su propia idea de Dios y el sentimiento que les inspira.

De ahí que, aunque tengan una concepción personal de Dios, las poetisas «místicas» en la actualidad movilizan recursos estilísticos similares a los que se hallaban en las obras de los autores canónicos; sus metáforas giran en torno a la luz, evocan la mística de los Esposos, justo como entre las figuras retóricas abundan los recursos paradójicos como los oximorones y las antítesis para expresar una concepción antropocéntrica de la divinidad, que se encarna en torno a Jesucristo y, en menor medida, a la Virgen María. Para poetisas como Mariana Colomer o María Victoria Atencia, inspirarse en la rica tradición de la poesía mística significa aprovechar una herencia cultural compartida, al tiempo que expresan sus propias perspectivas sobre el misticismo.

Al explorar los escritos de Mariana Colomer, podemos ver cómo sus experiencias se corresponden con los principios de la mística cristiana contemporánea. Nacida en 1962, la licenciada en Filología Hispánica es una poeta profundamente piadosa que orientó toda su obra en torno a la cuestión de la trascendencia con un hondo anclaje en la espiritualidad cristiana³⁷⁸, lo cual viene confirmado por su inclusión en varias antologías confesionales³⁷⁹ y su interés por el tema en sus contemporáneas³⁸⁰. Su *Libro de la suavidad*, publicado en 2008, está compuesto de poemas que relatan tanto la intimidad sentida con Cristo como las condiciones de acceso a esta cercanía, que hacen eco a la de los místicos canónicos. Lo vemos por ejemplo en los versos siguientes:

5 Has puesto entre mi alma y tu bondad
 la luz del universo.
 ¿Cómo te alcanzaré,
 si soy grano de arena, gota de agua,
 punto oscuro que en soledad me nombras?
 Mi centro iluminaste, en él estabas³⁸¹.

³⁷⁸ «Estamos ante una poeta que, en efecto, no ha cultivado otra temática que la religiosa, bajo la perspectiva cristiana y católica, en ocasiones mostrada desde un vívido franciscanismo. Lo acredita la lectura de las obras que ha ido publicando, desde la inicial *Crónicas de altanería* (1999), hasta la editada en 2020 con el título de *Profetizarás*. A lo largo de los cuatro lustros de creación literaria comprendidos entre la primera y la última, fueron apareciendo cinco conjuntos líricos más, a saber: *La gracia y el deseo* (2003), *Libro de la suavidad* (2008), *Salir de mí* (2012), *La indigente* (2016) y *Auroras* (2019).» José María Balcells, «Mariana Colomer, “Profetizarás” (Reseña)», *Lectura y signo: revista de literatura* 16, 2021, pág. 125.

³⁷⁹ Juan Miguel Domínguez Prieto, ed., *Antología viva y confidente de la inspiración: los poetisas del silencio: edición cronológica de textos*, Madrid, AdamaRamada Ediciones, 2006; Teresa Costa-Gramunt, ed., *Lluernes al celobert: antología de poesía espiritual femenina*, op. cit.

³⁸⁰ Mariana Colomer, «La prolongada búsqueda», en *Llaves prestadas: escritos sobre la obra poética y narrativa de Dionisia García*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, (Murcia, Ed. Regional de Murcia, 2003), págs. 367-371.

³⁸¹ *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 23.

En una expresión deliberadamente sencilla que recuerda la intimidad que el yo poético comparte con Cristo, el acceso de la poeta a lo que se asemeja a un estado místico, revelación íntima de la presencia divina en su ser, está señalado por el contraste entre la oscuridad y la luz, que recuerda la noche oscura sanjuanista que, «en sentido positivo, es progresivo acercamiento y compenetración con Él³⁸²». Esta intimidad con Cristo está replicada a lo largo de la obra, como señala el siguiente poema que versa sobre la perspectiva de la «muerte» (v. 5) que se puede entender como una etapa previa al encuentro místico:

5 Te pido que devuelvas al fuego su costumbre,
 y si es preciso, quema a todas horas
 de las manos y ojos la codicia
 de engañosa belleza que acrecentó mi abismo.
 Cuando llegue la muerte, quiero estar
 para Ti muy hermosa.
 Que no haya más antesalas del gozo.
 Sólo verte enseguida³⁸³.

En la emoción que parece apoderarse del yo poético ante el anhelo del encuentro, reconocemos las características de la expresión mística: una paradoja, con el fuego que no quema (v. 1); la unión percibida como «muerte» (v. 5) y los rasgos distintivos de la mística nupcial inspirada en la metáfora de los Esposos («quiero estar / para Ti muy hermosa» (v. 5-6)).

Si bien las composiciones de Mariana Colomer traducen la lectura de los autores áureos, también atestiguan de su apropiación de la experiencia. Como veíamos en el primer poema citado («Mi centro iluminaste, en él estabas» (v. 6)), la obra está dominada por la idea de que Dios se halla en lo que la poeta llama su «centro», que, por supuesto, se refiere a su fuero interno, pero que tiene igualmente resonancias teresianas³⁸⁴, al igual que la asimilación de la luz a la «presencia divina³⁸⁵». No obstante, el *Libro de la suavidad* se caracteriza también por una voluntad de utilizar metáforas cuando menos originales o poco comunes para expresar el contacto con la divinidad, como en el poema siguiente, donde la «mano» simboliza la ascensión del yo poético a través del encuentro místico:

 Desde el mismo latir del corazón,
 mi espíritu arrastrabas

³⁸² «Noche oscura del alma», *Diccionario de San Juan de la Cruz*, op. cit., pág. 849.

³⁸³ *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 26.

³⁸⁴ «el centro en santa Teresa es referido como una búsqueda de amor, que sólo la puede abrir la puerta de la oración, que se accederá desde la más íntima oscuridad hacia la luz más incandescente, Dios.» «Arte y mística en el siglo XXI...» op. cit., pág. 257.

³⁸⁵ *Diccionario de Santa Teresa de Jesús*, op. cit., pág. 562. Citado por «Arte y mística en el siglo XXI...», op. cit., pág. 228.

con mano poderosa cuesta arriba
a tu presencia,
Sólo Tú sabes qué conocimiento
querías revelarme,
a mí, que no me sirven estos ojos³⁸⁶.

Un breve recorrido por la obra de Mariana Colomer ya muestra algunas constantes que se encontrarán, como veremos, en otras poetisas de su generación³⁸⁷, siendo la principal esta impresión de una presencia difusa de Dios en la persona del yo poético que convive con su antropomorfismo. En efecto, ya sea en la imagen del Esposo o en la de la mano, el ser que está en el origen de las manifestaciones trascendentes se caracteriza sobre todo por las señales corporales de su presencia, lo que permite afirmar que su mística es ante todo orientada hacia figuras humanas.

A esta concepción a la vez luminosa y cristocéntrica adhiere María Victoria Atencia. La poeta está considerada una de las figuras más importantes del panorama lírico español, lo cual viene respaldado por los numerosos premios recibidos y la atención aguda que le correspondió por parte de la crítica. De hecho, entre los temas explorados por Atencia en su obra se encuentran el de la espiritualidad, brillantemente analizado por Antonio Gómez Yerba en su artículo «Dios, religión y religiosidad en la poesía de María Victoria Atencia» citado anteriormente.

Ahora bien, una de las obras comentadas por el estudioso en el trabajo de investigación son los *Trances de Nuestra Señora*. Si bien es cierto que hicimos una lectura feminista del poemario, la orientación primera de su autora no es necesariamente la subversión, y menos aún la impiedad. En una entrevista, María Victoria Atencia precisaba en efecto al respecto que «[no] es propiamente un libro de poesía religiosa. O no tan solo eso³⁸⁸»: si la maternidad, experiencia común a la Virgen María y a la poeta, se impuso como tema central en detrimento de la dimensión espiritual, es sin embargo precisamente en virtud de esta que se establece el vínculo místico. En efecto, la identificación de Atencia con la Virgen, mencionada en la misma entrevista³⁸⁹, en el citado trabajo de investigación, y que sigue patente en la obra, es realmente lo que delata su impresión de estar habitada por un sentimiento de trascendencia. Esta, se debe resaltar, es una constante en la voluminosa producción de Atencia: ya sea por su identificación con la Virgen en *Trances de Nuestra Señora*, o con María de Betania en *Marta y María* (1976)³⁹⁰, la investigación parece indicar que es a través de un anclaje evangélico como la poeta

³⁸⁶ *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 28.

³⁸⁷ Véase el capítulo «Las nuevas alteridades místicas» del presente trabajo de investigación.

³⁸⁸ *Conversaciones y poemas...*, op. cit., pág. 14.

³⁸⁹ *Ibid.*, págs. 14-15.

³⁹⁰ «Claro que hay una revisión de María de Betania: María Victoria contempla, como ella, al amor de sus amores, pero se hace como Teresa, que lo encuentra entre los pucheros. Como la santa de Ávila, María Victoria mira con

puede dar paso a la expresión de esta idea de sentirse habitada por Dios. Incluso en su obra profundamente mística *De pérdidas y adioses*, que no se caracteriza por la «revisión» de mitos bíblicos, tal como la teorizó Sharon Ugalde, las señales de esta identificación siguen siendo patentes en algunos poemas, como por ejemplo «Si eso puede decirse»:

Pero más ignorada de mí cuanto más cerca,
más a mi propio lado y persistiendo en idéntico giro
de vida y voz y de ademanes en que reconocirme
tan balbucientemente como si otra vida se alzase del bastidor
y no reconociera mi primitiva vida
en giro, acompañada de voz y de ademanes.

Puedo aún proseguir, posesa del Espíritu
(si eso puede decirse), girar y alzarme más alta aún
hasta que me derribe la luz a bocanadas: hasta
el límite en que pueda soportar la belleza;
hasta donde el silencio
no me llene la boca de alfileres³⁹¹.

En este poema enteramente orientado hacia una incomunicabilidad característica de la mística clásica, la paradoja «más ignorada de mí cuanto más cerca» (v. 1), el neologismo «tan balbucientemente» (v. 4), y la metáfora muy visual del mutismo «hasta el silencio / no me llene la boca de alfileres» (v. 11-12), traducen un afán ascensional, en el que podemos ver otro puente entre Colomer y Atencia. Esto se aprecia en los versos «girar y alzarme más alto aún / hasta que me derribe la luz a bocanadas [...]» (v. 8-9), pero también en la mención del Espíritu Santo, cuya altura —señalada por la formulación pleonástica «alzarme más alta aún» (v. 8)— remite al vuelo de su representación pictórica arquetípica. Sin embargo, el eco al Espíritu Santo también podría ser otra referencia mariana, ya que, en esta composición, y como señala Antonio Gómez Yebra, «la propia M.V. se plantea si puede considerarse “posesa” o poseída por la tercera persona de la Santísima trinidad³⁹²». De hecho, acerca del final del poema, el investigador afirma:

Late, desde luego, en esta estrofa —la segunda del poema— el comienzo de las palabras del Ángelus: «y concibió por obra y gracia del Espíritu Santo». María fue invitada a concebir a aquel en quien habitará «corporalmente la plenitud de la divinidad» (Col 2, 9). La respuesta

arrobo, y se peca de que la presencia del amado es efímera, porque el amor, como ocurre en la mejor poesía de todos los tiempos, también la mística, necesita purificarse con la ausencia del Amado, tal como reconocía San Juan de la Cruz al quejarse en la primera estrofa de su Cántico espiritual: ¿a dónde te escondiste, / Amado, y me dejaste con gemido?» «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia», *op. cit.*, pág. 93. En los últimos versos citados, el autor hace referencia a: San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, Madrid, Taurus, 1993, pág. 105.

³⁹¹ María Victoria Atencia, *De pérdidas y adioses*, Madrid, Pre-textos, 2005, pág. 17.

³⁹² «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia», *op. cit.*, pág. 97.

divina a su «¿cómo será esto, puesto que no conozco varón?» (Lc 1, 34) se dio mediante el poder del Espíritu: «el Espíritu Santo vendrá sobre ti» (Lc 1, 35)³⁹³.

Mencionábamos anteriormente una mística a la vez orientada en torno a la persona de Cristo y también de su madre; ahora, este es otro de los puentes que se pueden evidenciar entre Atencia y Colomer, ya que esta última había entablado ante todo una comunión con la Virgen, como atestigua su poema «En mí fuiste primero tú, María»:

Ante la Gruta de las Apariciones en Lourdes

5 En mí fuiste primero tú, María,
y en la carne cercana
me mostrabas al Hijo.
Hoy aguardo la aurora
para la gratitud.
La plegaria te alcanza
y le glorificamos.
Él me ama en esta luz,
en el rocío, en el canto de los pájaros³⁹⁴.

Por último, y como se ha constatado en Mariana Colomer, la luz en la obra de la poeta malagueña está indisolublemente unida a la presencia mística de Dios; al igual que no está, sin embargo, exenta de cierto antropomorfismo. Es lo que evidencia el poema «Dominica “in albis”» donde la personificación de la luz atestigua su asimilación a la divinidad:

5 Por si es que te me estabas ocultando, entregado
a tus cosas, y vuelves, luz hacinada, mármoles
adelante, en mi busca,
y eres tú mismo y no una conjetura que alzase mi deseo,
voy a salirte al paso, ya alumbrada de ti
desvestida de mi candor caudal,
para acatar tu amor y su embestida³⁹⁵.

En este poema se juntan la metáfora de los amantes con la idea del acceso a Dios en la luz. En un primer nivel de lectura, relata el encuentro de los Esposos: la intimidad, inducida por el tuteo («eres tú mismo» (v. 4)), así como los verbos de movimiento característicos de su búsqueda furtiva («y vuelves [...] / adelante, en mi busca» (v. 2-3), «voy a salirte al paso» (v. 5)) remiten al encuentro amoroso. Pero, por otro lado, también se trata de la luz y su haz semántico de la blancura. Los términos «luz» (v. 2) y «alumbrada» (v. 5) son los indicios más

³⁹³ *Ibid.*, págs. 97-98.

³⁹⁴ *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 35.

³⁹⁵ *De pérdidas y adiós*, op. cit., pág. 31.

evidentes, seguidos de la mención de los «mármoles», que se hacen eco de ella por el color que les es asociado. El título es también muy evocador: alude a la celebración que tiene lugar el segundo domingo después de Pascua; ahora, aunque «albis» es una referencia a las albas, es decir la vestimenta que llevaban los recién bautizados, el término induce sobre todo en el poema al color por su significado etimológico: la raíz «alb-», en latín, remite al adjetivo «blanco»³⁹⁶. Apelando de nuevo a la etimología, la poeta puede establecer el vínculo entre la metáfora nupcial y la blancura: el sustantivo «candor» del sexto verso se refiere tanto a la pureza virginal de la esposa como a la blancura misma, en la medida en que el adjetivo *candidus* en latín significa en su sentido primero «blanco»³⁹⁷. Con este poema, María Victoria Atencia consigue vincular la metáfora de la luz con la de los esposos místicos, señalando así la vigencia de la huella de los autores áureos al tiempo que reafirma una experiencia y concepción propias de la mística.

2.2.2. Un feliz panteísmo

Sin embargo, y a juzgar por los recientes avances en la apertura del género, esta concepción tan vinculada a la tradición es bastante minoritaria. En efecto, aunque conservan un espíritu muy apegado a las letras áureas, los místicos de hoy tienden a apuntar a la desacralización de la experiencia, así como a su democratización.

Una de las fuentes que lo respaldan son las palabras de la personalidad literaria en torno a la cual gravita una de las corrientes de la poesía cristiana. En una entrevista con Antonio Praena Segura, el poeta Miguel D'Ors cuestiona una concepción común de la experiencia divina:

Quizá muchas personas tienen hoy una idea equivocada del Misterio: lo imaginan en otro ámbito, separado de nuestra vida diaria, como si nosotros estuviésemos aquí abajo y Él allá arriba, como en «El entierro del Conde de Orgaz»; y en realidad el Misterio está aquí, con nosotros, entretejido en nuestras vidas, detrás de cada cosa. Todo cuanto existe es una posible puerta hacia Él. Ahí lo tenemos, «detrás del invisible umbral del aire», como dije en un poema ya antiguo³⁹⁸.

Al borrar la distinción entre un «aquí abajo» y un «allá arriba», infranqueable frontera entre Dios y el hombre, algunos poetas de hoy arraigan en una concepción de la divinidad afín a los preceptos del catecismo católico («¿Dónde está Dios? —Dios está en los cielos, en la tierra y en todas partes») para declararse capaces de percibir su esencia en su entorno. Una forma de

³⁹⁶ «candidus, -a, -um», *Diccionario ilustrado: latino-español, español-latino*, Barcelona, Vox, 2012, pág. 64.

³⁹⁷ *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, op. cit., pág. 125.

³⁹⁸ Antonio Praena Segura, Entrevista a Miguel D'Ors, *Encuentro*, n.º 3, 2008, <<https://www.edicionesencuentro.com/ibioculus0/view.php?menu=112#entrevista>>. También citado por Javier de Navascués, «El poeta en su torre de fe: el sujeto poético en la lírica española contemporánea», *ibid.*, pág. 49.

panteísmo espinosista³⁹⁹, o de presencia numinosa⁴⁰⁰ que entra en la concepción de la mística contemporánea, puesto que traduce una experiencia personal y original de Dios —de acuerdo con el poeta místico definido por Zelda Brooks y Alberto Bagby, que «parece haber traído a Dios a hacerse presente delante de los hombres y en forma clara y reconocible⁴⁰¹»—. Alejándose momentáneamente de la idea cristocéntrica comúnmente apegada a la mística cristiana tradicional, que sin embargo no le es ajena, se adapta en su vertiente actual a cualquier experiencia propia e individual que el poeta pueda tener de la esencia de la divinidad en su exterioridad, como lo hacía Fernando Rielo.

Es interesante observar la diversidad de formas que adopta este panteísmo, pero en cada una de las autoras destacadas corresponde a una idea de conexión o encuentro tanto con Dios como con el mundo que ha creado. Puede tratarse de una aparición que acompaña al descubrimiento repentino de un monumento en una ciudad aún desconocida, como en el caso de este poema de María Victoria Atencia hallado en *De pérdidas y adioses*:

PISA

Andaba sostenida como del brazo, a ciegas,
como a ciegas, de tanto sol
hasta una concesión: «Puedes abrir los ojos». Y de dentro
de los párpados se me cayeron al suelo unas escamas.

5 La perfección de un orden se mostraba de súbito:
su equilibrio gozoso que empezó a recorrerme
la sangre en busca de unos maestros de obras
de los que procedía, años atrás, siglos atrás,
despertados de pronto y que me urgían.

10 Oh dios, y yo ganaba consistencia en aquel cierto
modo de posesión, pues tú eras la belleza
que se me adentraba
mientras que yo iba dándote forma con los ojos⁴⁰².

³⁹⁹ Puesto que, según el primer libro de la *Ética*, «De Dios», «pertenece a su esencia todo lo que expresa esencia y no implica negación alguna.» Baruj Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Madrid, Trotta, 2000, pág. 39.

⁴⁰⁰ Entendido en el sentido de Rudolf Otto en *Lo santo*: una presencia absoluta, divina, o la presencia afectiva de lo sagrado. (Véase Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid, Alianza, 1980). Recordemos también que, para Rudolf Otto, lo místico remite al «ingreso radical del numen en el ánimo del que lo experimenta, hasta provocar la visión y la unión». Rudolf Otto, *Ensayo sobre lo numinoso*, Madrid, Trotta, 2009, pág. 85.

⁴⁰¹ «El misticismo en la poesía española actual», *op. cit.*, pág. 38.

⁴⁰² *De pérdidas y adioses*, *op. cit.*, pág. 15.

Esta experiencia, en que la poeta «se extasía en la contemplación de Pisa y su arte, y sufre o goza un instante de arrobamiento nada laico⁴⁰³», muestra que el Dios de María Victoria Atencia forma parte de su creación a través de la de los «maestros de obras / de los que procedía, años atrás, siglos atrás» (v. 7-8), como indica el verso 11, que identifica con Él («tú eras la belleza»). Finalmente, y recíprocamente, la propia locutora se asimila a esta creación —«que se me adentraba / mientras que yo iba dándote forma con los ojos»— (v. 12-13). Aquí, la poeta no solo esgrime el argumento físico-teológico de la existencia de Dios⁴⁰⁴, sino que afirma sentir su presencia a su alrededor a través de la belleza que concibe como parte de ella.

Esta súbita aparición, en consonancia tanto con el pensamiento de Velasco —«Tales estados tienen [...] algo de sorpresa porque irrumpen desde más allá del sujeto⁴⁰⁵»— es, sin embargo, excepcional en *De pérdidas y adioses*, que se caracteriza por una concepción personal de Dios que se manifiesta en lo más íntimo del yo poético. No obstante, algunos poemas, como «Los contradioses» indican que, antes de manifestarse en él, encontraba indicios de la presencia divina en su entorno:

LOS CONTRADIOSES

Con una cita de Sta. Teresa

5 Por entonces —y ahora, sin duda— sólo eras
una parte sajada de mi entorno, alma mía
—no la que más pudiera importarme—, y expuesta
al desolado sol, al descubierto,
«centellica de amor», cuando no me pesabas
siquiera en el regazo,
aunque me iba crujendo la sangre por tu ausencia
—yo, una parte de ti—
en estos contradioses del sentido⁴⁰⁶.

La intertextualidad teresiana se pone aquí al servicio de la concepción original que la poeta tiene del Creador. En efecto, la composición se hace eco del *Libro de la Vida* de la ilustre carmelita: la «centellica de amor⁴⁰⁷» (v. 5), que parece dar paso al fuego ardiente de la unión

⁴⁰³ «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia», *op. cit.*, pág. 97.

⁴⁰⁴ El argumento, que ya se encontraba en la Antigüedad y en particular entre los estoicos, postula que la armonía del mundo no puede surgir por casualidad; en este sentido, su belleza y perfecta organización son la garantía de la existencia de una voluntad trascendente que las creó. Véase Cicerón, *Sobre la naturaleza de los dioses*, introducción, traducción y notas de Ángel Escobar, Madrid, Gredos, 1999, págs. 174-178; también, Jean-Jacques Rousseau, que se inscribe en la estela de los estoicos: *Emilio, o De la educación*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 1990, págs. 372-374, *et al.*

⁴⁰⁵ *El fenómeno místico*, *op. cit.*, pág. 103.

⁴⁰⁶ *De pérdidas y adioses*, *op. cit.*, pág. 37.

⁴⁰⁷ «Es, pues, esta oración una centellica que comienza el Señor a encender en el alma del verdadero amor suyo, y quiere que el alma vaya entendiendo qué cosa es este amor con regalo. Esta quietud y recogimiento y centellica; si es espíritu de Dios y no gusto dado del demonio u procurado por nosotros [...] pues esta centellica puesta por Dios, por pequeñita que es, hace mucho ruido y, si no la mata por su culpa, esta es la que comienza a encender el

mística, sirve para señalar que el yo poético ya presentía a Dios a su alrededor: «parte sajada de mi entorno» (v. 2), «al desolado sol, al descubierto». El verso 8, «yo, una parte de ti», no debe entenderse tanto como expresión de la fusión entre el yo y Dios, sino más bien como el hecho de que, como pertenece al universo, el yo poético se asimila a Él en virtud de su omnipresencia.

La poeta catalana Sara Pujol Russell⁴⁰⁸ presenta una concepción de la divinidad que la emparenta con María Victoria Atencia. El siguiente poema, que forma parte de *Intacto asombro en la luz del silencio*⁴⁰⁹, da cuenta de la intensa comunión del yo poético con todo el universo que la rodea, al que asimila con Dios:

De rodillas en dios, en la hierba desvelada, en el fuego
dormido por el agua, en el agua vencida por el aire,
en el aire detenido en su finitud, la infinitud;
5 en la frente del ciervo que, bajando, sube hasta el cuidado:
en los sentidos desnudos, muy desnudos en su almadía.
desnudos como el gallo de aurora en su yugo tan callado;
en los sentidos que son venado de caza para el hombre,
que son blanca azucena para el árbol, la yegua, los sueños.
que son, dejan de ser en el diálogo de carne y asombro.
10 (Dios duele como el amor, el tiempo, los pies en frío helado,
como luna llena en la brisa o dulce abril entre los mayos,
como un rocío de nardos o cielo y gorrión entre besos,
como el cristalino sueño o el pan en alumbrado vino,
como la eternidad sobre el centeno o lágrima en la flor
15 de la reja —¿cómo explicarlo con un ruiseñor en las manos?—
El aire en dios, dios en el aire, el hombre en el vuelo, en el fuego:
duelos, aire, como el fruto ágil quebrado en fruto y en belleza,
curas como agua que en su claro fluir se sueña en cada piedra).
De rodillas, con los brazos caídos en sauces y mudanzas,
20 de rodillas en el grito que afila selvas, ritmos, palabras,
en cada herida, en cada plaza con un clavel en soledades;

gran fuego que echa llamas de sí, como diré en su lugar, del grandísimo amor de Dios que hace Su Majestad que tengan las almas perfectas». Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, op. cit., págs. 225-226.

⁴⁰⁸ «La profesora de la Universitat Rovira i Virgili, Sara Pujol Russell, fue recibida como Académica Correspondiente de la Sección de Letras de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera el pasado mes de octubre [2020] [...]. [Es] profesora de Literatura española en el Departamento de Filologías Románicas de la URV, y dirige la revista *Salina*, publicación de referencia internacional. Sus líneas de investigación se centran en la poesía moderna y contemporánea, la crítica textual y las nuevas tecnologías aplicadas a la documentación digital para la investigación en Humanidades. [...] Sara Pujol Russell es al mismo tiempo una de las voces que sobresale entre la poesía femenina contemporánea. Destacan sus poemarios publicados en Ferrol: *El fuego tiende su aire* (1999); *Intacto asombro en la luz del silencio* (2001); *Para decir sí a la carencia, sí a la naranja, al azafrán en el pan* (2004), recogidos en su libro *La luz que me sostiene* (Poesía reunida 1999-2004), Málaga, Colección Puerta del Mar (2018), presentado en el encuentro anual Escritoras en la Universidad 2020. Sus poemas han sido traducidos al francés, chino, lituano, inglés, portugués, italiano.» en «La profesora Sara Pujol Russell ingresa en la Real Academia de Nobles Artes de Antequera», *Urvactiv@*, 4 de noviembre de 2020, <<https://diaridigital.urv.cat/es/profesora-sara-pujol-russell-ingresa-real-academia-nobles-artes-antequera>>.

⁴⁰⁹ Sara Pujol Russell, *Intacto asombro en la luz del silencio*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2001.

25 de rodillas, ruedan cerros, villas, lunas y olivares, mares,
 irenes, beatrices, arces, hojas y miedos por la espalda,
 y ruedan mundos y pasos por el pecho, mirtos por la angustia.
 Ruedan, ruedo por las calles, por los lirios todavía hermosos,
 por la risa que es silbo de ausencia, por el verso que me ciñe
 y me crea y me tiembla en las manos y tiembla y me hunde en el aire
 De rodillas en amor, me duele el canto y todo hasta los labios
 y todo me alegra desde el labio hasta las manos en el bosque:
 30 cumplida boda de mi universo con la hierba desvelada⁴¹⁰.

Todos los indicios textuales concurren en este largo poema monostrófico, compuesto de alejandrinos, para señalar el sentimiento de que el yo poético está presente en Dios, así como su conexión con la creación: los tres primeros versos introducen los cuatro elementos («hierba» (v. 1), «fuego» (v. 1), «agua» (v. 2), «aire» (v. 2)), dan paso al reino animal («ciervo» (v. 4), «gallo» (v. 6), «yegua» (v.8)) y vegetal («azucena» (v. 8), «árbol» (v. 8)). La acumulación de estos elementos en el asíndeton presente en el resto del poema contrasta con una pregunta de preterición («¿cómo explicarlo...? ») y la renuencia a expresarse («me duele el canto y todo hasta los labios»): al tiempo que se adhiere a una concepción apofática de la mística, el yo poético recurre a una recreación acumulativa de la obra divina para señalar su presencia en ella. Del mismo modo, si el misticismo de Mariana Colomer se construía ante todo en torno a la figura de Cristo que se encontraba en su fuero interno para elegir manifestarse en el momento oportuno, algunos poemas muestran su proyección en su entorno. Lo vemos por ejemplo en «Anhelo las mañanas...»:

Anhelo las mañanas
 para así recogerme
 donde todo lo ocupas,
 sin deseo de hablar
 5 con las gentes, el cuerpo
 en obediencia al alma,
 sujeta a Ti,
 sin que la luz de la calle perturbe
 el claro conversar.
 10 Y cuando por las tardes salgo al mundo,
 si alguien me necesita
 o en silencio me dice que te busca,
 la luz de tu abundancia le daré,
 jamás de la penuria⁴¹¹.

⁴¹⁰ *Ibid.*, págs. 16-17.

⁴¹¹ *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 44.

Si en este poema encontramos un conjunto de indicios que confirman la concepción mística enunciada anteriormente, desde el tuteo rieliano a través del «claro conversar» (v. 9), hasta las paradojas propias de la expresión mística («en silencio me dice» v. 12), nos llama sobre todo la atención el hecho de que «las mañanas» (v. 1) estén indirectamente recogidas por el adverbio «donde» (v. 3), reforzado por el verbo relativo al espacio «ocupas» (v. 3), dando así la impresión de que la mañana es un lugar determinado. Más que una confusión espacio-temporal, habría que interpretarlo como el signo de la expresión poética de la omnipresencia tanto temporal como espacial de Dios, que la locutora puede efectivamente percibir en el momento determinado de la mañana; además, la idea de transmisión y comunicabilidad de las vivencias, propia del deber moral del poeta según una concepción rieliana de la mística, aparece a partir del hemistiquio: la «tarde» (v. 10) se presenta como el momento propicio para compartir la experiencia, después de haberse cerrado a la interacción humana al comenzar el día («sin deseo de hablar / con las gentes» v. 4-5). Por último, es posible que la luz de la mañana se confunda con la presencia numinosa de Dios, que en el penúltimo verso se conceptualiza («la luz de tu abundancia»).

El *Libro de la suavidad* también muestra excepcionalmente una teofanía en las personas, como es el caso en poema «Amor, en la figura del pobre entre los pobres⁴¹²» que da cuenta de la encarnación de Jesucristo en un hombre pobre y enfermo. En la composición, que comienza *in medias res*, la aparición de Cristo en la vida cotidiana se produce a partir del tercer verso, donde el carácter prosaico de «un pasillo / de las urgencias de un gran hospital» contrasta con la dimensión crística que se desprende del resto del poema:

Amor, en la figura del pobre entre los pobres,
resplandecía allí en un pasillo
de las urgencias de un gran hospital.
Glorioso eras en Ti mismo,
5 y aunque no sales de tu soledad,
quisiste darme la respuesta ansiada.
A tu reclamo, el deseo y mi cuerpo
a tus pies. Tú por mí bien arropado
en la pobreza, el dolor y el desprecio
10 de quienes nos miraban
y fuera del amor no comprendían.
Con qué suave demora acaricié
tus pies tan lacerados,
y derroché en lo oculto besos, lágrimas
15 Con qué dulzura me abajabas
hasta hacerme sentir tan delicioso

⁴¹² *Ibid.*, pág. 51.

el hedor de tus ropas,
 Y, así, a lo más alto llevarme.
 Y calzarme tus llagas y vestirme,
 y no hallar más vocación que el amor.
 Y ser por Ti despreciada de todos.

Recordemos que *Libro de la suavidad* se abre con una cita de Dídimo de Alejandría: «Después de a Dios, ve a Dios en las personas⁴¹³»; con este poema, además de su plena ejemplificación, observamos que la poeta revisita la concepción de Velasco del hombre como un ser «teándrico», en la medida en que es efectivamente el enfermo quien encarna una figura crística; su encuentro provoca una auténtica «apertura del horizonte en el que discurre la vida que o hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes en una nueva luz⁴¹⁴». En efecto, la dimensión crística que la poeta halla en el hombre del hospital, y que interviene tras un verbo relativo a la luz («resplandecía» (v. 2)) muestra un eco con los Evangelios. Este se nota a través de varios indicios: la proximidad de Cristo a la figura del «pobre⁴¹⁵» (v. 1); los «pies tan lacerados» (v. 13) que aluden a las heridas de la Pasión; la caricia de los pies, que es un posible eco al episodio del Lavatorio en la víspera de su suplicio, relatado en el Evangelio de Juan (13, 1-20); por fin, el último verso, «Y ser por Ti despreciada de todos», que puede ser una referencia a los escritos del profeta Isaías (53, 3), «Despreciado y desechado entre los hombres, varón de dolores», y que refleja la percepción de Jesús entre sus contemporáneos y los mártires que se reivindicaron del cristianismo después de él. La poeta se identifica claramente con la tradición mística, y al enfatizar el sufrimiento de Cristo a lo largo de la composición, puede expresar esta proyección: «Con qué dulzura me abajabas / hasta [...] calzarme tus llegas» (v. 15-16 y 19) es un eco a los estigmas de la Pasión que se han notado en los cuerpos de numerosos místicos y beatos⁴¹⁶. Así, a través de esta composición, el yo poético concilia la mística cristocéntrica con la intervención en su entorno.

Ahora, esto es relativamente episódico en Mariana Colomer, que posee una idea muy paulina de la mística. En cambio, el sentido místico presente en Pilar Paz Pasamar corresponde más bien a una idea de panteísmo telúrico, que refleja sobre todo en *Philomena*⁴¹⁷. Para

⁴¹³ *Ibid.*, pág. 15.

⁴¹⁴ *El fenómeno místico, op. cit.*, pág. 103.

⁴¹⁵ «A los pobres los tienen siempre con ustedes» (Mc 14,7); «Cuando venga en su gloria el Hijo del hombre, y todos los ángeles con él, se sentará en el trono de su gloria y serán reunidas ante él todas las naciones. [...] Entonces dirá el rey a los de su derecha: “Venid vosotros, benditos de mi Padre; heredad el reino preparado para vosotros desde la creación del mundo. Porque tuve hambre y me disteis de comer, tuve sed y me disteis de beber, fui forastero y me hospedasteis, estuve desnudo y me vestisteis, enfermo y me visitasteis, en la cárcel y vinisteis a verme”. Entonces los justos le contestarán: “Señor, ¿cuándo te vimos con hambre y te alimentamos, o con sed y te dimos de beber?; ¿cuándo te vimos forastero y te hospedamos, o desnudo y te vestimos?; ¿cuándo te vimos enfermo o en la cárcel y fuimos a verte?”. Y el rey les dirá: “En verdad os digo que cada vez que lo hicisteis con uno de estos, mis hermanos más pequeños, conmigo lo hicisteis”». (Mt 25, 31-40), *et. al.*

⁴¹⁶ Véase Antoine Imbert-Gourbeyre y Joachim Boufflet, *La stigmatisation*, Grenoble, J. Millon, 1996.

⁴¹⁷ Sevilla, Fundación El Monte, 1995.

entenderlo, es necesario recordar su herencia poética y, en particular, en su vínculo con la poesía de Juan Ramón Jiménez.

Mencionábamos previamente que la obra del escritor de la Generación del 14 se ha podido asociar a resonancias espirituales⁴¹⁸, y el sentimiento místico de Pilar Paz Pasamar es identificable precisamente en virtud de esta intertextualidad. Debidamente documentada en trabajos de investigación⁴¹⁹, es reconocible en *Philomena* en varios niveles: está señalada en su prólogo, firmado por Juan Antonio Carillo Salcedo⁴²⁰; también, en sus versos en el exergo que encabeza la primera composición de la obra («La transparencia, Dios, / la transparencia...⁴²¹»). La que mantuvo correspondencia y amistad con el eminente poeta⁴²² deja traslucir en su poesía un símbolo intertextual que impregnará todo su sentido del panteísmo telúrico: el del pájaro, el ruiseñor o filomena, que da título a la obra —estilizado como *Philomena*—. En efecto, si es cierto que es una patente referencia al final del «Cántico espiritual»⁴²³, debemos acudir a la herencia juanramoniana de la autora para captar plenamente su acepción metafórica: el sentido de Dios perceptible en Pilar Paz Pasamar se relaciona con el del escritor, ya que existe una adecuación entre la *Philomena* y la palabra, especialmente a través del «empleo de “garganta” aplicado al órgano vocal del ruiseñor⁴²⁴» en Juan Ramón como en su discípula.

Otros eminentes poetas han resaltado la calidad mística de la poesía de Pilar Paz Pasamar⁴²⁵, pero este juicio no es suficiente para determinar en qué medida esta se desprende de su producción. Como advierte Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, en «La lengua de los

⁴¹⁸ Miguel de Santiago, ed., *Antología de poesía mística española*, op. cit., págs. XL-XLI.

⁴¹⁹ «La sombra benéfica de Juan Ramón Jiménez planea sobre la obra de la gaditana, que vive la poesía como un don divino, el cual estima inmerecido en su modestia y le da alas para encumbrarse en las pasiones más elevadas. La intensidad de un sentimiento de comunión con el misterio traspasa unos versos vívidos de factura perfecta. Algo de ese *Dios deseado y deseante* juanramoniano se trasluce en su escritura, una misma concepción plural y multiforme en aras de la hermosura, que alienta “en el tuétano instalado / de cada ser”.» En Mauricio Gil Cano, «*Philomena*, el libro de plenitud de una gran poeta», *Centro Virtual Cervantes*, <https://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar/obra/gil.htm>

⁴²⁰ «Pasa, sin embargo, que Pilar Paz, juanramoniana integral, tiene a la vez raíces hondas en la tierra y alas altas en el cielo [...].» *Philomena*, op. cit., pág. 5.

⁴²¹ *Ibid.*, pág. 11.

⁴²² Jiménez, Juan Ramón, *Cartas [de J. R. J.] a Pilar Paz Pasamar*, Sevilla, Fundación El Monte y Fundación Juan Ramón Jiménez, 1998.

⁴²³ «El aspirar del ayre, / el canto de la dulce filomena, / el soto y su donayre / en la noche serena, / con llama que consume y no da pena». San Juan de la Cruz: *Poesía*. Edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 249-258 (el *Cántico*), citado por Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, «La lengua de los pájaros: la dulce filomena como símbolo en la poesía de Pilar Paz Pasamar», *Salina*, enero de 2011, pág. 3.

⁴²⁴ Juan José Arnedo Arnedo, «Juan Ramón Jiménez en francés», *Publicaciones de la Nueva revista de enseñanzas medias*, n.º 6, 1984, pág. 185.

⁴²⁵ Véanse los juicios recogidos por Ricardo Gullón en *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*, Madrid, Taurus, 1958, págs. 116 y 151, y el prólogo de Carmen Conde a *Mara*: «Pilar Paz, en quien gravita Dios», Madrid, Altamira, 1951, págs. 11-13; José Ramón Ripoll, «Introducción», en *La alacena. Antología de poemas de Pilar Paz Pasamar*, Jerez, Arenal, 1986, págs. 9-16; «La solitaria voz de Pilar Paz Pasamar», *Centro Virtual Cervantes*, 2005, <http://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar>; José Ramón Ripoll, «El archipiélago poético de Pilar Paz Pasamar», *Revista Atlántica de Poesía*, n.º 31, 2007, Dossier dedicado a Pilar Paz Pasamar, págs. 3-14; Juana Castro, «La que hablaba con las sienas. Pilar Paz, la mística más innovadora de la última década», *Diario de Córdoba*, «Cuadernos del Sur», 9 de septiembre de 1999, pág. 10; Manuel Francisco Reina, «Pilar Paz, una poeta de tradición andalusí», epílogo de la antología *El río que no cesa*, Jerez de la Frontera, EH Editores, 2007, págs. 59-75. Obras citadas en «La lengua de los pájaros...», op. cit., pág. 1.

pájaros: la dulce filomena como símbolo en la poesía de Pilar Paz Pasamar», esta dimensión en la poeta arraiga en

una cálida intuición o vivencia sentimental de la presencia de la divinidad en la vida cotidiana y en lo hondo del propio ser, lo que suscita un sentimiento apasionado de amor al creador a través de su creación, y la felicidad de formar parte de un mundo sagrado que es manifestación de la divinidad⁴²⁶.

Un recorrido por *Philomena* confirma esta lectura, empezando por «Génesis», que abre la obra:

Anterior al inicio, es decir, desde siempre,
fue tu aleteo.
Aleteabas, girabas en graciosas posturas,
anterior al principio.
5 Intemporal, sin fecha,
desde siempre volabas.
Más que volar llevabas en tus alas el aire que orea el universo.
Cuando ya estuvo Todo y el Todo estaba en todo,
tú estabas y cabías,
10 y del Todo surgiste engendrada en la azul transparencia total.
¡Eterna y transparente revoloteabas, ibas
cantadora y exacta!
Y aunque no le faltara ni un acento a la música
que añadir, fue tu trino
15 quien sonó gratamente y aportó a la Armonía
de la Creación el verso⁴²⁷.

Tanto el título del poema como las múltiples y repetidas referencias al principio de los tiempos que siguen remiten al capítulo bíblico de la creación del mundo. Estas se combinan con el campo léxico del vuelo, que dibuja al pájaro en filigrana. Las imágenes de la ascensión dan paso, en los últimos versos, a las de su canto, y completan así la asimilación del animal a la divinidad, responsable de la creación, al tiempo que lo vinculan al oficio poético («fue tu trino / quien sonó gratamente y aportó a la Armonía / de la Creación el verso» (v. 14-16)).

Aunque no menciona la percepción de Dios en el entorno del yo poético, este poema marca el tono que se desprenderá de toda la obra: el pájaro establece el vínculo entre la divinidad y el mundo sensible, el signo de su presencia en el seno del universo. En este sentido, Pilar Paz Pasamar se inscribe en la tradición poética de la mística, al mismo tiempo que se diferencia de ella: sabemos que en Juan de la Cruz, «el Esposo-Cristo es la dulce filomena; el canto de la

⁴²⁶ «La lengua de los pájaros...», *op. cit.*, pág. 2.

⁴²⁷ *Philomena*, *op. cit.*, pág. 11.

filomena corresponde a la dulce voz del Esposo; la primavera, cuando se siente el canto de la filomena, tiene su referencia en la transformación del alma, «libre ya de todas las tribulaciones, penalidades y nieblas, así del sentido como del espíritu⁴²⁸»; sin embargo, aunque Pilar Paz Pasamar también moviliza el canto del pájaro y de la primavera, en su caso es la filomela la que permite a la poeta reconocer la presencia de Dios en el mundo que ha creado.

Varios poemas de la obra reflejan esta concepción. Entre ellos, «Philomena, tu cántico», que contiene una referencia directa a Juan de la Cruz, y en el que leemos «Tu canto es una nota; una nota entre tantas / de los innumerables pentagramas, / dentro de la infinita belleza de Su Música⁴²⁹.»; pero el poema «Idioma» es el que mejor manifiesta el fenómeno:

5 Silabeas el alba, pronuncias su lectura,
de Tu Garganta brota el pájaro fonema,
las onomatopeyas del viento, el poema
que rubrica el aliento de cada creatura.
Una sola emisión de Voz y en las alburas
la deletreada nube lleva tu signo y lema,
el arco-sinalefa del irisado emblema,
enlaza la metáfora del mar con Tu Estatura.
10 Lengua Viva, creador de inmensos silabarios
Bóveda Palatal de los vocabularios
que al pronunciar posees ¡recítame con brío!
¡Nómbreme ya con fuerza, carga pronunciadora,
del mismo modo que, de día, a cada hora,
yo pronuncio La Sílabas: Dios, Dios, Dios, Dios, Dios mío⁴³⁰!

Se puede dividir el poema en dos partes: la primera, hasta el octavo verso, abarca el campo léxico de la naturaleza («alba» (v. 1); «viento» (v. 3); «creatura» (v. 4); «alburas» (v. 5), «nube» (v. 6), «mar» (v. 8)), inextricablemente unido al de la poesía («Silabeas» (v. 1), «lectura» (v. 1), «fonema» (v. 2), «onomatopeyas» (v. 3); «poema» (v. 3); «Voz» (v. 5) «deletreada» (v. 6); «metáfora» (v. 8)). La hipálage del verso 7, «el arco-sinalefa del irisado emblema», confirma esta imbricación. Esta indica al lector la participación absoluta del pájaro en la creación del mundo, en el sentido de que su trino, asimilado a la poesía y a la creación por su raíz etimológica, se concibe a la vez en su función laudatoria y performativa, ya que parece cantar la belleza del mundo a medida que la crea. La segunda parte del poema, a partir del noveno verso, confirma esta interpretación («creador de inmensos silabarios [...] / que al pronunciar posees») (v. 9-11) al mismo tiempo que introduce a la poeta a través de varios indicios enunciativos («recítame» (v. 11); «nómbreme» (v. 12); «yo pronuncio» (v. 14) para

⁴²⁸ *Diccionario de San Juan de la Cruz, op. cit.*, pág. 471.

⁴²⁹ *Philomena, op. cit.*, pág. 42.

⁴³⁰ *Ibid.*, pág. 17.

señalar su presencia como el otro miembro de la pareja mística. El vínculo de unión mutua se establece a través de la palabra, prerrogativa de la poeta, con la que puede rendir homenaje a Dios repitiendo su nombre en el último verso, signo de su absoluta suficiencia.

Entonces, los poemas citados, como todos los que componen *Philomena*, confirman la capacidad de Pilar Paz Pasamar para crear una vía metafórica propia a partir de la doble herencia de eminentes poetas que plasmaron el ruiseñor en sus escritos. Al transformar su simbolismo tradicional, la autora logra aplicarlo a cierta concepción panteísta de la mística, evidenciando una conexión profunda con la naturaleza y la divinidad, donde el ruiseñor se convierte en un símbolo de la presencia del Creador en todo lo creado. En un segundo nivel de interpretación, entendemos que esta sensibilidad panteísta se puede evidenciar a partir del vínculo místico que se establece entre la escritora y Dios a través de la clave de lectura de la creación, tanto del Verbo como del mundo, y que permite la plena adecuación de esta pareja mística moderna.

Con todo, no dejamos de constatar que, en la literatura actual de índole espiritual, la mayoría de las autoras cuya obra corresponde con esta concepción específicamente rieliana no la relacionan espontáneamente con la mística. En efecto, Javier de Navascués, en su capítulo «El poeta en su torre de fe», menciona a este grupo de poetas «que encajarían en esa imagen inconformista con el neopaganismo postcristiano, aunque no siempre se adhieran al catolicismo hispano», puesto que «[todos] ellos manifiestan un interés por el ámbito religioso, estén más o menos próximos a la ortodoxia, y lo hacen ya desde una posición algo distinta del poeta tradicionalista». Navascués explica las causas de este fenómeno, señalando que, aunque estos escritores tienen una fe sincera, tienden a mantener cierta distancia respecto a la Iglesia católica y, por lo tanto, rechazan las etiquetas de las que esta institución quisiera ser el garante, como la de «místico». Para dichos poetas,

La pregunta [...] es cómo renovar un lenguaje abrumado por una carga retórica de siglos y una estética caduca. Por eso no se trata tanto de cambiar los temas, ni siquiera la intención principal que los guía, sino de utilizar un lenguaje que evite el tono clerical que el lector actual asocia, justamente, con el pasado, es decir, con la vieja España de las oposiciones entre tradición y futuro⁴³¹.

De las escasas mujeres mencionadas por Navascués⁴³², la que mejor encaja en la corriente rieliana es Corina Dávalos. Su único poemario publicado, *Memoria del Paraíso*⁴³³,

⁴³¹ «El poeta en su torre de fe», *op. cit.*, pág. 45.

⁴³² «Podemos mencionar, entre otros, a Miguel D'Ors, Julio Martínez Mesanza, Luis Alberto de Cuenca, Enrique Baltanás, José Mateos, José Julio Cabanillas, Enrique y Jaime García-Máiquez, Emilio Quintana, Jesús Beades, Rocío Arana, Antonio Moreno, Corina Dávalos, Carlos J. Morales, Antonio Praena, Gabriel Insausti, Pablo Moreno, Alejandro Martín Navarro, etc.» «El poeta en su torre de fe», *op. cit.*, págs. 44-45.

⁴³³ Sevilla, Ed. de la Isla de Siltolá, 2010.

contiene una dimensión panteísta que refleja el sentimiento íntimo de la presencia de Dios que la poeta percibe en su entorno. El verso que da título a la obra, «¿Qué es la esperanza, sino memoria del Paraíso⁴³⁴?», es evocador de esta omnipresencia, tanto temporal como espacial: la prospección del futuro —que conlleva «esperanza»— remite al pasado —señalado por la «memoria»— que a su vez está impregnada del horizonte cristiano de la vida después de la muerte, el «Paraíso». Si bien se puede entender el «Paraíso» como la metáfora lexicalizada de la felicidad absoluta, la dimensión religiosa que rodea la obra y que la autora señala al final de esta nos prohíbe esta lectura simplificada: Dávalos dedica su *Memoria del Paraíso* ante todo «A Dios, la Palabra por encima de todas las palabras⁴³⁵». Es a la luz de esta concepción como el «tú» de los poemas de tranquila contemplación y meditación puede identificarse no como el ser amado, sino como Dios. Es el caso de «Temor»:

*«Late, corazón... No todo
se lo ha tragado la tierra» — ANTONIO MACHADO*

Esta parcela del mundo
que tu mirada comparte,
el patio interior de piedra
donde me siento a esperarte.

5 Entre el canto de los mirlos
 y los retoños de un sauce,
 bajo el tenue sol de marzo
 se va pasando la tarde.

10 El agua risueña salta
 en la fuente y me distrae,
 de vez en cuando, del miedo
 que se cuela junto al aire:

 ¿Y qué haré yo cuando llegue
 ese día en que tú faltes?

15 Y se quede quieta el agua,
 se esconda el sol de la tarde,
 enmudezca triste el mirlo,
 mueran las ramas del sauce

⁴³⁴ *Ibid.*, pág. 19.

⁴³⁵ *Ibid.*, pág. 65.

y engulla al patio la tierra
que es, de mi mundo, tu parte⁴³⁶.

Parece que el marco del «patio interior con piedras», lugar propicio a teofanía, no puede confundirse con el sitio habitual del encuentro con un posible amante: es en su manifestación en el entorno, en los seres vegetales y animales que rodean al yo poético, donde este toma la medida de la presencia de Dios. El enigmático dístico que cierra el poema confirma que el «patio» funciona como lugar de resonancia mística tanto como de asimilación de Dios con su entorno directo. Su manifestación, que llega al final de una ansiada espera, podría verse, así, como la transposición moderna de la «Noche oscura» sanjuanista. La intensa imbricación de Dios con el mundo vegetal, que puede leerse hasta en las metáforas utilizadas («Contraluz, calor y tiempo: / como florece la rosa, / así madura el misterio» leemos en el poema «Asombro»⁴³⁷) confirma la dimensión panteísta que la poeta percibe en Dios, y que podría asimilarse a la mística actual a pesar de que no aplique explícitamente este calificativo.

2.2.3. Trascender el yo: la mística como auxilio íntimo

Aunque la idea de un panteísmo pueda a primera vista parecer abstracta, incluso etérea, las poetas que han explorado este concepto lo han hecho a menudo a través de imágenes y experiencias vividas y tangibles. Para ellas, el mundo natural no es un mero telón de fondo de la actividad humana, sino la manifestación de la propia divinidad. A su vez, esta concepción de Dios ha inspirado a las escritoras a ver sus obras íntimamente conectadas con lo trascendente.

Ahora, no basta con constatar esta presencia numinosa en su entorno: algunas poetas entienden y experimentan esta conexión con Dios en sus propias experiencias vitales. A través del estudio de Pilar Paz Pasamar e Izara Batres, esperamos mostrar cómo la concepción panteísta ha ayudado a las poetas a encontrar sentido, propósito y auxilio en sus existencias y a elaborar unas composiciones que evocan la huella de Dios en lo más concreto de sus vidas.

Aunque los poemas de *Philomena* están impregnados de un panteísmo telúrico, esta atmósfera contrasta radicalmente con su obra anterior, *La torre de Babel y otros asuntos*⁴³⁸, que nace a raíz de una profunda crisis existencial. Como recuerda Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier,

Quince años de silencio se romperán con *La torre de Babel y otros asuntos* (1982), un libro que recoge la crisis que durante todo este tiempo ha ido experimentando el mundo de la autora: crisis de fe, crisis de edad, crisis estética, en una España que del inmovilismo de posguerra ha pasado por la revolución del 68 en el tardofranquismo y la transición y luego a la democracia y la

⁴³⁶ *Ibid.*, págs. 14-15.

⁴³⁷ *Ibid.*, pág. 61.

⁴³⁸ Pilar Paz Pasamar, *La torre de Babel y otros asuntos*, Cádiz, Ingrasa, 1982.

posmodernidad; en una Iglesia que también ha sido sacudida por el Concilio Vaticano II; en una familia donde, con la adolescencia de los hijos, los padres/esposos —en este caso la madre/esposa/poeta— han de reajustar sus roles. Pilar Paz da cauce a la angustia de sentirse incomunicada, inadaptada a los nuevos tiempos, disconforme con un mundo desacralizado, consumista y banal, sola entre las gentes, sola en el hogar, alienada de sí y lejos de Dios: es decir, asustada, desorientada, fracasada y, a veces, severamente deprimida⁴³⁹.

Hemos precisado anteriormente que la poesía mística y más generalmente espiritual se desarrolló a pesar de la secularización; en el caso de Pilar Paz Pasamar, es en reacción a este fenómeno como da luz a su poemario. En respuesta a la muerte posmodernista de Dios, Pilar Paz Pasamar afirma su omnipresencia en todo lo que le rodea en *Philomena*. Este panteísmo místico, sin embargo, sucede a una *torre de Babel* en la que el yo poético se aferraba a referentes bíblicos para decir su consternación ante una sociedad de la que se sentía cada vez más extraña. Si bien es cierto que señales precursoras de su concepción mística ya se encontraban en esta obra⁴⁴⁰, es sobre todo recurriendo a episodios bíblicos como puede expresar su desolación —empezando por la propia torre de Babel, tema del poema inicial, que figura adecuadamente el sentimiento de confusión, desorientación y desconcierto que inspira en la poeta:

LA TORRE

*Tenía la tierra entera una misma
lengua y las mismas palabras.*

(Génesis 11-18)

Alcanzó cierta altura la torre elaborada
con betún y argamasa inocente y con llanto.
Subían como yedra, tercos, como termitas,
trepaban sin engarce, con prisas ascendían,
5 subían sin aliento, a codazos, con prisas
subían, ascendían, cada vez más lejanos.

La tierra contemplaba absorta la partida.

Y por aquel barullo, por aquel amasijo
de rótulas y sexos atravesó la espada
10 del silencio tajante, del silencio absoluto.
Nadie supo del otro. Labios desesperados
sin emitir sonidos, buscaron otras bocas,

⁴³⁹ «La lengua de los pájaros...», *op. cit.*, pág. 13.

⁴⁴⁰ «En Pilar, todo es familia y gozo, porosidad, rezume. Si ella encuentra una cosa (una alacena, una trenza, una marea, un viento, un niño chico que se despierta si se le acerca su padre), dice todo su asombro. Y asombra con lo que dice, si Dios la encuentra a ella. Mucho más, en un mundo que no tiñe por costumbre los elementos esenciales.» «Palabras previas sobre el libro *La Torre de Babel y otros asuntos*», Carlos Muñiz Romero, en *La torre de Babel y otros asuntos*, *op. cit.*, pág. 18.

15 ciervos desesperados buscaron otras fuentes,
 madres desesperadas buscaron otros hijos.
 Las aves por la noche gritaron asustadas.

 La torre cayó al suelo, volvió al seno la arcilla
 y en silencio la tierra lloró por la palabra...⁴⁴¹

La tierra que acaba engullendo la torre en el dístico final, así como su personificación, ya reflejan a una Pilar Paz Pasamar que proyecta sus sentimientos en su entorno. Puede afirmarse que la repetición del verbo «buscaron» en los versos 12 a 14 actúa como espejo del estado de ánimo de la poeta, en busca de sentido en un mundo que considera cada vez más ajeno a ella.

El poema titulado «Éxodo», que naturalmente remite a la travesía del pueblo de Israel por el desierto relatada en el libro epónimo del Pentateuco, contiene las mismas preocupaciones: la errancia sin rumbo de los israelitas se puede fácilmente trasladar a la España postfranquista que conoce Pasamar. Copiamos a continuación la primera estrofa:

5 Cuando me veas caer, compañero.
 ¡Levántame y dame vuelo!
 Pueblo en marcha, caminante
 por desierto sin hostales,
 pueblo que busca el maná
 de las ásperas verdades,
 pueblo evadido y cansado
 de los vicios capitales,
10 pueblo que ha dejado atrás
 campanas y catedrales,
 que se viste de sayal
 y espera que el agua mane
 de la roca solitaria
 a la que no acude nadie...⁴⁴²

El «pueblo» trasciende las circunstancias históricas por el carácter metafórico de las subordinadas que siguen a sus diversas ocurrencias en anáfora: lo mismo podría referirse la poeta al pueblo errante en el desierto que al pueblo español que busca sentido en la España que sucede a la muerte de Franco. Entendemos entonces que, tras el caótico libro que es *La torre de Babel*, la liberación llega con *Philomena* ya que esta nueva publicación firma su reconciliación con la sociedad a partir del momento en que señala su percepción de la huella de Dios en el mundo que habita.

⁴⁴¹ *La torre de Babel y otros asuntos*, op. cit., pág. 11.

⁴⁴² *La torre de Babel y otros asuntos*, op. cit., pág. 12.

Sin embargo, para estas poetas, la mística no solo se concibe como una forma de iluminar un mundo que se hunde en la impiedad y se escapa poco a poco a su comprensión: la presencia salvadora o auxiliadora de Dios también interviene en sus pruebas personales e individuales, y, en este sentido, se confían a Él para aguantar lo insoportable. Es el caso en *Tríptico* de Izara Batres, un poemario que nació, recordemos, como resultado de la experiencia de un intenso y prolongado sufrimiento físico⁴⁴³, en una poeta que siempre se ha considerado y sentido creyente y cristiana.

Como señala la propia escritora en la carta introductoria, la obra se caracteriza por la progresión que la estructura. Se trata, primero, de la expresión del dolor, del que emerge, sin embargo, cierto sentimiento de esperanza; segundo, del deseo de seguir la luz que tiende hacia Dios; y finalmente, de la aceptación de este dolor. Las tres fases, claramente delimitadas por tres secciones diferentes que dan su nombre a la obra⁴⁴⁴, presentan en su progresión varios aspectos de la retórica mística clásica⁴⁴⁵. Ahora, si es cierto que éste se asemeja a la elevación mística hacia Dios, como por el abandono del cuerpo para ser pura alma, expresada en los versos siguientes:

5 Quiero salir de mi cuerpo.
 Dios mío, déjame salir, déjame volar...
 Pero Tú ya me has dado el canto y la luna,
 y yo entumecí la estrella de la mañana.
 El cuerpo se quiebra
 pero no hay vacío,
 ahora vuelo hacia Ti
 en la nueva rosa invisible
 que florece en mi alma⁴⁴⁶.

la cualidad mística de *Tríptico* no reside necesariamente en su expresión, sino más bien en la cercanía a lo divino que el yo poético parece sentir a lo largo de toda la obra. En efecto, Jesucristo aparece como una presencia amiga e infalible; Dios, como una figura paterna tranquilizadora; y el conjunto pinta a los miembros de la santa Trinidad que son Dios y Cristo como partes de una familia. En el siguiente poema sacado de la primera sección, el Padre aparece como una brújula que guía al yo poético, quien a su vez avanza hacia Él; si bien es cierto que responde al ideal cristiano de los fieles que deben seguir la palabra de Dios, es la cercanía que la locutora parece conocer con Dios lo que llama la atención del lector:

⁴⁴³ Véase el capítulo « *Tríptico* o la experiencia mística tras el dolor de la hija» del presente trabajo de investigación.

⁴⁴⁴ *Tríptico*, op. cit., pág. 17.

⁴⁴⁵ Robert Simon, «Born from Pain and Fire...», op. cit., pág. 190.

⁴⁴⁶ *Tríptico*, op. cit., pág. 45.

¿He podido ver tu rostro, Padre?
 ¿Te conocí? ¿No supe reconocerte? ¿Me perdí?
 Perdí el eco y me disgregué,
 y he querido llegar,
 he querido unir, en tu nombre, los pedazos,
 y he querido saber quién era,
 he querido volver a ti;
 he querido mirarte a los ojos
 y sentir, hasta el final del silencio, tu palabra,
 y llorar, llorar,
 estallar en sentido,
 comprender tu abrazo en mi voz,
 saber, por fin, quién era⁴⁴⁷.

Discretas pistas indican que la figura de Dios se ve aquí desacralizada para responder a un ideal de intimidad humana; es como si fuera un pariente cercano capaz de proporcionar apoyo y guía a un yo poético profundamente desorientado. Se nota por la perífrasis elegida para designarle, «Padre», que remite al núcleo familiar; y por sus atributos, sistemáticamente mencionados según su percepción por el yo poético: «ver tu rostro» (v. 1), «mirarte a los ojos» (v. 8), así como por las marcas de atención y afecto que la locutora hubiera deseado verse dirigidas: «y sentir [...] tu palabra» (v. 9), «tu abrazo» (v. 12). Todos estos indicios evocan la imagen de un padre reconfortante encarnado por Dios y de un niño que viene a llorar en sus brazos en la persona de la locutora.

El propio Cristo se beneficia de una percepción similar. Presentado como una figura amable y compasiva —en el sentido etimológico de la palabra—, acompaña al yo poético en sus sufrimientos, como atestiguan los siguientes fragmentos del poema XX de la primera sección:

Quiero salir...
 Cuerpo, cárcel de hierro candente,
 mirlo roto que llora su sangre en la breña. [...]

5 Mi cuerpo es azul,
 digo tu nombre,
 te abrazo en mí,
 mi cuerpo es transparente,
 te doy la mano,
 10 te cedo el cuerpo y el tiempo,
 te doy mi dolor, mi sangre y mi vida.
 Escucho tu voz.
 En el cielo rojo, en el horizonte desgarrado

⁴⁴⁷ *Ibid.*, pág. 39.

sobre un mar cansado de verme morir,
se ha abierto una fisura. [...]

15 Allí, en mí, en todo el universo,
 te abrazo,
 y el dolor es el hilo invisible
 que hace que sean uno, con el presente,
 el espacio y el tiempo
20 en que Tú también sufriste,
 y me ves y me comprendes,
 y yo comprendo,
 y te veo, me veo, por fin⁴⁴⁸.

En este poema, encontramos las marcas de afecto que señalan la cercanía que el yo poético siente en contacto con él: «te abrazo en mí» (v. 6); «te doy la mano» (v. 7) «escucho tu voz» (v. 11), «te abrazo» (v. 16), «me ves y me comprendes» (v. 21). La comunión se establece entre ambos a través de la experiencia del dolor, en la medida en que la composición se hace eco de los sufrimientos, sin nombrarlos, de la Pasión («en que Tú también sufriste» (v. 20)), lo que nos lleva a identificar adecuadamente a la segunda persona del poema como Cristo. En este sentido, es una figura benevolente y empática, casi un hermano, lo que permite al yo poético avanzar en el proceso de aceptación de su dolor.

Al respecto, es de señalar que la dimensión terrenal que rodea al poemario invita a la autora a evocar al Espíritu Santo bajo la alegoría de la paloma que tradicionalmente lo encarna. Sin embargo, no solo es cuestión de su vuelo o de su blancura, atributos comúnmente citados para representarlo, sino que también se hila la metáfora para asimilarlo adecuadamente al ave —se trata por ejemplo de su «nido» a través de los versos de san Juan de la Cruz que abren el poema VIII de la segunda sección⁴⁴⁹—. Por su humanidad y tangibilidad, las figuras sagradas representadas en *Tríptico* contrastan con la idea de elevación hacia la que el yo poético avanza gradualmente a lo largo de la obra, y expresan definitivamente el sentido de intimidad que la poeta comparte con ellas. Hasta los sentimientos de desolación o desorientación, hallados por ejemplo en el primer poema, están siempre señalados en virtud de una proximidad afectiva con las figuras divinas, lo que acerca estrechamente a Izara Batres a la concepción mística de Fernando Rielo. A este parentesco se superpone el denominador común del sufrimiento, que está a raíz de la comunicación establecida con Dios: recordemos en efecto que la obra del sacerdote

⁴⁴⁸ *Ibid.*, págs. 51-52.

⁴⁴⁹ «En soledad vivía, / y en soledad ha puesto ya su nido». *Ibid.*, pág. 70. Estos versos están sacados de la estrofa 35 del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz.

Dolor entre cristales ha sido íntegramente escrito durante la estancia del poeta en Nueva York, ciudad a la que viene por razones médicas. El hierro y el cristal de la metrópoli van entramándose con su propio dolor. Nos encontramos poco a poco con una mística de lo urbano cuyos elementos quedan transformados por una continua metáfora donde el amor eterno se une al sufrimiento⁴⁵⁰.

Así pues, la obra *Tríptico* no es mística en el sentido en que se supondría espontáneamente: en Izara Batres, a pesar de la idea de progresión que ritma el poemario, no se trata necesariamente de alcanzar una *unio*, sino de conseguir la aceptación del dolor. Sin embargo, esta permite a la poeta mostrar su cercanía a la divinidad, posiblemente profundizada por la experiencia del dolor, como ella misma señala⁴⁵¹; pero los detalles de los poemas muestran que esa intimidad con lo trascendente siempre estuvo presente en ella.

En conclusión, las poetisas que han explorado lo místico desde una perspectiva cristiana, en particular María Victoria Atencia, Pilar Paz Pasamar, Mariana Colomer o Izara Batres, han evidenciado cierta renovación de la naturaleza de la experiencia espiritual y su repercusión en el proceso creativo, cuyo análisis pudo sin embargo evidenciar la vigencia de un conjunto de rasgos. En efecto, las poetisas han demostrado que la tradición mística cristiana se caracteriza por tres tendencias clave que conforman su comprensión de Dios, el universo y de ellas mismas. En primer lugar, el hecho de que estas nuevas perspectivas siguen arraigando en la tradición estilística áurea y girando en torno a la persona de Cristo: nuestras poetisas ven al hijo de Dios como su encarnación primera y consideran que sus propias vivencias espirituales están íntimamente relacionadas con las suyas. En segundo lugar, una teofanía permanente permitida por una concepción panteísta: la presencia de Dios en su entorno inmediato, y no solo en los lugares sagrados, las lleva a sentirse cotidianamente en sintonía con su fe. Por último, el hecho de que Dios esté precisamente presente en todas partes, incluso en su fuero interior, ayuda a las poetisas a seguir adelante con sus propias luchas personales: a través de su exploración de la mística, encuentran consuelo, fuerza y sentido ante los retos personales. Su comprensión de Dios y del universo les proporciona un marco para entender sus propias vidas y encontrar un propósito en sus pruebas.

De estas conclusiones derivan varias consideraciones: a lo largo de este estudio, hemos utilizado el adjetivo «trascendente» para describir una realidad que trasciende espiritualmente al yo poético; pero si consideramos el adjetivo a través del prisma del conocimiento teológico,

⁴⁵⁰ «La poesía mística de Fernando Rielo, o la necesidad de reevaluar la poesía mística», *op. cit.*, pág. 27.

⁴⁵¹ «quería alzar el vuelo hacia una mayor comprensión de Dios, tras aprender a realizar el proceso de acercamiento de la manera adecuada, no a un Dios estereotipado ni reducido a imagen, no al Dios infantil, no al Dios castigador, rey, o lánguido, sino a esa verdadera esencia que encontramos en el fondo de nosotros [...]» «Carta introductoria», *Tríptico*, *op. cit.*, págs. 17-18.

deberíamos preferir el adjetivo «inmanente» para describir las formas en que existe ese Absoluto hacia el que se convergen las poetas. En este punto, y tal como lo veremos, las poetas religiosas convergen con la concepción de la mística que encontraremos entre sus compañeras partidarias de una mística aconfesional.

Nuestra segunda consideración atañe a la perspectiva femenina que se ha adoptado como enfoque epistemológico para el estudio: se podría argumentar que, fuera del vínculo primero que se ha podido establecer con la Virgen María en el caso de dos poetas, no existe un real particularismo femenino respecto a las perspectivas estudiadas⁴⁵². Sin embargo, el hecho de que se han podido evidenciar tan pocas voces de mujeres que componen poesía mística religiosa a pesar de la democratización de la experiencia y de la cantidad de poesía de autoría femenina publicada tras el *boom* plantea la cuestión preocupante de representación y el reconocimiento de las mujeres poetas. Aunque puede que no exista un particularismo femenino distintivo en su expresión de la mística, la infrarrepresentación de la poesía femenina en antologías y otros trabajos académicos indica una falta de consideración hacia sus contribuciones. Esta disparidad es especialmente llamativa en el campo de las perspectivas religiosas y sobre todo místicas, donde las voces de las mujeres han sido normalmente más reconocidas y valoradas por parte de estructuras religiosas; por lo tanto, entendemos que estas ganarían en amplificar la valoración del trabajo de las mujeres poetas por las iniciativas que promocionen poesía religiosa para garantizar el reconocimiento de sus contribuciones; de esta forma, conduciría a una comprensión más equitativa y diversa de la poesía mística y de su importancia en el patrimonio literario y cultural español actual.

⁴⁵² Algunos investigadores, como Ana Sofia Pérez-Bustamante Mourier, parecen haber vinculado el panteísmo al «ecocentrismo», frente a un «androcentrismo egocéntrico» y en que «la naturaleza no es marco, sino protagonista»; ecocentrismo hallado por la autora en Julia Otxoa o Sara Pujol. Dicho ecocentrismo se ha asociado, como señala la investigadora respecto a Estella Lauter, a una característica esencial de la escritura femenina, afirmando esta última que la identificación con la naturaleza es «idiosincrática» de la feminidad. Rechazamos tal lectura, ya que la identificación con la naturaleza es, en nuestra opinión, una característica esencial de un movimiento mucho más amplio y anterior, el del Romanticismo en literatura, y su pervivencia en una literatura específicamente femenina a la reproducción de clichés vinculados a una escritura «femenina» según la definición de Showalter. Véanse Ana Sofia Pérez-Bustamante Mourier, «Criaturas en la aurora. La poesía como conciencia de la naturaleza», en *Homo Sympatheticus. El sentido de la naturaleza en la cultura del hombre*, ed. Manuel Antonio Díaz Gito y Lourdes Rubiales Bonilla (Oxford, Peter Lang, 2011), págs. 254-256; Estella Lauter, *Women as mythmakers: poetry and visual art by twentieth-century women*, Bloomington, Indiana University Press, 1984 (Citado por la autora); Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, Princeton UP, 1977, pág. 13.

2.3. «Mística» laica femenina

¿Qué es la poesía mística cuando carece de orientación religiosa? En otras palabras, ¿qué queda de la poesía mística una vez que se la despoja de su característica esencial? El lector de Martín Velasco imagina fácilmente unas composiciones que relatan experiencias inefables y fulgurantes; también, una lírica meditativa, que buscaría explorar lo más profundo de la existencia humana, a menudo a través de un lenguaje abstracto y simbólico. O incluso, se podría pensar en formas líricas que transmiten una experiencia trascendente, una conexión con algo más allá de lo mundano, pero que, al mismo tiempo, no se limitaría a una tradición espiritual específica: en vez de converger hacia Dios, las poetisas buscarían la Verdad última, fuera de cualquier construcción religiosa, en un enfoque que traduciría la expresión laica de la inquietud trascendente de su época.

Sin embargo, el estudio de la lírica de autoría femenina que se ha dado en llamar mística barre todas las generalidades y tópicos que *a priori* pudieran ocurrírseles. Con el fin de evidenciarlo, examinaremos, en primer lugar, el «visionarismo» y sus implicaciones para con la mística; y, en segundo lugar, el «relacionarse» a la vez con alteridades alternativas a Dios y con la propia poesía.

2.3.1. Poesía visionaria

Cuando la crítica literaria asocia determinados poetas al misticismo, no lo hace exclusivamente para destacar cierto grado de intertextualidad en sus obras, ni tampoco para demostrar su religiosidad. Muy al contrario: como ha señalado María Paz Moreno, el misticismo forma parte de una de las dos grandes tendencias poéticas, evidenciadas por la crítica, que se afrontan desde principios del siglo XX; alimenta así la disensión entre poesía accesible y hermética, a menudo resumidas en sus dos corrientes dominantes que son la poesía «de la experiencia» y la «del silencio»:

La base sobre la que se asienta la discusión no radica exactamente en el método de análisis, sino más bien en la concepción misma del hecho poético, sobre la cual existen posturas fundamentalmente distintas. Por un lado, hay quienes defienden una poesía que podríamos calificar de hermética, y que tomaría diversas formas: esteticismo, culturalismo, poesía pura, del conocimiento, surrealista, mística e incluso visionaria. Frente a esto, se hallan quienes defienden una poesía de tipo comunicativo que busca ser accesible al lector; a este lado se sitúan corrientes como la denominada «poesía de la experiencia», así como la poesía social o de denuncia⁴⁵³.

⁴⁵³ María Paz Moreno, «¿Qué ven los poetas visionarios? El lenguaje de lo inefable en la poesía hispánica», *Poetics of Hispanism*, ed. Cathy L. Jrade y Christina Karageorgou-Bastea, (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012), pág. 181.

De ahí, esta poesía «mística» se define directamente a partir de la trayectoria lírica de los escritores a los que la crítica ha atribuido este calificativo. La investigadora piensa naturalmente en José Ángel Valente, Claudio Rodríguez o Blanca Andreu: estos poetas son, como los místicos áureos, «visionarios», aunque no buscan un encuentro excepcional con Dios sino una «idea abstracta de perfección», cuyas posibilidades de expresión escapan a cualquier persona que no fuera el poeta⁴⁵⁴.

La tentación de ceder a este sesgo interpretativo es grande, ya que son muchas las coincidencias entre estas nuevas obras y la poesía de los autores canónicos⁴⁵⁵; pero sobre todo porque este deseo de asimilar los místicos llamados «visionarios⁴⁵⁶» a los representantes de una mística laica ha encontrado eco en otros investigadores. Estos, a su vez, insisten en la idea de una búsqueda o «quête»; y los «graales», como Jaime Parra llama los objetos en los que puede centrarse esta búsqueda, solo coinciden en lo que conllevan de simbólico y absoluto:

Íntimamente ligada a la idea anterior, está la noción de *quête*, acercamiento místico *al graal*. Se trata de una verdadera llamada hacia el centro, unas veces hallado y otras intuido, porque se hallaba dentro [...]. Un mundo de paradojas, inquietud. El *graal* es el sumo bien: refugio, fortaleza, fuente de vida, salud, eternidad. El *graal* es la luz, el fénix, el cáliz, la gema, el corazón, la flor azul, una fuerza única. Se trata de una verdadera búsqueda, que enlaza con las novelas iniciáticas de Chrétien de Troyes y Wolfram von Eschenbach y con otras áreas, como la cábala, el orfismo y el sufismo. La búsqueda puede referirse en algunos casos al mito del amor *invisible*, o de los *amores sobrenaturales*, cuyo paradigma serían, por ejemplo, los amores de Machnún y Laylah, en el Islam. La *quête* puede alcanzar entonces dimensiones siderales y el poeta se convierte en el mejor estrellero de la noche del cuerpo o del alma, como Ibn Hazán en *El collar de la paloma*⁴⁵⁷.

En el marco de una perspectiva propiamente centrada en lo femenino, podemos entender que el hecho de que las autoras se apoderen de la figura de la «visionaria» para encarnarla traduce la voluntad de restaurar la imagen arquetípica de la demente o loca en la literatura. Así lo demuestra su empeño en personificar a Ofelia⁴⁵⁸, o en rescatar personajes como la pintora

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pág. 182.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, pág. 181.

⁴⁵⁶ «Entre las definiciones de “visión” aparece también la acepción “Iluminación intelectual infusa sin existencia de imagen alguna”. Este último significado, que sin duda tiene su origen en la mística, nos marca el punto de partida para lo que podemos señalar como el origen de la poesía visionaria en español. La poesía mística, como en el caso de San Juan y Santa Teresa [*sic*] sienta las bases para la creación de un lenguaje que busca expresar lo inefable». *Ibid.*, pág. 182.

⁴⁵⁷ Jaime D. Parra, *Místicos y heterodoxos*, Barcelona, March Editor, 2003, pág. 184.

⁴⁵⁸ Véanse los trabajos de Sharon Ugalde: «El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en lengua castellana», *op. cit.*, pág. 29; también, «The Feminization of Female Figures in Spanish Women's Poetry of the 1980s», *Studies in 20th & 21st Century Literature* 16, n.º 1, 1992, págs. 167-170. Arraigando por lo menos a principios del *boom* (véase Blanca Andreu, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Rialp, 1981, pág. 49: «cómo apoderarse [...] / de la virgen Virginia que alienta los muertómetros, / que ondea disfrazada de Ofelia por los lagos.»), el interés hacia Ofelia se persigue en nuestro corpus hasta la actualidad; leamos por ejemplo en el último poema de *Limbo y otros poemas* de Ada Salas «Si

Leonora Carrington, en el caso de Clara Janés⁴⁵⁹, o la reina Juana la Loca en el de Amparo Amorós. En *La honda travesía del águila*, hallamos en efecto el poema «Juana, las voces y el fuego» del que destacamos las siguientes estrofas:

Porque yo soy el nombre que interroga su enigma
y ellas el eco de mi ser: acorde
de acentos disonantes que conciertan
el instante de amor que es la belleza.
5 Saberlas es saberme
y revelarlas
imagen de la muerte que salvará el olvido. [...]

En cambio, tú
por ser llamada a la hoguera de lo que no dura
10 eres Juana del fuego,
Juana la de las voces
y fiel a su respuesta
permaneces
ardiendo la memoria
15 para siempre⁴⁶⁰.

La tara de la locura se convierte aquí en un don de clarividencia, que sublima al personaje enajenado, al tiempo que le rodea un aura mítica y sagrada, insertando así el arquetipo de la loca en la lógica de herencia matrilineal estudiada anteriormente.

Pero más allá de la posible simpatía que despierta hacia la figura de la vidente, la predisposición de la crítica a atribuir el calificativo de «visionaria⁴⁶¹» a una determinada autoría femenina quizá debería considerarse como el reflejo de una concepción estereotipada y desfasada. En este sentido, a la vista de los desarrollos e intentos de caracterización que se han realizado sobre la llamada poesía mística «laica», nos podemos preguntar si las poetas que han sido asociadas a esta tendencia por la crítica reflejan realmente una experiencia extraordinaria, y, de no ser el caso, por qué se les atribuyó el calificativo. A este respecto, nos apoyaremos especialmente en los desarrollos que se han publicado sobre las poetas Izara Batres, Clara Janés y Blanca Andreu.

puedes escucharme no puedes / socorrerme. // No canto / porque bebo / de las aguas de Ofelia.». *Limbo y otros poemas*, op. cit., pág. 86.

⁴⁵⁹ Véase Anita M. Hart, «La locura y la creatividad. Clara Janés recrea la experiencia de Leonora Carrington», *Salina: revista de lletres*, n.º 18, 2004, págs. 243-48.

⁴⁶⁰ Amparo Amorós, *Visión y destino: poesía 1982-1992*, Madrid, Ediciones La Palma, 1992, págs. 135-138.

⁴⁶¹ Vemos, por ejemplo, que Jaime Parra dedica toda la tercera parte de su ensayo *Místicos y heterodoxos* a estas perspectivas en «mujeres poetisas» (op. cit., págs. 133-197).

2.3.1.1. Las visiones proféticas de Izara Batres

Si existe una cualidad propia a la mística laica, en absoluto significa que misticismo laico y religioso son mutuamente excluyentes. Muy al contrario, el estudio de la obra de Izara Batres demuestra que es posible conciliar ambos aspectos. La autora, a la que ya habíamos reconocido por su cercanía al cristianismo en *Tríptico*, también se dio a conocer en sus primeras obras con una poesía visionaria a la que se ha podido aplicar el calificativo de «místico» en su sentido laico. Así hizo Robert Simon: en su capítulo «Born from Pain and Fire: Mystical Symbolism and the Search for Cronopia in the Poetry of Izara Batres Cuevas», explica que «las connotaciones profundamente religiosas de sus poemas, unidas a las propias raíces católicas de su obra —raíces con las que rompe en cada poemario, no en un sentido crítico, sino como lo haría la rama del tronco— insertan en sus versos una trayectoria profundamente espiritual y mística⁴⁶²».

La segunda obra de la autora, *El fuego hacia la luz*, sorprende por su aparente heterogeneidad. Ello se debe a que está pensada como un reflejo de su autora, siendo el título, como leemos en el prefacio⁴⁶³, la transcripción al castellano del nombre «Izara». Por ello, la poeta ha colocado en su obra una carga metafórica personal muy importante, que se traduce a menudo en composiciones de un intenso tono intimista, dirigida hacia el ahondamiento del ser, y teñida de una dimensión onírica tan grande que la hace confinar con el «visionarismo».

La lectura de ciertos poemas parece invitar al lector a compartir estas visiones. Citamos el comienzo del poema XVII:

Si alguna vez fuiste ave
y quieres seguirme,
y quieres entender los subterfugios del día
en sus versiones mágicas,
5 líate a la cabeza una noche de colores,
respira,
prende fuego al incienso amargo de la nada,
y olvida, olvídale todo.
Nacerás otra vez del sendero de un océano distinto,
10 ése que no tiene final.
Volverás a creer desde las raíces,
desde los surcos gigantescos,
emergerás con la eclosión del prisma
para subir cada vez más alto,
15 hacia la furia antigua, hacia el amor ancestral,

⁴⁶² Robert Simon, «Born from Pain and Fire...», *op. cit.*, pág. 186. «the deeply religious overtones of her poems, in conjunction with the very Catholic roots of her work (roots with which she breaks in each collection, not in a critical sense but as would the branch from the trunk) insert a profoundly spiritual and mystical trajectory into her verses.» (La traducción es nuestra).

⁴⁶³ *El fuego hacia la luz*, Madrid, Pigmalión, 2011, pág. 9.

más allá de las horas,
 más allá de las montañas líquidas que fluyen hacia dentro,
 y de las últimas bóvedas de los poetas.
 Bailarás sobre las copas de árboles invertidos,
 en un maravilloso incendio
 esponja,
 donde la rama caliza atravesará,
 desde las mejillas,
 la penumbra y el límite⁴⁶⁴.

Este poema combina ideas de infinito («[el] sendero de un océano distinto, / ése que no tiene final» (v. 9-10); «más allá [...] de las últimas bóvedas de los poetas» (v. 17-18); «atravesará [...] la penumbra y el límite» (v. 22-24)), de abandono («olvida, olvídale todo» (v. 8); que confina a lo apofático («al incienso amargo de la nada» (v. 7)), y de magia («en sus versiones mágicas» (v. 4)). El conjunto parece ritmado por las visiones inspiradas a la autora, que transforman el paisaje natural aquí representado, rodeándolo, en filigrana, de cierto simbolismo místico —la «noche de colores» puede ser la antítesis de la «noche oscura», justo como el «maravilloso incendio» puede remitir a la llama del amor de Dios, «llama que consume y no da pena⁴⁶⁵»—. Ello prefigura lo que Robert Simon diría sobre una obra posterior, afirmando que «las re combinaciones de fuego, luz y cielo en contraste con el agua y la oscuridad [...] alimentan el engendramiento de una oposición binaria que [...] sirve de fundamento a la iluminación mística⁴⁶⁶».

La empresa iniciada en *El fuego hacia la luz* continúa en las obras que Batres publicó posteriormente. En *Sin red*⁴⁶⁷, en particular, el «tú» al que se dirige la hablante parece funcionar como un doble de sí misma, obligándole a salirse de los caminos trillados y deshacerse de las tablas de lecturas establecidas del mundo:

Sal del *khronos*,
 Busca la línea de fuga.
 Persigues un día sin nombre
 que no tiene, aún, semilla y sistema,
 lo has inventado tantas veces...
 Disloca la partitura,
 tocarás palabras nuevas,
 cada nota buscará un camino

⁴⁶⁴ *Ibid.*, pág. 47.

⁴⁶⁵ San Juan de la Cruz, «Cántico espiritual», en *Cántico espiritual y poesía completa*, *op. cit.*, pág. 44.

⁴⁶⁶ «Born from Pain and Fire...», *op. cit.*, pág. 189. «the recombinations of fire, light, and sky in contrast with water and darkness [...] feeds [*sic*] the engendering of a binary opposition which [...] serves as the foundation of mystical illumination» (La traducción es nuestra).

⁴⁶⁷ Izara Batres, *Sin red: el derecho a ser*, Valenciana de la Concepción (Sevilla), Renacimiento, 2019.

fuera del tiempo.
 Todo dará la vuelta⁴⁶⁸.

La cantidad de paradigmas fundamentales puestos en tela de juicio en este poema contrasta con su brevedad. Ya en el primer verso, la ocurrencia del término griego «*khronos*» no corresponde a una afectación del estilo, sino más bien a una precisión fundamental. En efecto, el sustantivo remite al tiempo, pero a uno muy concreto: un tiempo medido y cuantificado (por oposición al *kairos*, el tiempo que se siente) y lineal (contrariamente al *aión*, el tiempo cíclico de las estaciones, por ejemplo⁴⁶⁹). Este uso traduce, por tanto, cierta necesidad de liberarse del tiempo tal y como está institucionalizado. El interés del segundo verso reside en el doble sentido de la «línea de fuga», expresión relativa al vocabulario de la geometría y la perspectiva, pero que también puede entenderse como «escapatoria», si consideramos el término «fuga» a partir de su sentido primero. Posteriormente, los versos 6 a 9 reflejan una amalgama de creación musical y poética, dando paso a un universo sinestésico visualmente muy evocador: por ejemplo, el séptimo verso, «tocarás palabras nuevas», atribuye el verbo «tocar», relacionado con la música, a las «palabras», en virtud de la analogía presente en el verso anterior, en que hallábamos la «partitura»; sin embargo, a la luz de la red metafórica desarrollada, es fácil imaginar un contacto realmente físico con las palabras. De hecho, «nota» (v. 8) puede remitir a los «apuntes» como a las notas musicales. El verso final aparece como la conclusión de estas afirmaciones, ya que aboga a favor de una revolución, tanto literal como figurada, del orden impuesto («todo dará la vuelta»). Es evidente, pues, que los imperativos de la composición busquen promover un vuelco radical en la percepción a través de la poesía, adentrando, de paso, al lector al mundo de visiones de la locutora.

El poema que le sigue directamente, en virtud de su posible intertextualidad, confirma estas orientaciones. Recopilamos un breve fragmento:

5 Si sabes vivir con eso,
 si puedes morir cada día
 y volver a nacer,
 si haces de la cruz una antorcha
 y te elevas y sigues soñando,
 se abrirá una grieta en el tiempo
 y serás,
 podrás ser⁴⁷⁰.

⁴⁶⁸ *Sin red, op. cit.*, pág. 11.

⁴⁶⁹ Amanda Núñez García, «Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós», *Paperback*, n.º 4, 2007, 1-8.

⁴⁷⁰ *Sin red, op. cit.*, pág. 12.

La anáfora de «si», seguida de verbos en segunda persona, recuerda fácilmente el famoso poema «If», «Si», de Rudyard Kipling⁴⁷¹; pero mientras que el autor británico se dirigía a su hijo —«serás Hombre, hijo» concluye la traducción de Luis Cremades—, el yo poético no aporta aquí ningún complemento al verbo que cierra la estrofa. En consecuencia, la lección de estoicismo que caracterizaba el poema original toma un cariz completamente distinto a la luz de la orientación que Izara Batres da a su propio poema. Por ejemplo, los versos «si puedes morir cada día / y volver a nacer» (v. 2-3), que son un eco al poema de Kipling, se entienden aquí, en cambio, como lo que podría «formar parte de un despertar místico⁴⁷²», para citar a Robert Simon. Del mismo modo, el verso «y te elevas y sigues soñando» (v. 5) transmite una idea opuesta al verso de Kipling («Si puedes soñar —y no hacer de los sueños tu maestro,»): el yo poético aboga a favor de su mundo de visiones liberado de la realidad —cuya dimensión trascendente se ve reforzada por la idea de elevación («te elevas»), y las visiones («sigues soñando»), ambas pudiéndose relacionar con la mística—. En definitiva, esta liberación de la realidad es presentada por la autora como condición necesaria a la realización del ser («serás / podrás ser» (v. 7-8)).

Una vez establecidos estos principios, es así como el yo poético procede a demostrarlos. Aquí tenemos un ejemplo con el poema «Viviré en la rosa mínima...» que, además de confirmar la importancia de la dimensión onírica en la obra de Batres, demuestra de manera performativa su utilidad en su universo poético:

Viviré en la rosa mínima
 que se eleva sobre el neón,
 la parálisis se quiebra,
 porque todo se repite excepto una pauta,
 5 porque a una «i» le falta el punto y por ahí se cuele el cielo,
 y entonces todo puede ser, y entonces noche pelirroja,
 y danzaremos hasta llegar al corazón del mundo.
 Lo que nunca ocurrió se dibujará ante nuestros ojos,
 salvajemente bello.
 10 Todas las tormentas se sucederán cambiando sus colores,
 hasta alcanzar el iris máximo,
 la dilatación del límite.
 Hechizo último de una mirada incandescente.
 El horizonte ya se comba en un atardecer onírico y espléndido,
 15 giro ondulante que trasciende todas las dimensiones.
 ¿Ha sido un sueño?

⁴⁷¹ Rudyard Kipling y T. S. Eliot, *Poemas*, trad. Luis Cremades, Madrid, Visor Libros, 1985, págs. 121-122.

⁴⁷² «mark part of a mystical awakening» («Born from Pain and Fire...», *op. cit.*, pág. 194). (La traducción es nuestra).

Canta, sigue cantando, habitante del país perdido,
dame la clave de entrada y trataré de recordar⁴⁷³...

Este poema combina un mundo de visiones, de clara factura mística, con un afán de absoluto. «Viviré en la rosa mínima» (v. 1) se hace eco, por su proximidad fónica, de la advocación mariana de la «Rosa Mystica»; el adjetivo «incandescente» (v. 13) forma parte, por supuesto, del campo semántico del fuego y la llama, caro al universo místico; aquí aplicado a la «mirada», es otra referencia más a las visiones. Además, casi todos los objetos citados en el poema remiten a la estimulación visual, a la vez en su evocación explícita («Lo que nunca ocurrió se dibujará ante nuestros ojos» (v. 8), «hasta alcanzar el iris máximo» (v. 11)), en los adjetivos empleados («bello» (v.9), «espléndido» (v. 14)), y, por último, en la dimensión altamente visual de las imágenes evocadas: así, la «noche» que es «pelirroja» (v. 6) evoca el color naranja; el «neón» (v. 2) sugiere una intensa luminosidad; «Todas las tormentas se sucederán cambiando sus colores» (v. 10) proyecta la clara imagen de un torbellino multicolor.

Una lectura global de la primera producción de Izara Batres permite entonces evidenciar un universo visual fuertemente anclado en lo místico y lo sobrenatural; considerada en el conjunto del poemario, esta composición contribuye a forjar la imagen de una locutora profética, que señala a su lector la existencia de un universo de posibilidades exponenciales, hecho visible, «reveladas», en el sentido primario de la palabra, por el ejercicio poético⁴⁷⁴.

2.3.1.2. El sueño extático de Blanca Andreu

Debido a la proximidad temporal de su obra, y si bien se inscribe fácilmente en un «visionarismo» místico, Izara Batres no ha sido calificada como tal, como sí lo fueron algunas de sus contemporáneas. Este rasgo de la poesía de Blanca Andreu, en cambio, ha sido estudiado con detenimiento en la literatura científica, especialmente en el mundo anglosajón⁴⁷⁵, que demostró los vínculos que su producción mantiene con la mística. Aquí también, es el caso de Robert Simon, que en los dos capítulos centrales de su estudio *Blanca Andreu, Galicia, and the*

⁴⁷³ *Sin red*, op. cit., pág. 79.

⁴⁷⁴ Lo que, por supuesto, no es incompatible con cierta dimensión religiosa. Véase el final de la respuesta «¿Qué es la mística para usted?» del **Anexo G**: «La omnipotencia de Dios es plausible sólo si nosotros actuamos en su nombre, movidos por el amor, con el ejemplo de Jesucristo. Solo a través de nuestros actos puede manifestarse ese poder, de forma que, si todos actuáramos desde el amor, si todos imitáramos a Jesucristo cuando dijo que «venía con el fuego» y despertáramos y nos rebeláramos (vivimos en una sociedad que nos convierte en zombis), entonces sería perfectamente visible la omnipotencia de Dios; el reino de los cielos se haría en la tierra. Por eso creo que es tan importante ver y escuchar lo que nos dice esa apertura a lo divino que hay en todos nosotros, entrar en ella, trascender el tiempo y el espacio. Y el trance poético es especialmente adecuado para ello».

⁴⁷⁵ Véase Sylvia Sherno, «Blanca Andreu: Recovering the Lost Language», op. cit.; W. Michael Mudrovic, «The Shattered Mirror: Grief, Madness, and Identity in Blanca Andreu's *De una niña de provincias*», en *Mirror, Mirror on the Page: Identity and Subjectivity in Spanish Women's Poetry (1975-2000)*, (Bethlehem, Lehigh University Press, 2008), págs. 99-139; Candelas Newton, «La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu», op. cit.; John C. Wilcox, «Amparo Amorós, Ana Rossetti, Blanca Andreu», en *Women Poets of Spain, 1860-1990: Toward a Gynocentric Vision*, (Urbana, University of Illinois Press, 1997), págs. 273-324, et al.

*New Iberian Mysticism: From Post-Mortem to Post-Mystic*⁴⁷⁶, mostró en qué medida se relacionaban con la mística sus poemarios *La tierra transparente*⁴⁷⁷, y sobre todo *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*⁴⁷⁸, que contribuyó a darla a conocer al público, y que está considerado como el libro que marca el comienzo del *boom* de la poesía femenina de los ochenta. Con todo, la crítica se ha centrado en esta última obra y se ha escrito muy poco sobre *Báculo de Babel*⁴⁷⁹, que le siguió directamente⁴⁸⁰; lo que puede parecer sorprendente, si consideramos que se inscribe en la misma vena surrealista y que procura ser una continuación de la obra anterior.

El silencio de la crítica a propósito de *Báculo de Babel* no compromete de ninguna manera su calidad. Muy al contrario: recordemos que la obra ganó el Premio Fernando Rielo en su segunda edición. Con todo, Robert Simon no la cita en su ensayo precisamente dedicado a la mística, pero no es el único, ya que otros críticos se empeñan en eludir el posible misticismo que emana de la obra. Intentaremos entonces demostrar cómo, de existir una cualidad mística en el *Báculo de Babel*, esta puede vincularse a una exploración ontológica en busca de una realidad trascendente y delirante, obtenida a fuerza de un hondo ensimismamiento.

Las pistas e indicios para afirmar la hipótesis de una experiencia mística, como la describiría por ejemplo Martín Velasco, son escasos; esta falta de pruebas debe llevarnos a considerar los siguientes desarrollos no como afirmaciones categóricas sobre la poesía de Andreu, sino más bien como hipótesis y sugerencias de interpretación. En efecto, en las entrevistas con la poeta, pocos le preguntan por esta obra en concreto; además, *Báculo de Babel* no tiene prólogo. Por ello, las palabras más elocuentes sobre ella se encuentran en su contraportada. Nos enteramos de que

[de] él ha dicho su autora: «Es un largo poema, un delirio, escrito en dos días, y que, en principio, era una carta para una persona determinada. Se habla del amor, de la soledad; intento sujetar la dispersión de los lenguajes —de ahí el título— y me sumerjo en la identidad, en mi propio caos interno...⁴⁸¹».

⁴⁷⁶ Véanse los capítulos «The Beginning of the Surrealist Mystic in *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*», págs. 39-72, y «The Mystic's World: Mystical Symbolism and Luso-Galician Identity in *La tierra transparente*», págs. 73-92, en *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism...*, *op. cit.*

⁴⁷⁷ Madrid, Sial Ediciones, 2002.

⁴⁷⁸ *op. cit.*

⁴⁷⁹ Madrid, Hiperión, 1983.

⁴⁸⁰ Como lo subrayaba Ana Rodríguez Callealta en su tesis doctoral, a propósito de *Báculo de Babel* y *Elphistone* (de la misma autora, Madrid, Visor, 1988), (en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 488). A título de ejemplo, es de notar que Wilcox dedica tan solo dos párrafos a *Báculo de Babel* en sus publicaciones sobre la poeta en su capítulo «Amparo Amorós, Ana Rossetti, Blanca Andreu» (*op. cit.*, pág. 312).

⁴⁸¹ Contraportada de *Báculo de Babel*, *op. cit.*

pero también de que la edición que Hiperión publica a partir de 1983, es decir un año después de la concesión del premio, no es exactamente la obra galardonada, ya que

[el] texto premiado ha sido revisado y reducido por la autora para su edición, completándolo con dos nuevos grupos de poemas, uno previo, puente con su libro anterior, y otro escrito con posterioridad al libro premiado. El conjunto que hoy se edita sigue presentando las dotes imaginativas y la riqueza y originalidad de lenguaje que crítica y lectores destacaron en su libro anterior⁴⁸².

Estas afirmaciones son fundamentales para el investigador que se plantearía deducir en qué medida *Báculo de Babel* es místico a partir de su premiación: nos enseñan que la obra galardonada por el Rielo se compone sustancialmente de la sección central, que es de hecho la más amplia —se extiende a lo largo de once poemas— en comparación con la parte anterior —tres poemas— y la última —cuatro poemas—. Plantearse este enfoque epistemológico llevaría entonces a enfocarnos exclusivamente en el estudio de su parte central. De hecho, parece que esta tiene un estilo significativamente diferente de las dos secciones que la enmarcan: la prosa sustituye al verso a partir del primer poema, y la puntuación desaparece, a excepción de los puntos finales de las oraciones.

De ahí, una lectura completa de la sección muestra que *Báculo de Babel* vehicula una poesía del desfase. Casualmente, la torre de Babel —o, más ampliamente, el campo léxico de la lengua mezclado con el de la Biblia, diseminado a lo largo de la obra— tiene el mismo significado que en la de Pilar Paz Pasamar: el de la incomunicabilidad y de la incomprensión. Si en Pasamar simbolizaba el desfase que su autora siente hacia la sociedad postfranquista, en Blanca Andreu figura este mismo sentimiento, pero provocado por el contacto con sus contemporáneos.

Para entenderlo, es necesario situarse en el contexto de la publicación de las dos primeras obras de la autora. Las fechas en que fueron escritas varían según la fuente⁴⁸³, pero en una entrevista reciente, Blanca Andreu afirmó que las compuso cuando tenía 19 y 22 años⁴⁸⁴. Ahora, esta edad temprana no solo es un periodo crucial entre el final de la adolescencia y la edad adulta: también es sinónimo de transición para Andreu. Tenía veinte años cuando dejó la ciudad de Murcia, donde había empezado la carrera de Filología Hispánica, para continuar sus estudios en la capital; la joven que hasta aquel entonces había vivido en ambientes más bien

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ En la nota posterior a la traducción al francés de sus obras, por ejemplo, Laurence Breyse afirma que la autora las escribió sobre los 17. Blanca Andreu, *Le Bâton de Babel. Précédé d'Une petite fille de province qui vint vivre dans un Chagall: poèmes*, trad. Laurence Breyse, París, Editions de la Différence, 1992, pág. 146.

⁴⁸⁴ Manuel Jabois, «Blanca Andreu, la poeta que triunfó a los 20 años y prefirió desaparecer: “Me halaga que me crean muerta”», *El País*, 24 de julio de 2022.

rurales, ya fuera en los verdes prados de Galicia o en el pueblo alicantino de Orihuela⁴⁸⁵, entró en contacto con el mundo de la Movida. Constató entonces el desfase entre su propio espíritu de rebelión y el de los jóvenes en Madrid; la que devoraba las novelas de Tom Wolfe y aspiraba a leer *La náusea* para escapar de las ataduras morales de la institución del colegio de monjas en la que estaba internada de niña⁴⁸⁶ se encuentra con un mundo en el que los jóvenes expresan veleidades rebeldes apoyándose en elementos sacados de una contracultura provocadora en la que Andreu no se reconoce:

SKU: Tu obra filtra aspectos de la vida de los años ochenta, como las metáforas que proceden del mundo de las drogas. ¿Te sientes fundadora de una nueva generación?

BA: Yo no me siento de mi generación, porque tengo otros gustos. Mi generación es una generación muy aficionada al rock, que para mí es una música totalmente populachera, secundaria, sin importancia, sin relieve, y que lee unos libros que no me interesan. Conecto con mi generación sólo en el gusto por los bares, que es muy acentuado. Y también en el gusto por el hachís⁴⁸⁷.

Desfase reafirmado en una entrevista para *El País* en 2022:

P. ¿Por qué sobrevivió usted, tan conocida de repente y tan joven, en el Madrid de primeros de los ochenta?

R. Porque yo era una marciana dentro de la Movida. Como ese libro de Oliver Sacks tan bonito, *Un antropólogo en Marte*. No entendía nada. Conocía a todo el mundo porque me llevaban de aquí para allá, pero yo ni siquiera escuchaba pop, yo escuchaba a Schubert. Y me dedicaba a leer poesía. Tenía una obsesión enorme con la poesía. En cuanto a las drogas, fumaba mucho hachís. Ni cocaína ni heroína⁴⁸⁸.

En este sentido, si, como pudo sugerirlo la crítica⁴⁸⁹, la droga heroína está designada bajo el símbolo del caballo, recurrente en *De una niña de provincias...* y puntualmente presente

⁴⁸⁵ Confía en efecto a Sharon Ugalde: «para mí los veranos durante mi niñez en Galicia eran como el paraíso. Cambiaba todo radicalmente. Pasábamos grandes temporadas en el campo, en el pazo que tenía mi abuela, una casa maravillosa del siglo XV, con troneras para disparar y con una torre trampilla llena de fantasmas, de misterio y de animales. Y yo allí era muy feliz; estaba sin control y dejaba de ser una niña perversa, rebelde, malvada, para estar en el campo triscando. Tengo muchos recuerdos de esa casa, aunque también íbamos a la ciudad, donde la abuela tenía otra casa maravillosa con jardín. Era gigantesca, llena de desvanes donde podías perderte, y de criadas muy viejas y muy simpáticas, y de primos y amigas. Era un universo fascinante.». También, «Cuando vivía en Orihuela, antes de ir interna, era una ciudad sumamente clerical, como en las novelas *Nuestro Padre San Daniel* y *El obispo leproso*, de Gabriel Miró. En aquellos tiempos tenía seminario mayor y menor, había tenido una universidad teológica, estaba totalmente tomada por el clero. A partir de la puerta de casa, todo era hostil, un sitio donde se critica todo. Es una zona muy siniestra, el Levante ése. Es una España muy negra, un punto de “La casa de Bernarda Alba”, pero mezclado con una chocarrería de mal gusto, que produce el dinero fácil que da la huerta.» «Entrevista a Blanca Andreu», en *Conversaciones y poemas, op. cit.*, págs. 251-252.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, pág. 247.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, pág. 254.

⁴⁸⁸ «Blanca Andreu, la poeta que triunfó a los 20 años y prefirió desaparecer...», *op. cit.*

⁴⁸⁹ «No sólo sus poemas aparecen plagados de marihuana, cicuta, cianuro, anfetaminas y el caballo mitológico simbólico de la heroína, que da impulsos vitales y otorga la muerte, sino que todo el mundo poético de *De una*

en el *Báculo de Babel*, estas prácticas deben atribuirse a los contemporáneos de Andreu, cuyos poemas parecen reflejar el sentimiento de desfase que siente respecto a ellos («Y mientras vas tomando la excéntrica forma de mi vigilia lloro sobre una generación que es la mía y no existe. Sobre una generación que no existe y la canto⁴⁹⁰.»); «Lloro sobre una generación que soy yo sola sobre mi creación tendida al dorso de los libros y de las otras cosas que se estremecen. [...] Puedo jurar que soy la más antigua olvidadora del nuevo pecado la más joven entre la prudencia de los cuerpos del mundo⁴⁹¹.»), también se pueden interpretar como sarcasmo, como ha demostrado Mudrovic acerca de poemas de *De una niña de provincias...*⁴⁹². Pero, en cualquier caso, no son medios empleados por Andreu para alcanzar un plano «místico» a través de un éxtasis tóxico.

En efecto, el potencial misticismo que reside en la obra arraiga en la capacidad de la autora para acceder a su yo más profundo. Para demostrarlo, no nos detendremos en *De una niña de provincias...* por temor a redundar con los completísimos y detallados estudios sobre la

niña de provincias... está inmerso en el mundo de la droga, influido de principio a fin por la visión alucinatoria que ese mundo otorga. Creo que es ahí donde ha de buscarse la base de su lenguaje surrealista, en la visión alucinatoria, en la imaginación visionaria que otorga el mundo de la droga; un lenguaje y una visión que se adecuan perfectamente al mundo que se incorpora al poema.» Benjamín Prado, «Poesía última: los dulces ochentas», *El Urogallo, Revista literaria y cultural* 12, 1987, pág. 25. Citado por Juan Cano Ballesta, *Poesía española reciente*, Madrid, Cátedra, 2001, pág. 57.

⁴⁹⁰ *Báculo de Babel*, op. cit., pág. 29.

⁴⁹¹ *Ibid.*, pág. 31.

⁴⁹² «While her generation may not be as sexually uninformed and innocent as the previous generations under Franco's rule, they have felt the need to turn to drugs. [...] On the one hand, youths may have turned to drugs because they can find no more vivid way to exist in their drab society. Drugs heighten their perceptions but are also a form of self-inflicted abuse or damage. [...] On the other hand, because other means of achieving higher standards and goals seem to be out of reach, drugs provide at least one means of rising above the dullness of existence. Drugs, then, allow young people to rebel and in that way achieve notoriety, recognition, or attention. However, reading the word *hojas* sarcastically, these drugs may merely be herbs in the form of teas taken to soothe women's nerves! The verbs used are effective in capturing this duality as the speaker wavers from *bostezamos* to *aspiramos*, from *nos hastiamos* to *nos coronamos*. The implication of this declaration is a lamentation for the lost friend (who represented a truly fresh and unusual perspective, but who was suppressed for that very reason), an accusation, and a complaint as well as defiance, rebellion, and a means of self-assertion in the face of criticism. [...] The disparaging portrait that Andreu paints of her generation is a negative self-portrait. Searching for some image that will return a reflection of her own identity, her own self, she finds only falseness and insipidity, which she rejects through her sarcasm and distorted imagery.» en «The Shattered Mirror...», op. cit., págs. 110-111. «Aunque puede que su generación no esté tan desinformada sexualmente y sea tan inocente como las generaciones anteriores bajo el franquismo, han sentido la necesidad de recurrir a las drogas. [...] Por un lado, es posible que los jóvenes hayan recurrido a las drogas porque no encuentran otra forma más vívida de existir en su monótona sociedad. Las drogas aumentan sus percepciones, pero también son una forma de abuso o daño autoinfligido. [...] Por otra parte, dado que otros medios para alcanzar niveles y objetivos más elevados parecen estar fuera de su alcance, las drogas proporcionan al menos un medio para elevarse por encima de la monotonía de la existencia. Las drogas, pues, permiten a los jóvenes rebelarse y, de ese modo, alcanzar notoriedad, reconocimiento o atención. Sin embargo, si leemos la palabra “hojas” con sarcasmo, ¿puede que estas drogas no sean más que hierbas en forma de infusiones que se toman para calmar los nervios de las mujeres! Los verbos utilizados son eficaces para captar esta dualidad, ya que el hablante pasa de “bostezamos” a “aspiramos”, de “nos hastiamos” a “nos coronamos”. La implicación de esta declaración es un lamento por la amiga perdida (que representaba una perspectiva verdaderamente fresca e inusual, pero que fue suprimida por esa misma razón), una acusación y una queja, así como un desafío, una rebelión y un medio de autoafirmación frente a la crítica. [...] El retrato despectivo que Andreu hace de su generación es un autorretrato negativo. Buscando alguna imagen que le devuelva un reflejo de su propia identidad, de su propio yo, solo encuentra falsedad e insipidez, que rechaza a través de su sarcasmo y su imaginaria distorsionada». (La traducción es nuestra).

explicación del simbolismo y significado de la obra⁴⁹³, sino sobre *Báculo de Babel*, de los que los siguientes desarrollos pretenden ser una continuación.

La sección central de la obra consta, pues, de once poemas. En la arritmia de las frases que se despojan rápidamente de signos de puntuación, queda claro que la autora busca imitar el fluir de un pensamiento ininterrumpido, lo que confirma la idea de que nos encontramos ante un viaje puramente interior. En lo que en un primer nivel de lectura se aparenta a una experiencia onírica caótica, un personaje servirá de punto de referencia tanto para el lector como para el yo poético: el «ángel». Figura muy recurrente en las composiciones —está presente explícitamente en seis de los once poemas—, aparece desde la última estrofa del primer poema («Di tú ángel visible⁴⁹⁴»), en una estructura repetitiva, casi anafórica; anáfora que se volverá a encontrar en los dos últimos poemas de la sección⁴⁹⁵. Este primer poema termina con la siguiente afirmación, casi profética: «porque el pasado estará con nosotros y tendrá nuevos hábitos, recursos clandestinos». Con ella, el yo poético ya intuye que esa búsqueda del Absoluto, a la que tiende, se sitúa en él. También, en el siguiente poema, y aunque no se menciona explícitamente al ángel, la primera persona del plural en «Nuestras ausencias», —que se entiende implícitamente como «de la realidad»— puede remitir a estas escapadas introspectivas del yo poético con la figura etérea que le acompaña.

A medida que el lector progresa en la sección, la idea de adentramiento se hace cada vez más nítida. Tomemos por ejemplo el cuarto poema, que hace referencia a la «muerte», que sabemos «motivo común en la poesía mística⁴⁹⁶»:

Yo sola oscura por azoteas con alas amontonadas por la quietud y por la muerte agrandadas y por cantos diciéndote ay condúceme con mi corazón desconocido a la puerta de las tiendas todas donde venden altísimas gravitaciones ángeles infinitamente confusos que acuden en compases de trenes automóviles y se albergan en grises estuarios ay condúceme ahora cuando mi fortaleza me martiriza derramándose cuando excesivamente levanta armas de nada y se precipita sobre nada como una certeza y una antífona de la eliminación⁴⁹⁷.

⁴⁹³ Pensamos en particular en el de Mudrovic («The Shattered Mirror...», *op. cit.*, págs. 99-139), así como en el de Simon, que se esforzó por detectar su dimensión mística, afirmando que «the appearance and influence of mystical symbolism as is evident of a process of spiritual movement toward a more illuminated state is not only visible, it links the collection's verses to a process evolving synchronically to it, that of the advent of a contemporary mystical voice in the Iberian context» (*Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism, op. cit.*, pág. 63). «la aparición e influencia del simbolismo místico como evidencia de un proceso de movimiento espiritual hacia un estado más iluminado no solo es visible, sino que también vincula los versos de la obra a un proceso que evoluciona sincrónicamente a él, el del advenimiento de una voz mística contemporánea en el contexto ibérico» (la traducción es nuestra).

⁴⁹⁴ *Báculo de Babel, op. cit.*, pág. 21.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, págs. 39 y 41-42.

⁴⁹⁶ «a common motif in mystical poetics.» *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism, op. cit.*, pág. 60. (La traducción es nuestra).

⁴⁹⁷ *Báculo de Babel, op. cit.*, pág. 27.

El segmento «diciéndote ay condúceme con mi corazón desconocido a la puerta de las tiendas todas donde venden altísimas gravitaciones ángeles infinitamente confusos» indica que es el ángel quien conduce a la locutora hacia ese estado interior, que se asemeja entonces a una manifestación celestial: las creaturas divinas arremolinadas en los cielos remiten a visiones del paraíso de fuerte raigambre cristiana, aludiendo a una posible visión inspirada en las pinturas de querubines en las bóvedas de los edificios religiosos. El término «antífona», que remite a la parte cantada de los salmos durante la misa, no es ajeno a esta visión celeste: a falta de significar el acceso del yo poético a un estado místico, lo inserta en una forma de ambiente sagrado relacionado con la celebración litúrgica, lo que sugiere al menos su disposición a elevarse hacia lo Absoluto.

La dimensión mental de la experiencia se confirma de nuevo en el séptimo poema: «Así agrio dios abandono mi cabeza en las tierras interiores⁴⁹⁸». La ausencia de puntuación permite interpretar el «agrio dios» como una referencia tanto al ángel como a la locutora, que tiene la impresión de acceder a un estado cuasi divino. El poema que le sigue señala que lo ha conseguido: la locutora «sangr[a] luz», imagen vívida que nos indica que está atravesado por una especie de revelación deslumbrante con la que se hace una; todo ello tiene lugar en «[su] sueño», «en [ella]», y con la ayuda del ángel:

Sangro de veras sangro luz que se escapa y es en mí donde las cabalgaduras se reúnen para arrancar con orlados cascos ancas de piedra atesorada asesina vegetación del tomillo y las llamas de mayo. También arrastro mi sueño como un vestido manchado sucio y celeste originado por el ángel que divulga la sangre la sed arrastro mi sueño emerjo bajo un mediodía inmoderado arrastrando y dejando ángulos letras que penden de los cielos de la sangre la sed⁴⁹⁹.

El último poema parece un compendio de los elementos encontrados hasta ahora, que se suman para significar el pleno acceso de la hablante a una realidad trascendente, como su exclusión posterior de ella. Lo recopilamos a continuación:

Di tú ángel adelgazado por el silencio mientras cierro los ojos aliando trashumancias de arcángeles carnívoros rapaces tronos sombrías dominaciones di tú cómo no entiendo y sin embargo de qué manera estoy sujeto y sangro ángel sin dinastía en qué forma mi cuerpo se afirma y se somete hondamente a las plagas abrumado de un cieno arcaico virginal.

O tú que vienes de dentro tú que eres el amor en mí hallándome y dejándome sola impura entre vuelos muertos sobre el olvido favorable y lineal de mi lengua reciente injusta en cinco longitudes trazada.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, pág. 33.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, pág. 35.

O al contrario y entonces digo me despierto paseo, escucha, *fors seulement l'actente* rosa sacerdotal de sombra en flandes olvido en mármol negro de profundo duque con doble falo de número y muerte. Y beso mis nacimientos borrados o tu boca mi boca y ahora *fors seulement l'actente* espera en quince siglos tendidos ateridos como manos y sábanas cubriendo mausoleos⁵⁰⁰.

En el primer párrafo, nos llama la atención la abundancia de resonancias divinas. A través de las visiones del yo poético, el lector vislumbra la jerarquía celestial: «trashumancias de arcángeles» remite a una de las nueve categorías de ángeles, y «trashumancias», posiblemente a su paso en gran número, cuya blancura recuerda un rebaño de ovejas⁵⁰¹, tal vez en relación con la milicia celestial guiada por san Miguel Arcángel en el Libro del Apocalipsis⁵⁰²; «sublimes, poderosos», remite a sus atributos, ya que tienen forma humana; las «dominaciones» forman el cuarto de los nueve coros de ángeles⁵⁰³; los «tronos», el tercero, que sostiene el trono de Dios, según el profeta Ezequiel⁵⁰⁴. El «ángel», presente desde el principio de la sección, completa esta jerarquía; tradicional símbolo intermedio entre Dios y el hombre⁵⁰⁵, se puede interpretar aquí como lo que establece el vínculo entre el Absoluto, la divinidad interior, y el yo poético, del mismo modo que desempeña el papel de guía a lo largo de este viaje. Este sigue siendo interior —como lo sugiere la indicación «mientras cierro los ojos», que se ha completado en la versión revisada de «aliñando en mi memoria⁵⁰⁶»—, aunque permite entrar en un plano de realidad que se asemeja a los cielos —con el segmento «y se somete hondamente a su orden abrumado de un cielo arcaico virginal»—.

Este último poema aparece en este sentido como una revelación. El acceso al estado tan anhelado, en que se sitúa el ángel, está «dentro», «en mí», «hallándome y dejándome sola», como si fuera el resultado de una ascesis moderna. Cabe señalar, también, que «impura» se ha suprimido de la versión corregida del poemario⁵⁰⁷. El último párrafo significa quizás que este

⁵⁰⁰ *Ibid.*, págs. 41-42.

⁵⁰¹ Recordemos que la metáfora, aunque parezca incongruente, es de origen bíblico: el capítulo cuarto del Cantar de los cantares se abre con «Qué bella eres, amada mía, ¡qué bella eres! ¡Palomas son tus ojos tras el velo! Tus cabellos, como un rebaño de cabras que trisca por la sierra de Galaad. Tus dientes, cual hato de ovejas trasquiladas, que suben del baño; todas ellas gemelas; ninguna solitaria.» (Cant 4, 1-2).

⁵⁰² «Y hubo un combate en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón, y el dragón combatió, él y sus ángeles. Y no prevaleció y no quedó lugar para ellos en el cielo.» (Ap 12, 7-8).

⁵⁰³ «En la tradición católica, cada uno de los espíritus celestes que forman su cuarto coro y, junto con las virtudes y las potestades, la segunda jerarquía, poseedora de la fuerza de ejecución de los planes de Dios». «dominación», *DRAE*, <<https://dle.rae.es/dominación?m=form>>

⁵⁰⁴ Véase su visión del carro celestial (Ez, 1). También cabe mencionar que estas visiones son el centro de una escuela de la mística judía primitiva, la Merkavá.

⁵⁰⁵ la función del ángel «es básicamente la de un vínculo entre dos mundos. Como la Biblia trata de la relación entre Dios y el hombre, se acepta a los ángeles como emisarios de Dios e intermediarios» («is basically that of a link between two worlds. Since the Bible concerns the relationship between God and man, angels are accepted as God's emissaries and as intermediaries»). Jeanne Wallace, «A Study of Angels in Contemporary Spanish Poetry» [Tesis doctoral], Filadelfia (Pensilvania), Temple University, 1983, pág. II. Citado en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 553.

⁵⁰⁶ Blanca Andreu, *El sueño oscuro: poesía reunida, 1980-1989*, Madrid, Hiperión, 1994, pág. 97.

⁵⁰⁷ *Ibid.*

estado se ha acabado: «me despierto», «paseo», así como la promesa de su regreso «en quince siglos». La doble mención de «*fors seulement l'actente*», que remite al *rondeau* del compositor franco-flamenco Johannes Ockeghem (c. 1420-1497), es enigmática; evitaremos por ello de atribuirle una interpretación categórica. Es bien conocida la afinidad de Andreu por la música; quizá funciona como un hilo conductor entre el estado extático y la vuelta a la realidad. Pero si además sabemos que la canción es una elegía, cuyo título, «*Fors seulement l'actente que je meure*», «salvo en la espera de la muerte», puede significar que el retorno a este estado se producirá una vez que haya llegado la muerte —mística o real—.

En conclusión, podemos suponer que el *Báculo de Babel* fue considerado idóneo para recibir el premio Fernando Rielo en sus inicios en razón de las referencias litúrgicas y bíblicas que, desde el título, impregnarían toda la obra, y que dan pie para expresar fascinantes lagunas temporales, el cual motiva una voluntad de indagación en las profundidades del Ser. Si su significado dista mucho de ser unívoco, dada la orientación decididamente surrealista de la obra, puede sin embargo intuirse en filigrana a medida que el lector se deja guiar a través de esta frenética hipotiposis por elementos y expresiones recurrentes. El «delirio» que lleva Blanca Andreu a escribir el poemario-carta de un rato se deja sentir en sus composiciones y comunica al lector la idea de un *état second* que podría confundirse con una forma de éxtasis —lo que habría guiado naturalmente la atribución del Rielo, en la medida en que parece tender sistemáticamente hacia un «ángel» que revela una posible dimensión espiritual, o al menos trascendente, en la obra—.

Empero, estas interpretaciones tienen que matizarse ampliamente. Cualquier análisis de la simbología de la obra de Andreu, por riguroso y argumentado que sea, no debe ocultar el hecho de que se aplica a escritos surrealistas cuyo sentido profundo no termina de entender el lector, ya que, por su naturaleza, choca con su falta de «referencialidad»⁵⁰⁸—lo que pudo divertir, o más bien aliviar, a la poeta⁵⁰⁹—. En segundo lugar, porque esta fuente primera que son las entrevistas con Andreu, crucial en la interpretación de su obra⁵¹⁰, nos dicen muy poco, o nada, sobre *Báculo de Babel*; y porque el manuscrito enviado a Fernando Rielo, el mismo que

⁵⁰⁸ «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 502.

⁵⁰⁹ Respecto a *De una niña...*, su autora afirma: «Yo ese año pasé muchísima vergüenza porque me había desnudado por completo en esos poemas y los estaba leyendo mucha gente. Pero gente que no se enteraba de nada: ventajas del surrealismo.» en «Blanca Andreu, la poeta que triunfó a los 20 años y prefirió desaparecer», *op. cit.*

⁵¹⁰ Se sabe, por ejemplo, que el título del poemario, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* ha sido abundantemente comentado por la crítica (Véase por ejemplo «The Shattered Mirror...», *op. cit.*, pág. 109; John C. Wilcox, *Women Poets of Spain...*, *op. cit.*, pág. 298 y ss, *et al.*), como si emanara de la propia autora; ahora bien, sabemos que se lo dio el amigo que presentó los poemas reunidos al concurso del Premio Adonáis: «Un amigo suyo (¿Francisco Umbral? “Prefiero no decir el nombre de ese amigo”) pidió permiso para cogerlos y leerlos. La chica, pálida, delgada y guapa, le dijo que hiciese lo que le diese la gana. Ese amigo leyó deslumbrado los poemas, los ordenó y les puso un título, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, para enviarlos a espaldas de su autora a uno de los premios de poesía en castellano más prestigiosos del mundo, el Adonáis, de Ediciones Rialp.» «Blanca Andreu, la poeta que triunfó a los 20 años y prefirió desaparecer», *op. cit.*

fue premiado, es inaccesible. A merced de estas incógnitas, debemos negarnos a emitir un juicio demasiado definitivo sobre su obra, cuyo potencial imaginativo, con todo, no se puede poner en duda.

2.3.1.3. La ascensión angélica de Clara Janés

La tercera poeta que ha sido reconocida tanto por su «visionarismo» como por su misticismo en el campo de la poesía contemporánea es Clara Janés. El estudio de su obra a través de estos dos aspectos nos informa sobre la relación que existe entre ellos, del mismo modo que nos brinda una base contextual que puede aplicarse a la concepción de Izara Batres y, sobre todo, de Blanca Andreu; así pues, las siguientes páginas tendrán como objetivo destacar cada una de estas dimensiones, misticismo y visionarismo, en su obra, y evidenciar hasta qué punto las poetas se complementan en virtud de una trayectoria similar.

Una lectura detenida tanto de la obra de la escritora barcelonesa como de la literatura académica sobre ella revela que la voluntad de asociarla tan inequívocamente al misticismo arraiga al menos en tres razones. En primer lugar, un conocimiento enciclopédico de la mística de diversas tradiciones y literaturas⁵¹¹, reforzado por su dominio de los idiomas en que se ven expresadas; dominio que guio a Janés en su proceso de traducción y creación poética⁵¹². En segundo lugar, su concepción de la religión, o más bien de la espiritualidad, cercana a un misticismo laico que se podría encontrar en Raimon Pannikar: un rechazo de cualquier culto que sin embargo se concilia con una práctica de ciertos aspectos tanto del hinduismo⁵¹³ como de la filosofía zen⁵¹⁴⁵¹⁵. Por último, unas experiencias que podrían calificarse de auténticamente

⁵¹¹ Annalisa Addolorato enumera, en el capítulo de su tesis dedicado al «[excursus] filosófico-literario sobre las místicas que han inspirado Janés», la «mística hindú», «el tantrismo», «la mística en el mundo griego», «la Cabalá», es decir «el misticismo hebreo», «la mística cristiana» y «la mística en el mundo musulmán». En «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés...», *op. cit.*, págs. 182-212. Véase también Bridget Franco, «Meditaciones sobre la poética zen en *Rosas de fuego*», *Anales de la literatura española contemporánea*, ALEC 33, n.º 1, 2008, pág. 31.

⁵¹² «Janés ha traducido numerosos libros de poesía de una variedad de tradiciones lingüísticas y culturales. Recibió el Premio Nacional de Traducción en español del Ministerio de Cultura de España, y de las 170 publicaciones únicas de Janés catalogadas en la Biblioteca Nacional de España, 84 son traducciones —que comprenden casi la mitad de la producción ya prolífica de Janés. Tal vez el aspecto más intrigante de sus traducciones es que Janés trabaja a menudo con textos en idiomas que ella no domina. Janés hizo hincapié en este aspecto de su escritura en una entrevista, contando que sus primeros intentos de traducción fueron inspirados por el deseo de compartir la poesía extranjera que la había impresionado profundamente. Sin embargo, aprendió que incluso el estudio y la preparación más completos dejaban ciertos huecos culturales y lingüísticos que sólo podían ser superados a través de la colaboración. Por lo tanto, ella orgullosamente reconoce que “[n]inguna de las lenguas que traduzco es que la sepa muy muy bien [...]. Para traducir poesía hay tanta ambigüedad que siempre necesitas ayuda”. Debra Faszter-McMahon, «Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés», *EU-topías* 5, primavera de 2013, pág. 56. La última cita está sacada de la «Entrevista por Debra Faszter-McMahon, realizada en el domicilio de Clara Janés en Madrid», el 19 de julio de 2005.

⁵¹³ «Soy opuesta a las religiones y el yoga que me interesa es el Hata yoga. La práctica del yoga en mi tiene que ver con el parto. Si no hay cuerpo no hay nada más. Empecemos por el cuerpo. Yo soy siempre una principiante.» «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés...», *op. cit.*, pág. 470.

⁵¹⁴ «Meditaciones sobre la poética zen en *Rosas de fuego*», *op. cit.*, pág. 32 y ss.

⁵¹⁵ De hecho, es esta indiferencia hacia las religiones, o incluso su rechazo, lo que permite a Clara Janés tratarlas a todas por igual en su obra poética. En efecto, aparte de *Hainuwele*, de Chantal Maillard, que constituye una excepción en la medida en que remite a un mito de origen indonesio, Clara Janés es la única poeta que recurre a

místicas, especialmente la que nace del contacto con el escritor checo Vladimir Holan, cuya lectura provocó una auténtica iluminación, y cuyos encuentros ulteriores poseen en cierto modo dimensiones sobrenaturales; una relación que fue relatada en la novela-memoria *La Voz de Ofelia* por la autora, y recogida posteriormente en numerosos trabajos. Por todas estas razones, la poeta-traductora se verá representada en cada uno de los aspectos de la mística laica que se estudiarán a continuación.

Tan prolífica como diversificada, Clara Janés está en el origen de cerca de doscientas publicaciones; fecundidad con la que parece rivalizar la crítica, que, fascinada por la escritora barcelonesa, ha originado por lo menos un número similar de publicaciones sobre ella. En consecuencia, interesarnos por su poesía «visionaria», que la haría formar parte de la corriente «neomística» de la literatura contemporánea, nos obliga a retomar las conclusiones a las que se han llegado en las investigaciones ya realizadas sobre la dimensión de su obra. Es así como la lectura de la obra de Janés, unida con la de la crítica y las fuentes de las que la poeta reivindica la influencia, muestra que la facultad visionaria que se desprende de su poesía se entiende como una intensa adecuación entre el yo y el universo, cuyas potencialidades sinestésicas fueron reveladas por la poeta; adecuación que aparece al precio de una exploración de su ser profundo. Varias son las influencias que lo permiten: Bridget Franco, apoyándose en Biruté Cipliauskaitė, ha vinculado esta dimensión de su obra a la poesía zen⁵¹⁶; por su parte, Anita M. Hart, en su artículo «El deseo de posibilidades ilimitadas en la poesía reciente de Clara Janés», distingue la doble influencia de la «relación con lo esencial» del poeta inglés John Keats y de

una intertextualidad mística distinta a la tradición cristiana, como vimos en nuestro estado de la cuestión. Si bien es cierto que, como recuerda Anne Pasero (en «Contemporary Spanish Women's Poetry: Ode to the Goddess», *Letras femeninas* 16, n.º 1/2, 1990, pág. 73), la «divinización de lo femenino» en la poesía tras posterior a la muerte de Franco, desde un punto de vista «mítico-arquetipo», y no católico, buscaba lograr «una reevaluación radical de los roles de género en la sociedad hispana», como vimos en nuestra parte sobre la subversión de la mística, Janés fue la única en vehicular una subversión en virtud de este culturalismo. Esta singularidad es quizá lo que nos permite confirmar nuestra hipótesis inicial: utilizar la subversión de la mística únicamente en clave católica les permite reenfocar el blanco hacia el que las poetisas dirigen su deseo de emancipación, proponiendo así una renovación a partir de su propia cultura.

⁵¹⁶ Puesto que, como apunta Bridget Franco, «En su reseña de *Rosas de fuego* Biruté Cipliauskaitė destacó algunos rasgos interesantes del poemario que apuntan hacia una interpretación zen». Cita así a la investigadora lituana: «Throughout the book, the images underscore fusion with nature. Janes sees her own body as meadows tinted with gold; everywhere she perceives “the invitation to become part of beauty.” Very often, in order to achieve this, two spheres —air and water— are united. Emphasis rests on sensibility and intuition; the heart is the center of Janés's poetic universe. It is this condition of bliss, of total union with the surrounding world, that makes her voice flow.» en «Meditaciones sobre la poética zen en *Rosas de fuego*», *op. cit.*, págs. 31-32. Franco remite a Biruté Cipliauskaitė, «Rev. of *Rosas de fuego*, by Clara Janés», *World Literature Today* 71, 1997, págs. 122-123. «A lo largo del libro, las imágenes subrayan la fusión con la naturaleza. Janes ve su propio cuerpo como praderas teñidas de oro; en todas partes percibe “la invitación a formar parte de la belleza”. Muy a menudo, para conseguirlo, se unen dos esferas —aire y agua—. El énfasis recae en la sensibilidad y la intuición; el corazón es el centro del universo poético de Janés. Es esta condición de dicha, de unión total con el mundo circundante, lo que hace fluir su voz». (La traducción es nuestra).

la «razón poética» de María Zambrano —filósofa que comparte un profundo parentesco literario con Janés⁵¹⁷—:

Janés admite que estos escritores fueron importantes en su desarrollo como poeta. Para Keats es fundamental el concepto de la relación con lo esencial, «fellowship with essence,» la que Clarence Thorpe interpreta como un conocimiento de la vida y de toda la realidad por medio de la imaginación, una visión intuitiva de la verdad y la belleza, y el amor [...]. En el pensamiento de Zambrano, el ser humano puede llegar a ser uno con el universo, la naturaleza y la humanidad a través de lo que ella llamó «el conocimiento poético» o «la razón poética», un encuentro intuitivo con la realidad [...]. La filósofa también estudió los temas de la potencialidad y el proceso de autorrealización del ser humano. Estas perspectivas de Keats y de Zambrano se relacionan bien con el deseo de Janés de asociarse con una realidad más grande que ella misma y con su enfoque en la creatividad. La dialéctica entre lo visible y lo invisible en la poesía de Janés está ligada con estas inclinaciones, reflejando una orientación espiritual⁵¹⁸.

Ahora bien, si es cierto que la crítica ha vinculado a Keats con Janés, el paralelismo podría haberse trazado igualmente con Blanca Andreu, para quien también, a juzgar tanto por su *Niña de provincias...* como por su *Báculo de Babel*, «la creatividad poética es como una aventura trascendente y una exploración incierta, y los sueños y el fuego subrayan el encenderse de la imaginación y el desarrollo de la visión poética⁵¹⁹». El énfasis en el componente onírico en el surgimiento de un mundo de visiones, presente en Batres, evidente en Andreu y confirmado en la presente autora, es en este sentido el primer punto que revela una trayectoria común.

Ahí no acaban las coincidencias: vemos que el conjunto de la obra de Janés muestra una evolución hacia una expresión cada vez más nítida de esa conexión universal, perceptible desde sus primeros poemarios⁵²⁰ hasta la actualidad, donde esta tendencia hacia el conceptualismo va creciendo⁵²¹. Además, la lectura de *La palabra y el secreto*, que puede entenderse a la vez como un ensayo sobre la poesía en general y como su poética, revela que esta elevación hacia «una realidad más grande que ella misma» se consigue a través de su cuerpo. En efecto, la poeta siempre ha mantenido una concepción del quehacer poético resueltamente orientado hacia el

⁵¹⁷ Véase Clara Janés, *María Zambrano: desde la sombra llameante*, (Madrid, Ediciones Siruela, 2010), donde la poeta recoge sus conversaciones, que desvelan en filigrana las tesis de la filósofa en particular sobre el oficio poético.

⁵¹⁸ Anita M. Hart, «El deseo de posibilidades ilimitadas en la poesía de Clara Janés», *Alaluz: revista de poesía, narración y ensayo* 33, n.º 1-2, 2001, pág. 27. La investigadora indica las siguientes referencias: acerca de Keats: Clarence De Witt Thorpe (ed.), «Introduction», *John Keats. Complete Poems and Selected Letters*. Garden City, Doubleday, Doran & Company, 1935, págs. XLI-XLII; acerca de María Zambrano: *Pensamiento y poesía en la vida española. Obras reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, pág. 295.

⁵¹⁹ Mario L. D'Avanzo, *Keats's Metaphors for the Poetic Imagination*, Durham, Duke UP, 1967, pág. 57. Citado por Anita M. Hart en «El deseo de posibilidades ilimitadas en la poesía de Clara Janés», *op. cit.*, pág. 29.

⁵²⁰ Véase al respecto «El deseo de posibilidades ilimitadas en la obra de Clara Janés» *op. cit.*, págs. 26-29; también, John C. Wilcox, «Clara Janés: hacia su poemario de los años ochenta», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, ed. Antonio Vilanova, vol. 3, Barcelona, PPU, 1992, pág. 356.

⁵²¹ «Pido que se me coma...», *op. cit.*, págs. 59-60.

cuerpo y originado en él⁵²². Comprendemos a partir de la lectura de su ensayo que es al precio de una intensa conexión con él como pueden emerger las analogías, las sinestesias presentes en un universo movido por una única energía que la poeta sabe captar —y de la que surge una relación con el mundo que se asimila, como Clara Janés lo expresa, a la mística—. Explica en efecto que

Se trataría, en este caso, no de un yo frente a lo otro, sino de un yo que fuera a la vez yo y lo otro, y se situara también frente a sí mismo. Extrañeza pues, de lo más próximo, el yo, del cuerpo, pero éste no existe antes que su vida y si no está claro el límite entre la mente y el pensamiento, el punto que hace vivo a un cuerpo es aún más huidizo, habría que situarlo acaso donde se inicia lo que llamamos alma. Por ello Juan Eduardo Cirlot afirmó que al escribir «el poeta inscribe su alma». Quedarían, pues, alma y cuerpo en su emanación que es el texto.

«Escribo para recorrerme», dijo Henri Michaux, y no se refería a su exterioridad, sino al cuerpo nuevo —desconocido para el poeta— que era él mismo y el poema, resultado de esa pulsión o llamada que produce el vacío existente entre el yo y lo otro, esa ausencia que atrae a una presencia, a un nacimiento. La escritura, en este sentido, sería trabajar con una ausencia, hacer presente, dar cuerpo a lo que no está ahí, para recorrerlo, para conocerlo; sería un proceso de conocimiento y de autoconocimiento.

Los tres cuerpos, el del escritor, el de lo otro y el de la escritura, se revelan de este modo como lo que son: espacios de energía. Y ésta se mueve, se transforma, pasa de la pasividad a la actividad y es generadora, ella misma, de otros movimientos. El cuerpo es su lugar abierto y su polarizador. Por este motivo el texto permite no sólo que el escritor se recorra a sí mismo, sino que recorra lo que es objeto de su anhelo, e incluso lo que desconoce y hasta lo que no puede conocer o explicar: lo inefable. A ello remiten la mística, la adivinación, la proximidad entre poesía y magia o la fuerza salvífica de la palabra⁵²³.

El hecho de que esta búsqueda, que hace aflorar un mundo de visiones inauditas, arranque en el cuerpo es particularmente visible en la obra de Janés; este es precisamente el punto de conexión que puede establecerse con la de Andreu, quien enfatizaba que la exploración delirante arraigara «dentro», «en [ella]».

Concretamente, varias obras destacan en la trayectoria del visionarismo místico de Clara Janés, y cada una de ellas reúne determinadas características. Todas muestran cierta progresión que, si no siempre viene indicada por las secciones de las obras, es al menos perceptible en su transcurso de la obra; asimismo, todas transmiten una significativa dimensión cósmica, en la que se ancla una idea de ascensión del yo poético; este también experimenta un proceso de aniquilación, para fundirse con la alteridad que lo rodea; y, por supuesto, todas presentan el

⁵²² «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés...», *op. cit.*, pág. 469.

⁵²³ *La palabra y el secreto*, *op. cit.*, págs. 18-20.

establecimiento de un vínculo corporal, lidiando con lo erótico, con un ser sobrenatural, diáfano, que configura el acceso del yo poético a ese estado excepcional.

Las obras de Janés que reúnen estos criterios son *Rosas de fuego* (1996), *Arcángel de sombra* (1999) y *Ver el fuego* (1993); más adelante destacará *ψ o el jardín de las delicias* (2014). En el plano metafórico, podríamos incluir *Diván del ópalo de fuego* (1996); pero el yo poético es el mero narrador de la «epopeya» de los amantes, a diferencia de *Los secretos del bosque* (2002), también metafórico, pero cuyo yo poético es *sujeto* del poemario —en cuanto caballero que se adentra en el bosque, y cuya progresión está jalonada por las aventuras y personajes que le esperan en el camino—. Elegimos entonces abordar dos obras en concreto que son *Arcángel de sombra* y *ψ o el jardín de las delicias*, con el fin de evidenciar de la manera más nítida cada uno de los aspectos mencionados, así como el parentesco que se puede establecer tanto con Andreu como con Batres.

La primera y más llamativa de estas obras es entonces *Arcángel de sombra*. El poemario se divide en tres secciones que esbozan cada una progresión que culmina en la unión con el arcángel, fuente de un rapto similar al de la experiencia mística⁵²⁴, que da lugar a una conexión inmediata e intuitiva con el mundo⁵²⁵. Ahora bien, en esta obra, nos llama la atención la intensa corporeidad que emerge de las vivencias. Ejemplo de ello son los dos poemas de la primera sección, titulada «Arcángel de voz»: «Su cuerpo, astro de olvido, lago de olvido. Mi cuerpo en él se funde, sin destellos ni círculos. Boca a boca: astro, lago. En la mansedumbre de los ojos plateados⁵²⁶»; también,

Su cuerpo-voz, cálido como el oro, su voz-cuerpo, efluvio radial, irisación del alma, su cuerpo-voz, mundo abisal que conoce el secreto, su voz-cuerpo, caudal que encauza caminos de cristal, su cuerpo-voz anhelo vegetal que en murmullos huye, su voz-cuerpo, celeste anhelo que invierte mis anhelos⁵²⁷.

A lo largo de esta frase, el asíndeton, puntuado por la perfecta alternancia de «su cuerpo-voz» y «su voz-cuerpo», expresiones que designan metonímicamente al arcángel, da lugar a todo un universo de potencialidades imaginativas marcadas por la sinestesia. Por ejemplo, en la oración «cálido como el oro», la comparación del adjetivo relativo al calor aplicado a un metal es evocadora de su color —en la medida en que el amarillo-dorado del oro es uno de los tonos «calientes» del espectro cromático—, aunque aquí la poeta provoca una conexión sinestésica entre la vista y el tacto, o más bien la termorrecepción, relativa a la percepción de

⁵²⁴ Clara Janés, *Arcángel de sombra*, Madrid, Visor, 1999, págs. 10 y 11.

⁵²⁵ *Ibid.*, págs. 15, 20 y 63.

⁵²⁶ *Ibid.*, pág. 24.

⁵²⁷ *Ibid.*, pág. 25.

las temperaturas⁵²⁸. Estas sinestesias se multiplican para hacerse más complejas; dan paso, por ejemplo, al «caudal que encauza caminos de cristal», que sugiere tanto la transparencia del agua y de la materia como su frialdad. El conjunto se ve finalmente puntuado por descripciones que evocan la elevación y la unión mística; en particular, la «irisación del alma» y el «celestes anhelo que invierte mis anhelos», confirmando así la idea de que el cuerpo de la locutora, cuyo motivo se recuerda constantemente, es el que da lugar a este *état second*.

Un poema que lo justifica adecuadamente puede ser el siguiente, que señala tanto la elevación del yo poético («Se alzó una nube luminosa»; «ascendió»; «mientras huían tiempo y gravedad») como su capacidad para alcanzar dicha elevación a través de su absorción por la «boca», los «labios», es decir por el gusto —que permite sentir el «néctar»—:

Se alzó una nube luminosa sobre la ciega niebla, y mi boca ascendió en pos de alimento, y fue su luz el néctar en mis labios, y destellando luz quedé suspensa, mientras huían tiempo y gravedad, se diluían en las olas borrosas de las sombras⁵²⁹.

De este modo, este poema puede dar paso, en el siguiente, al acceso a un mundo de visiones exponenciales:

Y todo es multiplicación, todo es figura de lo eterno tallada como diamante, instante firme sin los flecos desvaídos de los lindes, encerrado en la perfección del perpetuo nacer. Toda materia es lecho de luz. Y yo me multiplico —y me detengo— en celdas de amor puro del panal de su voz —frecuencias, red cristalina que sostiene ser y no ser, espejo múltiple de la pureza misma... Todo es intacto, aéreo, leve asiento para el albor de la armonía⁵³⁰.

Ahora bien, es a través del contacto directo con el ángel, [envueltos], ambos, en la «sábana azul / que abarcaba ocho cielos» (v. 1-2), cuya intimidad se refuerza con el «abraz[o]» (v. 6), el «tacto» (v. 10), como pueden intervenir estas visiones; estas contrastan con el detalle del contacto íntimo con el ángel en los últimos versos, en los que hallamos «su cabeza» (v. 11) y «sus bucles negros» (v. 12):

Desplegó una sábana azul
que abarcaba los ocho cielos
salpicados del oro de los astros
y me envolvió, y a sí mismo, en ella.
Y como el entero firmamento
me abrazó.
Y se adentró en mi vida
y en aquella noche

⁵²⁸ «Termorrecepción», en *Glosario de neurociencias*, <<https://asociacioneducar.com/glosario>>

⁵²⁹ *Arcángel de sombra*, op. cit., pág. 26.

⁵³⁰ *Ibid.*, pág. 27.

la deshojó hasta la tersura del alba.
 Con el tacto del más leve pétalo
 se dobló su cabeza en mi cuello,
 sus bucles negros
 emitían un aroma de abismo⁵³¹.

El poemario *ψ o el jardín de las delicias* presenta una orientación similar. Publicada en 2014, esta obra parece fruto de unas condiciones de escritura excepcionales: Anne Pasero relata que Janés «escribió este libro en cuatro días y medio de noviembre, en un momento de posesión e inspiración casi mística, en que se sentía en un estado de erotismo inconsciente que le provocaba ganas de morir, igual que Santa Teresa⁵³²», lo que parecen corroborar entrevistas posteriores⁵³³.

La lectura de la obra confirma esta orientación. Como señala Pasero, está marcada por una notable progresión; las tres primeras partes reproducen el acceso al estado místico⁵³⁴, la cuarta describe la plena fusión experimentada por el yo poético, antes de cerrarse con una última sección, titulada «Coda», cuyo único poema señala el regreso de la hablante a la realidad. Por mucho que la obra difiere de las anteriores en que se centra más ampliamente en el mundo de la física⁵³⁵, es esta progresión la que garantiza una sólida continuidad con las obras de tenor místico de Janés: podemos apreciar las visiones cósmicas al principio de la tercera sección⁵³⁶, prolongadas en el poema siguiente por la idea de hacerse uno con ellas⁵³⁷; esta se combina, en el sexto poema de la cuarta sección, con una idea de ascensión⁵³⁸. Sin embargo, el acceso a este estado místico, tal como se describe en la segunda sección, se consigue a través del contacto erótico con el ángel — la segunda sección en la que interviene se titula de hecho «Conocimiento», término que, desde luego, debe tomarse en su sentido bíblico. Un poema que lo demuestra es el «8»:

⁵³¹ *Ibid.*, pág. 33.

⁵³² «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés...», *op. cit.*, pág. 51.

⁵³³ Anna Casas Aguilar, «“Traducir es un esfuerzo y una responsabilidad”. Entrevista a Clara Janés», *Pasavento: revista de estudios hispánicos* IV, n.º 1, invierno de 2016, pág. 223.

⁵³⁴ «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés...», *op. cit.*, pág. 51.

⁵³⁵ Comienza con una cita del físico Werner Heisenberg («Si queremos crear un espacio para las conexiones verdaderamente biológicas que no sean una simple consecuencia de las conexiones físicas y químicas —y muchas experiencias hablan sin duda en favor dado que es necesario crear un espacio así—, podemos recordar con Bohr la relación que existe entre la teoría cuántica, la química y la física clásica. Podemos intentar la comparación siguiente: la “entelequia” o la “estructura global” “dirigirla” lo que acontece de psico-químico en el organismo del mismo modo que, por ejemplo, el campo de las ondas de materia “dirige” el movimiento de las partículas elementales.» *ψ o el jardín de las delicias*, León, Universidad de León, 2014, pág. 11), y se refiere constantemente a la física y a sus especialistas de renombre. Véase «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés...», *op. cit.*, págs. 50-52.

⁵³⁶ *ψ o el jardín de las delicias*, *op. cit.*, pág. 41.

⁵³⁷ «[...] Y nos colma / un manjar deleitoso, / fruto robado / de los labios / por la entraña, que desmaya / como hierro candente / y funde y confunde / para que no se pueda ya / adivinar una forma.» (*ibid.*, Poema 2, sección III, pág. 42).

⁵³⁸ «Ascendamos a la cumbre, / y, a través de los míos, / verás tus ojos, / y por esa vía / colocaré en ti la sangre / que es el espíritu. / Que tú, el espíritu eres de mi sangre / y la sangre de tu espíritu soy yo. [...]» (*ibid.*, Poema 6, sección IV, págs. 58-59).

Por los imanes del tacto
 estallan las agujas del reloj.
 La clepsidra se colma de moras
 que el petirrojo picotea.
 5 Y picoteo yo tu corazón
 mientras se llenan los ecos
 de huellas irreales,
 cantos insomnes que acompañan
 mi vértigo amante.
 10 Y tu sangre me llena la boca
 y pasa a la mía,
 y así, indistintos, desde un solo centro,
 emprendemos el camino
 sin regreso⁵³⁹.

Aquí, el paso del tiempo está marcado por su percepción a través de, al menos, cuatro de los cinco sentidos. Lo indican primero los objetos utilizados para medir el tiempo («agujas del reloj» (v. 2), «clepsidra» (v. 3)), que a su vez se rodean de una dimensión muy visual: la clepsidra no contiene agua sino moras. Esta dimensión visual da paso al gusto, puesto que las come el «petirrojo» (v. 3). Del mismo modo, mediante un desplazamiento de sentido —el pájaro picotea, y luego el yo poético—, el punto de vista se reorienta hacia el latido del corazón del tú, que parece instigado por el yo poético («y picoteo yo tu corazón» (v. 5)), que a su vez remite al oído o incluso al tacto. Se persigue la sinestesia (los «ecos» se hacen visuales al evocar las «huellas» (v. 6-7)) hasta que la hablante fusione con el tú. Ahora bien, la dimensión erótica es más difusa y menos concentrada en este poema que en otros; sin embargo, el hecho de alimentarse del tú para fundirse e iniciar el viaje místico se inscribe en la lógica expresada anteriormente.

Si bien no venía explícitamente mencionado en el poemario citado, *ψ o el jardín de las delicias* también se caracteriza por la recurrencia del ángel («de la música» (v. 5)), que aparece en el poema que termina la tercera sección y que compone el paisaje con el que se hace uno el yo poético:

Y en el giro irradiante
 se disuelven los aspectos,
 mas no son copos de olvido
 los que flotan y se alejan;
 es el ángel de la música

⁵³⁹ *ψ o el jardín de las delicias*, op. cit., pág 36.

que cuenta las notas
que caben en este himno⁵⁴⁰.

Omnipresente en *Arcángel de sombra*, el ángel sigue presente en la obra de 2014 para confirmar su importancia, justo como la figura aparece en todas, o casi todas, sus obras «místicas» antes citadas. Y eso, en las mismas modalidades de presencia, para servir los mismos propósitos: recordemos que es una figura identificada con el ángel la que atraca al yo poético en tres ocasiones entre los poemas 13 y 21 de *Los secretos del bosque*, en un asalto que lidia con el erotismo.

La recurrencia de esta figura en el universo janesiano no es baladí: tal y como leemos en su ensayo *La palabra y el secreto*, el ángel no solo se caracteriza por su corporeidad que le inserta en una perspectiva que busca subrayar el valor del deseo femenino, sino que es también lo que permite dar paso a todo un conjunto de afabulaciones imaginativas. Como lo señala en el capítulo titulado «La tierra es un ángel» del ensayo, la autora se inspira en un concepto derivado del zoroastrismo, religión monoteísta practicada en Persia entre el segundo y el primer milenio antes de nuestra era, que aboga que, entre el plano humano y el plano divino existe un plano angélico, «energía transitiva» que permite acceder a un mundo de visiones exponenciales:

También bajo la tierra brota amor y, tras esa labor subterránea y secreta que la muerte lleva a cabo en su seno, también sigue un impulso ascensional. Esto explica la creencia zoroastriana según la cual la tierra es un ángel cuya percepción acontece en el universo intermedio —el *mundus imaginalis* del que habla Henry Corbin—. Entre la altura infinita de la luz, morada del Señor de la sabiduría, Ormuz (Ahura Mazda), y el abismo de Tinieblas, sede de Ahriman, aparece el primero rodeado de Seis Poderes o arcángeles, que no son sino la energía transitiva [...] que comunica el ser. Estos arcángeles avanzan por caminos de luz y la tierra es la obra sagrada (hierurgia) de uno de ellos, Spenta Armaiti (Spandarmat o Esfandarmoz).

¿Cómo se llega a conocer lo terrestre en su ángel? Mediante aquella energía que actúa desde el instante inicial de la formación del mundo hasta su Transfiguración final. Dicha energía o «Luz-de-Gloria» es la sustancia luminosa de las criaturas de Ormuz, la luz sacral que asegura la victoria contra la corrupción, se identifica con el alma y anticipa la Transfiguración de la tierra. Su arcángel, cuyo emblema es el almizcle, es pensamiento perfecto «con la pura mirada del amor. (Corbin). Imaginación mediante, meditación silenciosa, pensamiento de quietud y suavidad, y también Sofía. Bajo sus alas, las plantas, las aguas y las montañas son transmutadas en símbolos. Y el hombre, su hijo, no está sujeto a los límites de nacimiento y muerte terrena, su totalidad como individuo comprende preexistencia y sobreexistencia, es decir, se extiende al Yo celeste. Y es que la luz sacral es el elemento que pone en marcha el proceso vital de fuentes, plantas, nubes, del hombre y su inteligencia, y les otorga la fuerza sobrenatural de los seres de luz⁵⁴¹.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, pág. 50.

⁵⁴¹ *La palabra y el secreto*, op. cit., págs. 32-33.

Así, del mismo modo que en Andreu el ángel guiaba al yo poético hacia su mundo de visiones, en Janés también representa ese «plano intermedio» entre el mundo real y su propio mundo, el hilo que le permitía guiarse hacia él.

Si existe una poesía que surge de una «ruptura con la forma ordinaria de conciencia; una apertura del horizonte en el que discurre la vida que o hace surgir nuevas realidades o baña a las ya existentes en una nueva luz», por retomar las palabras de Velasco, no cabe duda de que encuentra su mejor consecución, en un corpus femenino actual, en la obra de Izara Batres, Blanca Andreu y Clara Janés. Intentar identificar las características de esta poesía nos llevaría a destacar un intenso potencial sinestésico, desencadenado a su vez por un profundo énfasis en la fisicidad de quien la vive; incluso, y aunque hablamos de misticismo laico, un persistente anclaje en el universo judeocristiano en el caso de Janés y Andreu a través de la figura del ángel y sus derivados. Y, ni que decir tiene, la suposición implícita de un encaje perfecto entre la autora y su yo poético.

Sin embargo, existen diferencias entre estas perspectivas. Si en Janés el ángel permite dar el paso hacia una conexión universal, en la que la locutora parece estar permanentemente investida, parece que en Andreu el delirio dura el tiempo de la escritura de la carta. Aquí radica la diferencia entre dos concepciones fundamentales del visionarismo, que puede, a su vez, afectar a la figura del poeta: ¿la capacidad de experimentar este tipo de visión es inherente al poeta, o es fruto de la circunstancia, que se ha convertido en literatura en virtud de sus predisposiciones líricas?

Ampliando esta última pregunta a los otros dos campos de estudio propuestos, a saber, la relación con la alteridad humana y, sobre todo, poética, pretendemos brindar una respuesta a esta interrogación substancial, que a su vez permitirá explicar lo que, en la actualidad, constituye la vertiente laica de la mística en poesía.

2.3.2. Las nuevas alteridades místicas

2.3.2.1. Relacionarse: ¿prerrogativa del misticismo femenino?

Apoyándose en los trabajos teóricos realizados en el campo del psicoanálisis y de la filosofía⁵⁴², y en un esfuerzo por desvelar cierta «coherencia» en la poesía española publicada a partir del *boom*, la investigadora Sharon Ugalde evidenciaba en un artículo de 1993 la capacidad de las autoras actuales para poner de manifiesto formas de relacionarse originales, alternativas a las que se encontraban en una literatura centrada en un «yo» masculino. Se trataría entonces, para las poetisas españolas que publicaron a partir de los ochenta, de lograr la «recuperación de una subjetividad auténtica»; ahora, para conseguirlo, fue necesario considerar que «la identidad femenina no depende de un ego independiente y autónomo, tipo masculino, que defiende sus límites, sino que sólo se realiza a través de formar uniones y fundirse mutuamente con el otro⁵⁴³».

A la vista de lo que se publicó sobre el tema de la pareja compuesta por lo humano y lo divino en el contexto de la unión mística, se intuye fácilmente que esta puede ocupar un sitio primordial en la consideración de estas formas de relacionarse típicamente femeninas. Remitiendo a Luce Irigaray, Sharon Ugalde explica que la razón de ello es doble:

la mujer tiene una afinidad con el misticismo, que requiere perderse como sujeto, no sólo por la histórica negación de la mujer como sujeto, sino también por la fluidez y la permeabilidad del yo femenino [...] que [...] se manifiesta como una fusión luminosa cuando el auténtico sujeto femenino se libra de la prisión de la razón⁵⁴⁴.

En efecto, dentro de este espacio de libertad de expresión que representa la mística, la manifestación del encuentro con Dios saca a la luz nuevas formas de afirmar «sus deseos femeninos»; expresión que es tanto más intensa y auténtica cuanto que, como nos recuerda Ellen Engelson Marson, «habla del deslumbrante resplandor que proviene de la fuente de luz que ha sido lógicamente reprimida⁵⁴⁵». De esta forma, las facilidades para encontrar a Dios por la vía mística, presentadas en muchos sentidos como idiosincrásicas de la feminidad, evidencian capacidades alternativas de relacionarse que serían propias de las mujeres. Entonces, al considerar un misticismo «laico», cabe preguntarse si, una vez eliminado Dios de la ecuación, existe un relacionar místico que impregna la obra de las españolas publicada a partir de los años

⁵⁴² Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978; Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

⁵⁴³ Sharon Ugalde, «El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en lengua castellana», *op. cit.*, pág. 31.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, pág. 32. Remite a *Speculum of the Other Woman*, *op. cit.*

⁵⁴⁵ «speaks about the dazzling glare which comes from the source of light that has been logically repressed» (La traducción es nuestra). En «Clara Janés: Mysticism and the search for the Female Poetic Voice», *op. cit.*, pág. 246. La autora remite a Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman*, *op. cit.*, págs. 191-192.

ochenta; y que este, en lugar de dirigirse al Creador, abriría el camino a una capacidad particular de fundirse con la alteridad, sea cual sea.

Es lo que defiende Sharon Ugalde cuando, a la luz de esta concepción y en el mismo trabajo de investigación, interpreta obras como *Kampa*, de Clara Janés, como manifestando «una relación humana de compenetración mutua⁵⁴⁶». Coincide con ella Rada Panchovska en su artículo «La inquietante sabiduría de Clara Janés» a propósito de *Vivir*, publicado tres años antes⁵⁴⁷, obra en que «la manifestación de su gozo ante los objetos, la gente y los lugares de la realidad cotidiana [...] representa el movimiento que va desde la alienación hacia la fusión con la naturaleza y los otros⁵⁴⁸». El hecho de que esta tendencia sea obviamente reconocible en la perfecta representante del misticismo en la poesía contemporánea no significa que se limite a ella. De hecho, Ugalde también la detecta en la poeta María Sanz, a quien presentaremos a continuación: evidencia así en sus *Contemplaciones*⁵⁴⁹, obra en que «[una] transcendencia casi mística se asoma», «una especie de disponibilidad frente al “otro”⁵⁵⁰».

Pero ¿es realmente el caso? Y, sobre todo, si existe una verdadera especificidad en la expresión del relacionarse en la autoría femenina, ¿cómo lo evidencia la mística?, o ¿cómo se inscribe la mística en esta perspectiva?

2.3.2.2. Un relacionarse universal o panteísmo laico

Estas conexiones «místicas» laicas empiezan con tonos deístas. En la poesía femenina actual, se ha podido observar un tipo de relación universal que va más allá de un contacto exclusivo con lo ajeno: en lugar de limitarse a la experiencia de un relacionarse humano, existe cierta tendencia lírica que busca conectar a la poeta con todo lo que le rodea, y con lo que siente una intuitiva conexión universal; no solo los hombres, sino también los animales, la naturaleza, los objetos y cualquier otra forma de existencia en el mundo. En sintonía con el panteísmo místico analizado previamente, de la que esta conexión universal podría ser la versión laica, esta tendencia no es ajena a la concepción de la poeta como ser visionario; las sinestesias se entenderían entonces como formas particulares de relacionarse, a partir del momento en que la poeta considera su lugar en el marco de esta red de conexiones intuitivas, inmediatas e inefables.

Lo que se habría podido constatar, por ejemplo, en Clara Janés, se podría entonces extender a un amplio rango de autoras⁵⁵¹. Es el caso, por ejemplo, de Amparo Amorós, que, en

⁵⁴⁶ «El proceso evolutivo...», *op. cit.*, pág. 32.

⁵⁴⁷ Madrid, Hiperión, 1983.

⁵⁴⁸ Rada Panchovska, «La inquietante sabiduría de Clara Janés», *Democraticheski Pregled [Revista Democrática, Bulgaria]* 49, 2002, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-inquietante-sabiduria-de-clara-janes--0/html/008fffb4-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html>

⁵⁴⁹ Barcelona, Taifa, 1988.

⁵⁵⁰ «El proceso evolutivo...», *op. cit.*, pág. 32.

⁵⁵¹ Como dice Mariarosa Scaramuzza Vidoni en la introducción de su antología de la poesía de Janés, «Aunque quede distancia la idea más corriente de Dios y de la religión, permanece en ella la idea del Absoluto y del Ser, como objeto de tensión y anhelo del hombre que busca un sentido de plenitud más allá del vacío, la finitud y la

La honda travesía del águila, aboga por un fundirse con el mundo, mundo concebido como rebosante de una multitud de conexiones potenciales. En la primera composición, «Palabra de presencia», que se sitúa en un punto intermedio entre el poema y el prólogo, la autora propone una forma de *ars poetica* que traduce su capacidad para fundirse con lo ajeno:

Sabe crear la distancia lianas misteriosas que no dejan apartarse unos de otros a los seres que han confundido alguna vez su esencia. Se separan los cuerpos y ni aun los cuerpos, porque lo que alguna vez se ha fundido en totalidad hasta con-fundirse sin confundirse, hasta hacerse otro sin dejar de ser sí mismo, o incluso siendo aún más su propia mismidad al ser en otro, pues que así la realiza y la confronta, la pone a riesgo y la juega a prueba última hasta perderla para ganarla y serse en plenitud, no puede separarse. Que todo aspira a lo completo y no encuentra saciedad sino en la entrega a lo que le es diverso y tan idéntico que forzoso es poseerlo y apropiarlo dejándose apropiar y poseer⁵⁵².

El poema de la obra que lo ejemplifica más adecuadamente es el primero, «Montemor o Velho», que se enfoca nítidamente en el vuelo de un águila sobre una ciudadela. Ahora bien, la hipotiposis permite a la locutora destacar la relación entre el animal y el espacio en el que se sitúa. Copiamos el comienzo del poema a continuación:

Desasida
ha cruzado la soledad
un águila
con los ojos vacíos.
5 La espesura es el bosque
liminar
de sus alas.
En bóveda de vuelo
cubre la fortaleza
10 una ballesta viva
proyectada a la altura:
su sombra
deslizándose
roza la piedra ardiente
15 como un río azabache
que al cielo desemboca
y lo umbrío del tacto
desfallece a su paso
las murallas.

angustia de su existencia. Encontramos aquí la búsqueda (que no puede ser de orden racional) de una comunión, diría mística, con el Todo [...].» (Clara Janés, *Rosa Rubia: poemas de Clara Janés*, ed. Mariarosa Scaramuzza Vidoni (Roma, Bulzoni Editore, 1995), pág. 22. Citado Por Annalisa Addolorato, «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés...», *op. cit.*, págs. 40-41.) Es lo que constatamos, en efecto, al leer varios poemas de *Arcángel de sombra* de Clara Janés (*op. cit.*, págs. 15, 17, 20, 62, *et al.*).

⁵⁵² *Visión y destino: poesía 1982-1992, op. cit.*, pág. 117. [De *La honda travesía del águila* (1986)]

Rendida queda ya la ciudadela.
Ofrecida y abierta
por su llave de plumas⁵⁵³.

Tanto el plano semántico como el retórico ponen de manifiesto una relación de imbricación entre el animal y su entorno. El poema se abre así con una anástrofe, asumiendo momentáneamente que el protagonista es la «soledad» (v. 2) mientras que el sujeto real de la frase es el «águila» (v. 3). Del mismo modo, el hýsteron próteron de los versos «La espesura es el bosque / liminar / de sus alas» (v. 5 a 7) tiende a borrar la frontera entre las alas del águila y su entorno, hasta el punto de inducir en la mente del lector la existencia de un bosque a la vez que duda de ella.

La ciudad portuguesa de Montemor-o-Velho, que da nombre a la composición, se conoce por su fortaleza medieval y las murallas que rodean el sitio; ahora bien, en el poema, estas se ven personificadas («Rendida queda la ciudadela» (v. 20)), del mismo modo que el águila y sus atributos están cosificados para corresponder con los elementos arquitectónicos del edificio medieval («En bóveda de vuelo» (v. 8); «por su llave de plumas» (v. 22)). El conjunto sirve una idea de continuidad entre el águila y el paisaje sobre el que planea, que las imágenes sugeridas refuerzan. Por ejemplo, «su sombra» (v. 12), atributo del ave, que «roza la piedra ardiente / como un río azabache» (v. 14-15) induce una idea de agua que se inserta en los intersticios de la pared hasta fundirse con ella en la oscuridad, idea sugerida por el adjetivo «azabache», atributo metafórico lexicalizado del color negro. En definitiva, este poema da el tono al concepto esbozado en el poema-prólogo liminar, al tiempo que lo ejemplifica y prefigura el resto de la obra.

La poeta María Sanz, que Ugalde había mencionado como representante del relacionar casi-místico, se inscribe efectivamente, con sus *Contemplaciones*, en la misma línea que Amparo Amorós. El poemario revela unas correspondencias tanto entre los objetos entre sí como con el yo poético que los observa y se confunde con ellos. El final de «Eclipse» evidencia por ejemplo una red de tensiones antagónicas entre luz y sombra, que se relacionan finalmente a través de un juego de espejismos al que toma parte el propio yo poético:

Qué extraño.
Tanta luz impregnaba los sentidos
antes de este misterio, que no hay nada
reflejando mi sombra,
ahora que de nuevo
vuelvo a brillar despacio,

⁵⁵³ *Ibid.*, pág. 123.

intentando que en esta fiel morada
todo aparezca igual, que los paisajes
sobrevivan a tantos espejismos⁵⁵⁴.

También, el último poema de la obra, «Alas», se inscribe en la línea de reflexividad observada en el poema anterior («Un alba en llamas / se refleja en mi piel» (v. 12-13)) y se confunde al mismo tiempo con la impresión de ser «[habitada]» (v. 1) a la vez por una idea de alteridad y contigüidad («un mirador y una clausura / que limitan conmigo» (v. 15-16)). Lo copiamos íntegramente a continuación:

5 Habitada por frágiles quimeras
 estoy, por inclemencias de un pasado
 que apenas marca ya los horizontes
 de tan hondo vivir sobre un intenso
 deseo no cumplido, por jazmines
 que blanquean el cauce de mi noche.

10 Cautivada me quedo en las corolas
 que se esconden detrás de los sentidos,
 entreabriendo mi ser, mostrando el vuelo
 de un suspiro, cansado de elevarse
 sin hallar una voz que lo pronuncie.

15 Contemplada me siento. Un alba en llamas
 se refleja en mi piel. Vivir tan hondo
 no es asunto del tiempo y de su huella,
 sino de un mirador y una clausura
 que limitan conmigo, que me entonan
 los latidos del sol cada mañana⁵⁵⁵.

Con todo, los lectores de poesía contemporánea saben que varias obras actuales responden a estos criterios y cabrían fácilmente en esta primera tendencia. Además de ilustrarlas, las obras que se citan a continuación figuran entre ellas por haber sido señaladas como místicas por la crítica. También se puede sumar a ellas *Arte de cetrería*, de Juana Castro⁵⁵⁶, esta vez a través del prisma metafórico del ave rapaz con su cetrero, su presa o su entorno. Aunque la obra destaque por su alto potencial subversivo, en la sublimación de la violencia que puede presentar, también se puede incluir en la perspectiva de un relacionarse intuitivo con la alteridad.

⁵⁵⁴ *Contemplaciones*, op. cit., pág. 67.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pág. 83.

⁵⁵⁶ Huelva, Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1989.

En definitiva, esta perspectiva del relacionarse intuitivo representa el vínculo más fuerte que puede establecerse entre el misticismo secular y el religioso: cada uno forma parte de lo que Candelas Gala había detectado respecto a Sara Pujol, es decir «una tradición de poesía meditativa en español que combina los sentidos y el intelecto en la intensidad del acto creativo, percibe la realidad como una proliferación de signos que a la vez ocultan y revelan una verdad superior⁵⁵⁷». Lo que habíamos identificado como clave religiosa fue, además, interpretado desde el lado laico por Anita Hart en relación con su siguiente publicación, *Para decir sí a la carencia, sí a la naranja, al azafrán en el pan*⁵⁵⁸ (2004), sobre la que afirmaba que «la poeta-hablante establece una conexión con la naturaleza, experimenta una conciencia elevada y busca la expresión en el lenguaje poético que crea visión, intimidad y enigma⁵⁵⁹».

2.3.2.3. Una mística elegíaca

Pero por supuesto, en el marco de la mística contemporánea femenina, el relacionarse no solo se encuentra presente esta idea de panteísmo telúrico —que trasciende, al parecer, los particularismos confesionales—. De hecho, la conexión más intensa se establece con otros seres humanos. Esta se ve a menudo intensificada por un evento cuyo misterio exacerba su dimensión sobrenatural, e incluso trascendente: la muerte del otro. Ya se trate de un amigo, un amante o un familiar, la pérdida de personas cercanas puede ser un catalizador para una experiencia lidiando con el misticismo, en la que se siente una conexión más profunda con el otro y con el universo. O, en palabras de Jaime Parra a propósito de los poetas visionarios,

El viaje nocturno puede surgir de un epitafio, y centrarse en el exilio y la extranjería del *homo viator*, perdido en una tierra desolada y fría; o bien, arrancar de la pérdida de un ser querido. De ahí, el tono elegíaco, profético, el fondo desgarrado y latir «tenso y terrible» que dominará en algunos poemas⁵⁶⁰.

En esta perspectiva, es de destacar la figura de la escritora canaria Pino Ojeda (1916-2002). La poeta, famosa también por su huella en el campo de las artes plásticas, ya que fue la primera mujer en abrir una galería de pintura en el archipiélago, se vio asociada a la mística a partir de su obtención del Premio Fernando Rielo por *El salmo del rocío* en 1993. Su vocación poética arranca, sin embargo, mucho antes de la recompensa; el fallecimiento en la Guerra Civil

⁵⁵⁷ «Escribiendo el silencio: la contemplación poética de Sara Pujol», *Revista de Literatura* 67, n.º133, 2005, págs. 148 y 161. Citada por Anita M. Hart, «Reading Sara Pujol Russell's Poetry of Contemplation and Connection», *Studies in 20th & 21st Century Literature* 36, n.º 2, 2012, pág. 291. «a tradition of meditative poetry in Spanish that combines the senses and the intellect in the intensity of the creative act, perceives reality as a proliferation of signs that both hide and reveal a higher truth». (la traducción es nuestra).

⁵⁵⁸ Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

⁵⁵⁹ «Reading Sara Pujol Russell's Poetry of Contemplation and Connection», *op. cit.*, pág. 292. «the poet-speaker establishing a connection with nature, experiencing a heightened consciousness, and searching for expression in poetic language that creates vision, intimacy, and enigma» (la traducción es nuestra).

⁵⁶⁰ *Místicos y heterodoxos*, *op. cit.*, pág. 186.

de su marido, el pintor Pedro Pinto de la Rosa, se considera el detonante de su expresión poética, puesto que el drama, ocurrido en 1939, le inspira los versos de *Niebla de Sueño* que publicará en 1947⁵⁶¹. La especialista en las escritoras canarias Blanca Hernández Quintana afirma que, en su producción lírica, «su [...] sensualidad y desgarró van transformándose en una mayor espiritualidad, casi religiosa⁵⁶²». Para sublimar su luto, Pino Ojeda madura en efecto unas composiciones cuya tonalidad prefigura ya la dimensión mística que hallaremos cincuenta y seis años después en *El salmo del rocío*. Un ejemplo son los dos últimos tercetos del siguiente soneto, que describe la compenetración de las almas de la locutora y del marido difunto:

Y aun sin verte, tu silueta perfilada
como hermana de mi sombra está presente;
no te apartas de mi vista de tal suerte,
que mi vida a tu vida ya está aunada.

5 Has deshecho la paz y es inquietud grata,
esta inquietud que en mi alma has desvelado.
No me importa ser un ser ya desquiciado
con locura que a tu vida ya me ata.

10 Uno solo, tu cuerpo y mi cuerpo ya son.
Una sola, tu alma y mi alma viviendo.
Sólo una senda, sólo un destino. Tú y yo,

por la ruta que conduce hacia el camino
de los siglos, que son horas y minutos,
para tu amor y mi amor que es infinito⁵⁶³.

Hallamos el mismo vocabulario en el poema XX, que recopilamos a continuación: la frontera entre lo real y el contacto trascendente se manifiesta a través del «sueño» (v. 2 y 10), que se hace eco del contexto de la «noche» (v. 4), en la que se produce el encuentro. Es de notar también que, al igual que en María Sanz, encontramos aquí la idea del «espejismo» (v. 3) que permite reconciliar la tensión entre el alma y el cuerpo, simbolizando así el reencuentro de los amantes separados por la muerte:

No quiero que tu presencia en mi vida
sea tan sólo un sueño muy dulce,

⁵⁶¹ Pino Ojeda, *Niebla de Sueño*, Madrid, Ediciones de la revista Mensaje de Tenerife, 1947. Los poemas citados de la obra, como los de *Los salmos del rocío*, están sacados de la edición póstuma su obra completa, a cargo de Blanca Hernández Quintana (Pino Ojeda *Obra poética*, Cabildo de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2016).

⁵⁶² Blanca Hernández Quintana, «Introducción», en Pino Ojeda, *Obra poética*, op. cit., págs. 15-16.

⁵⁶³ *Obra poética*, op. cit., pág. 31. [De *Niebla de sueño* (1947)]

un frágil espejismo que sólo cruce
por mis noches de pasión y de vigilia.

5 No quiero, no, renunciar al abrazo
que ha de ceñir y doblegar mi cuerpo,
ni desprender de mis labios ya muertos
el agrio calor de tus lejanos besos.

10 Quiero hacer mío tu espíritu y tenerte
por entero en mis días y mis sueños,
ser alma de tu propia alma, viviendo

como una sombra eterna de tu cuerpo,
y como riego vital de tu vida
sentir por tus venas mi sangre fluyendo⁵⁶⁴.

Aparte de la idea de interpenetración de cuerpos y almas, se puede relacionar *Niebla de Sueño* con el misticismo a raíz de que la autora emplea el mismo vocabulario en su libro de 1947 y en su obra que obtuvo el Rielo. Aunque la forma clásica del soneto se ha abandonado de una obra a otra, vemos que el tono de la autora es similar, según se dirija a Dios o a su difunto marido. Un ejemplo de ello es el siguiente poema de *El salmo del rocío*:

Así eres como te amo,
tan inmenso
y de nada,
tan dentro de mis sueños
5 y siempre
tan perdido
y tan cercano,
tan dueño de la luz
en esta oscuridad
10 del alma
y tan oscuro
en esa forma
tuya
imprecisa del aire.
15 Así es como te evoco:
Pura llama entornada
que arde pero no quema,
llama sola,
absoluta,
20 impenetrable,

⁵⁶⁴ *Ibid.*, pág. 51. [De *El salmo del rocío* (1993)]

silenciosa,
suprema⁵⁶⁵.

El estudio de Pino Ojeda habrá permitido dilucidar una potencial aporía en el análisis de la mística relativa a un ser querido. En efecto, en el marco de la mística del relacionarse, se habría podido preguntar cómo detectar mística laica a partir de la experiencia del amor, ya que la vía mística, cuando tiende hacia Dios, se vale de un lenguaje tradicional erótico-amoroso. Ahora, al leer la obra de Ojeda, comprendemos que la erotización de la divinidad se corresponde, en este caso, con una apoteosis del ser amado —a través, por ejemplo, de la atribución a éste de las cualidades de Dios: leíamos en el primer poema citado «para tu amor y mi amor que es infinito» (v. 14)—, pero sobre todo que tanto en el marido muerto como en Dios se aprecia la misma conexión. En mayor medida, es a la luz de esta semejanza que podemos distinguir entre estas conexiones místicas y todo el lirismo amoroso surgido en España en los últimos años bajo plumas femeninas.

En el marco de la perspectiva elegíaca, hallamos otro hecho sorprendente: la conexión con una alteridad difunta no se centra necesariamente en la persona con la que se compartió una relación amorosa, como podría haber sugerido el tenor metafórico tradicionalmente relacionado con la mística. En efecto, resulta que estas intensas conexiones pueden surgir de lazos de cohesión familiar, femenina, o de ambos, como en el caso de la poeta Marga Clark con su difunta tía, la escultora Marga Gil Roësset.

Para entender el vínculo existente entre las dos mujeres, es necesario dar algunos elementos de contextualización bibliográfica a su respecto⁵⁶⁶. Marga Gil Roësset nació en 1908 en la provincia de Madrid. Su precoz talento, tanto en el campo de la literatura como en el de la ilustración, pero sobre todo en la escultura, pronto la destacó y ella pasó a formar parte de las llamadas *Sinsombrero*, el grupo de mujeres coetáneas de la Generación del 27, aunque al margen de esta⁵⁶⁷. No obstante, su prometedora trayectoria se vio bruscamente interrumpida por su muerte a los 24 años, en 1932. Ese año conoció a la pareja formada por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí; la joven se suicidó poco después de entregar su diario al escritor en el que le confesaba su amor, que él desconocía hasta entonces⁵⁶⁸. Fascinados por la historia,

⁵⁶⁵ *Ibid.*, pág. 198. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁵⁶⁶ Remitimos, para más detalles, al artículo de Nuria Capdevila-Argüelles, «Marga Gil Roësset (1908–1932): soledad agónica, desamor y arte en granito y papel», *Journal of Iberian and Latin American Studies* 16, n.º 1, 2010, págs. 7-22.

⁵⁶⁷ Véase Nuria Rodríguez Lázaro y Gilles Del Vecchio, *Anthologie bilingue des poétesses de la Génération de 27*, Binges, Obis Tertius, 2023.

⁵⁶⁸ Inés Martín Rodrigo, «Marga Gil Roësset: Diario de su amor imposible hacia Juan Ramón Jiménez», *ABC*, 24 de enero de 2015, sec. Cultura, <<https://www.abc.es/cultura/libros/20150124/abci-marga-juan-ramon-diario-201501231936.html>>

los medios se apresuraron, hasta la actualidad, a atribuir su fallecimiento a esta desdichada e inmensa pasión, olvidando que en su suicidio intervinieron sin duda varios factores —de los cuales el desamor fue, posiblemente, el más determinante—.

Esta tentación de romantizar la historia de Marga Gil, a la que ceden fácilmente quienes quieren contarla, reduce resueltamente el drama a una parte de la vida del famoso poeta; esto contrasta con la doble iniciativa Marga Clark, que se propuso a la vez volver a situar a su tía en el centro de su propia historia, remodelando su imagen y asegurando su pervivencia, a través del «testimonio novelado»⁵⁶⁹ *Amarga Luz*⁵⁷⁰ y el poemario *El olor de tu nombre*⁵⁷¹.

Marga Clark comparte con su tía fallecida mucho más que su nombre de pila. Fotógrafa y poeta, la que vive entre Estados Unidos y Madrid forma parte de una auténtica estirpe de mujeres artistas. Su tía abuela fue la pintora María Roësset Mosquera (1882-1921), otra de sus tías, la escritora Consuelo Gil Roësset (1905-1995); también es de la familia de la pintora Marisa Roësset Velasco (1904-1976). En este sentido, el sentimiento de pertenecer a una «herencia matrilineal» que detallábamos previamente se ve reforzado aquí por un auténtico vínculo de filiación, dando lugar a lo que podría describirse como una doble conexión mística: por un lado, por el sentimiento de formar parte, desde un punto de vista feminista, de un linaje de poderosas figuras creativas y, por otro, de estar verdaderamente habitada o investida por esta persona, en torno a la que se creó una suerte de aura mítica alimentada por su talento abortado, su muerte prematura, y también lo diáfano que se desprende de los retratos que se hicieron de su espléndido semblante⁵⁷². Todo ello fortaleza, desde entonces, la voluntad de replicar su voz a través de los versos de su poesía, como lo sugiere Marga Clark en una entrevista:

[*El olor de tu nombre*] es un libro casi escrito a cuatro manos porque la voz lírica de la autora, en este caso Marga Clark, se desdobra en la voz de su tía. La voz lírica de la poeta está siempre en consonancia con la voz de la escultora Marga Gil Roësset. A veces es la poeta la que habla, dirigiéndose a su tía, y otras, es la escultora quien se dirige a la poeta, su sobrina, expresándole su estado de ánimo. En este poemario establezco un diálogo íntimo y profundo con la memoria de mi tía. La voz lírica se desdobra constantemente en ella intuyendo su estado de ánimo, el dolor que ella podría sentir ante su desánimo, su desengaño amoroso; y también, a veces, la escultora se dirige a su amado. La voz lírica de la tía está sacada directamente de los fragmentos del diario que ella escribió ocho días antes de su muerte. Ella dice, por ejemplo, «y mi alma se parte...» o «¡Cómo duelen de agudo las articulaciones del alma...!», Marga expresa su dolor en su diario la noche última, antes de suicidarse diciendo «Mi amor es infinito... la muerte es

⁵⁶⁹ Antón Castro, «Marga Clark: “Me pregunto si mi tía, que se suicidó, se enamoró del hombre, del poeta o de lo imposible”», *Heraldo*, 9 de diciembre de 2019, sec. Ocio y Cultura, <<https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2019/12/09/marga-clark-me-pregunto-si-mi-tia-que-se-suicido-se-enamoro-del-hombre-del-poeta-o-de-lo-imposible-1348143.html>>

⁵⁷⁰ Las Rozas (Madrid), Funambulista, 2011.

⁵⁷¹ Madrid, Huerga y Fierro, 2007.

⁵⁷² Véase por ejemplo la portada de la novela *Amarga Luz* (**Anexo D**).

infinita... el mar es infinito... la soledad infinita... yo con ellos... ¡contigo...! Mañana tú ya sabes... yo... con lo infinito...»⁵⁷³.

Tanto es así que críticos de su producción, como José-Luis Giménez-Frontín⁵⁷⁴ o José María Balcells⁵⁷⁵, quieren ver en ella una relación de naturaleza mística. La obra de Marga Clark, que delata su «[obsesión] con la muerte⁵⁷⁶» y también con la feminidad —su poemario *Del sentir invisible*⁵⁷⁷ viene ilustrado con fotografías de mujeres «que la autora “encontró” en un cementerio italiano⁵⁷⁸»—, cobra aquí un valor particular; la relación a la vez casi filial, artística y femenina inspira a la poeta una vena lírica especialmente profunda, capaz de ilustrar estos tres aspectos.

Es lo que revela el detalle de *El olor de tu nombre*. Tenemos un ejemplo con el siguiente poema, que busca borrar la frontera entre las dos mujeres:

He recorrido la línea que separa
la muerte y el destino.
He moldeado mi rostro con tu rostro
mi cuerpo con tu cuerpo
mi aliento con tu aliento. Ya nada se interpone
entre tu vientre
y mi anhelo⁵⁷⁹.

El conjunto de indicios estilísticos que se desprenden de él apunta a la simbiosis entre las dos mujeres, más allá de «la muerte y el destino» (v. 2). Una sucesión de repeticiones («mi rostro con tu rostro / mi cuerpo con tu cuerpo / mi aliento con tu aliento» (v. 3-5)) forman un paralelismo (v. 4-5) que simboliza una unión que coincide con la expresión «ya nada se interpone» (v. 5). El enlace entre el yo poético y la alteridad está metaforizado, pues, por la «línea», que asegura la unión entre el cielo y la tierra; también, por la relación casi materna que la autora sugiere a través del «vientre» (v. 6) de la difunta.

⁵⁷³ Jesús Marchante, «“La poesía son momentos anímicos que te van iluminando el camino” —Conversaciones con Marga Clark», <http://reconstruiremoselazul.blogspot.com/> (blog), 13 de mayo de 2014, <<http://reconstruiremoselazul.blogspot.com/2014/05/lapoesia-son-momentos-animicos-que-te.html?sref=fb>>

⁵⁷⁴ «Ya he apuntado que ese “tú” al que ese “yo” le habla tan estremecidamente es siempre, en primera instancia, el de Marga Gil Roësset, pero —añado ahora— el de una Marga Gil Roësset simbólica y claramente trascendida en una identificación o fusión *post mortem* de características abiertamente místicas.» José Luis Giménez-Frontín, «El tú, el yo —y otros desdoblamiento— en *El olor de tu nombre* de Marga Clark», accedido 15 de marzo de 2023, <http://www.margaclark.com/literatura/bibliografia/gimenez_frontin.pdf>

⁵⁷⁵ José María Balcells, «Marga Clark, María Elena Martínez Abascal, Mariana Colomer, *El ángel, la musa y el duende: tres voces poéticas*. Valentí Gómez i Oliver, coord., Barcelona, Residència d’Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 2015, 49 pp; y Mariana Colomer, *La indigente*, Madrid, Huerga y Fierro, 2016, 52 pp. (reseña)», *Lectura y signo: revista de literatura* 11, 2016, pág. 97.

⁵⁷⁶ Contraportada de *Auras* (Cuenca, El Toro de Barro, 2001).

⁵⁷⁷ Marga Clark, *Del sentir invisible*, Madrid, Pastor, 1999.

⁵⁷⁸ Dolors Massot, «Marga Clark: “Nada en el mundo puede iluminar con la luz de la poesía”» (reseña), *ABC Cataluña*, 25 de mayo de 1999, sec. Cultura/Espectáculos.

⁵⁷⁹ «El tú, el yo —y otros desdoblamiento—...», *op. cit.* El poema está sacado de *El olor de tu nombre*.

A este poema se suman otros que parecen indicar el profundo entendimiento, tanto emocional como intelectual, entre las dos artistas. El siguiente poema es significativo al respecto:

5 Tus manos trastocaban fondos,
entrañas sin nombre, sin alma, sin destino.
Con tu buril quebraste las palabras en añicos.
Y aunque no hubo muertes, olía a llanto.
Sé que el sentimiento fue tu único testigo⁵⁸⁰.

Contiene referencias tanto al arte de Marga Gil, a través del campo semántico de la escultura («buril», «quebraste», «añicos» (v. 3)), de la literatura («palabras» (v. 3), «nombre» (v. 2)) y la mención de las «manos» (v.1), símbolo consagrado de la creación artística, como a la idea de acuerdo, o más bien de comprensión expresada por el yo poético hacia su tía. Esto se muestra a través del modalizador «Sé que» que leemos en el último verso, y el campo léxico de las emociones («sentimiento» (v. 5) «llanto» (v. 4)), emociones que la locutora parece tener el privilegio de percibir. Así lo demuestra en el cuarto verso el uso de la conjunción adversativa «aunque» (v. 4), así como la aplicación, provocando un efecto de sorpresa, de un verbo relativo al olfato («olía» (v. 4)) a una acción perceptible por el oído o, en menor medida, la vista («llanto» (v. 4)).

Esta connivencia que trasciende la muerte refuerza la idea de que, a través de sus escritos o una serie de indicios misteriosos, Marga Clark puede establecer una conexión con su tía fallecida; conexión respaldada, a su vez, por la existencia del vínculo en el sentido inverso, señalada por la inversión del esquema enunciativo descrito hasta ahora, como lo confirma Marga Clark en las entrevistas citadas. El hecho de que la propia Marga Gil pudiera ser la autora de varias composiciones es lo que tiende a sellar el vínculo místico desarrollado a lo largo de la obra. Lo notamos en el siguiente poema, cuya persistencia del tiempo presente («todavía amas» (v. 1); «bebes» (v. 3); «amamanta» (v. 4)) y cuya importancia del haz semántico de la poesía parecen indicar una inminencia que podría aplicarse a la vida de Marga Clark y entonces a sus propias «profunda[s] herida[s]» (v. 3):

Todavía amas los versos
que precipitaron tu desconcierto

y aún bebes de la profunda herida
que amamanta tu dolor.

⁵⁸⁰ *El olor de tu nombre, op. cit.*, pág. 14.

Pero los versos ya no beben
la sangre del rocío.

Una vez más, constatamos la porosidad de las perspectivas. Si Marga Clark puede afirmar una conexión tan fuerte con su tía, parece también afirmar que ella misma puede reflejarse en cualquier persona, sumándose así a una capacidad de relacionar universal ya hallada en María Sanz, Amparo Amorós, Juana Castro o Clara Janés. Esto viene confirmado por la propia autora en una entrevista a Esther Peñas:

En poesía el tú y el yo se confunden. Me veo en el otro, el ser humano es uno, estamos todos reflejados, todos tenemos las mismas necesidades y carencias, y por mucho que nos sostengan la mano somos nosotros quienes decidimos. La vida no es otra cosa que una soledad, por eso el ser humano busca al otro y en el reflejo del otro se busca a sí mismo. No podríamos subsistir de otro modo. La poesía es eso, cuando hablas de ti, en realidad no lo haces, hablas del ser humano⁵⁸¹.

El hecho de que los poemas reflejan la huella del misticismo para transmitir el sentimiento de una relación propia e inefable entre las dos mujeres no es una casualidad: ni Marga Gil Roësset ni su sobrina son completamente ajenas a la mística⁵⁸². Sin postular explícitamente tal conexión entre la poeta y su difunta tía, es evidente que tanto la trayectoria literaria de las dos mujeres como los intereses de Marga Clark convergen como un cúmulo de indicios que apuntan a una relación excepcional entre ellas, hasta extenderse al concepto de alteridad en general.

2.3.2.4. Lidiar con lo ausente

Así, lejos de trabar la creación poética, en estas poetisas la ausencia a menudo se revela fecunda. Como hemos visto en Marga Clark, la pérdida sirve a la inspiración, en la medida en que es la puerta de entrada al visionarismo. Como explica Jaime Parra,

La búsqueda igualmente puede perfilarse a través de las claves de la memoria y la lucha contra la desposesión. [...] Por eso adentrarse ahí es también ganar la partida a la ausencia, al olvido, a la muerte. [...] La clave está, tal vez, también en la idea de la «ausencia fermentadora», de la contemplación de lo efímero, de la ruina, del vestigio como memoria de la vida; o bien en el conjuro [...]. Se trata de «transformarse» y de «sentir lo invisible» de un modo inquieto o delirante, como en los pintores del norte o cierta filosofía hindú⁵⁸³.

⁵⁸¹ «Marga Clark, “La poesía es una visión”», entrevistada por Esther Peñas, 4 de octubre de 2012, <http://www.margaclark.com/literatura/poesia/poesia_vision.pdf>

⁵⁸² Véase María Ángeles Hermosilla Álvarez, «La expresión de la intimidad en el sujeto descentrado. El diario de Marga Gil Roësset», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 29, 2020, págs. 139-140; también, «Marga Clark y Carles Duarte hablan de poesía y mística», *Noticias ACEC — Associació col·legial d'escriptors de Catalunya*, 16 de noviembre de 2010, <<http://www.acec-web.org/SPA/ARTICLE.ASP?ID=477>>

⁵⁸³ *Místicos y heterodoxos*, op. cit., págs. 191-192.

Es, pues, una forma de elegía visionaria lo que el mismo crítico detectó en el *Libro de Ainakls* de Carmen Borja⁵⁸⁴. Hallamos en él un yo poético que se adentra en lo más hondo del ser humano a través de una naturaleza caracterizada sobre todo por sus paisajes marinos y sus vívidas pinturas del fuego. Mediante una poesía a la vez intimista y simbólica, que dan al conjunto un tenor bastante hermético, la autora retrata la complejidad de una existencia víctima de cierto dolor, que se puede interpretar como el de la pérdida, mientras que también invoca la posibilidad de resiliencia mediante la idea de transformación, presente en filigrana a lo largo de la obra. Carmen Borja expresa así este propósito poético en el poema VII: «Ruedan montañas como relinchos / tras ecos y precipicios de mariposas. / Porque todo canto nace en la niebla⁵⁸⁵.» Entonces, el lector se deja guiar por la obra gracias a un conjunto de expresiones en las que Ainakls es el atributo, como por ejemplo «pasión de Ainakls», o «dolor de Ainakls». No sabemos qué se esconde tras este enigmático nombre —aunque la poeta reveló su origen etimológico, se cuidó de nunca revelar su significado en las entrevistas que concedió sobre el tema⁵⁸⁶, con vistas a dejar margen para la interpretación—, pero lo cierto es que este nombre inspira unas imágenes muy vívidas y peculiares al yo poético, como en el poema V que copiamos a continuación:

5 Repudian con furor al solitario,
al orgulloso rey de su miseria
y proscriben la hoguera que consume su carne.
Mas tu entraña es ardiente y sombría y tus ojos
se abren a la noche con pasión de moribundo.
Sueñas la noche como manto incendiado
ungido de temblores y bóvedas de incienso,
torbellino feroz, desgarró, madrugada,
fuego de junco, dolor de Ainakls⁵⁸⁷.

El poema está marcado por una dicotomía entre el fuego y la noche, los cuales se rodean de una dimensión religiosa, anunciada por su campo léxico («pasión» (v. 5), «ungido» (v. 7), «bóvedas» (v. 7), «incienso» (v. 7)), que indican cierta sacralidad. Así unidos, ambos símbolos hacen pensar, por desplazamiento semántico, en la mística: el fuego se rodea de su simbolismo de elemento purificador («la hoguera que consume su carne» (v. 3)), que sugiere la idea de una vía purgativa; mientras que el segmento «se abren a la noche con pasión» (v. 5) evoca la noche oscura del alma, del mismo modo que el fuego pinta en filigrana la «llama de amor viva». La

⁵⁸⁴ Carmen Borja, *Libro de Ainakls*, Cádiz, Diputación Provincial, 1987. Citamos a partir de aquí los poemas recogidos en la edición publicada junto al posterior *Libro de la torre* (Carmen Borja, *Libro de la torre. Libro de Ainakls*, Sant Cugat del Vallés (Barcelona), A. Romero, 2000).

⁵⁸⁵ Carmen Borja, *Libro de la torre. Libro de Ainakls*, op. cit., pág. 59. [De *Libro de Ainakls* (1987)]

⁵⁸⁶ «Conversación con Carmen Borja» en *Conversaciones y poemas...*, op. cit., pág. 225.

⁵⁸⁷ *Libro de la torre. Libro de Ainakls*, op. cit., pág. 57. [De *Libro de Ainakls* (1987)]

enumeración final da la imagen de un yo poético atrapado en el frenesí de sus sentimientos, provocados por este contexto marcado por un misticismo simbólico. Entendemos que a través de este ambiente interviene la purgación radical —por el fuego devorador y purificador— que permite una visión asimilable a una epifanía («tus ojos / se abren a la noche con pasión» (v. 4-5)) dando lugar a una infinidad de posibilidades imaginativas.

Otro ejemplo es el poema XXX, que también traduce la necesidad de enfrentarse al pasado («la sombra de mil olas que surgen de tu sueño» (v. 3)) para lograr un futuro creativo (por su «promesa» (v. 6)):

5 En vano ahuyentas gestos,
 mundos de gestos y rehúyes
 la sombra de mil olas que surgen de tu sueño
 Porque en la noche anida la palabra
 como vasto sedal cargado de guaridas
 y alcanzan en tus manos promesa de venganza
 los que hablaron clavados al grito y al silencio⁵⁸⁸.

Si la pérdida y el dolor parecen ser los detonantes de la expresión de potencialidades creativas, la elegía unida a cierta dimensión mística puede tener otro efecto en determinadas poetías, entre las cuales es necesario convocar de nuevo a Blanca Andreu. Dejaremos de lado *Báculo de Babel*, su poemario abiertamente calificado de místico, y volveremos a su primera obra publicada, es decir *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*.

Descubrir lo que Blanca Andreu ha consignado en las surrealistas páginas de *De una niña...* no es tarea fácil. Con todo, la urgencia por desvelar el significado o significados ocultos del poemario —que la autora afirma haber escrito «con sangre⁵⁸⁹»— es tanto mayor cuanto que su lectura es ardua: un análisis detenido de los símbolos conduce rápidamente a la conclusión de su polifacetismo a medida que el lector se adentra en lo que parece ser la vívida pintura de un sueño febril.

La mayoría de los expertos de Andreu coincide en afirmar que su obra presenta una determinada evolución. Entre ellos, investigadores como Silvia Sherno⁵⁹⁰, Robert Simon⁵⁹¹,

⁵⁸⁸ *Ibid.*, pág. 82.

⁵⁸⁹ «Blanca Andreu, la poeta que triunfó a los 20 años y prefirió desaparecer...», *op. cit.*

⁵⁹⁰ «The mystic overtones in her poetry did not escape notice [...] and, to be sure, *De una niña de provincias...* parallels the path of mystic progress by tracing the protagonist's figurative descent into darkness, her transformation by cleansing fires, and her eventual ascent into a space illuminated by the radiance of poetic vision.» Sylvia Sherno, «Blanca Andreu: Recovering the Lost Language», *op. cit.*, pág. 385. «Las connotaciones místicas de su poesía no pasaron desapercibidas [...] y, sin duda, *De una niña de provincias...* sigue el camino del progreso místico al trazar el descenso figurado de la protagonista a la oscuridad, su transformación mediante fuegos purificadores y su ascenso final a un espacio iluminado por el resplandor de la visión poética.» (La traducción es nuestra).

⁵⁹¹ Simon afirma así, por ejemplo, que el sujeto lírico experimenta una transformación propia al replantear su lugar en la sociedad. Empieza por abandonar su «[estado] de sufrimiento inducido por las drogas» («[drug] induced state of suffering») (pág. 57) para luego «aprovechar la oportunidad de ir más allá de la confusión mundana de lo

Candelas Newton⁵⁹², o Erika Martínez⁵⁹³ van hasta mostrar que esta progresión se alinea adecuadamente sobre la del camino místico.

Nuestra lectura evidencia que *De una niña...* se inscribe en la perspectiva del relacionar místico a partir del momento en que dicha evolución se asocia a la dimensión elegíaca que se pudo hallar en la obra, dimensión que fue detectada por Sylvia Sherno⁵⁹⁴ y también por W. Michael Mudrovic, quien dedicó un largo capítulo al poemario en su libro de estudios *Mirror, Mirror on the Page: Identity and Subjectivity in Spanish Women's Poetry (1975-2000)* sobre las autoras del *boom*. Si bien esta lectura elegíaca pudo interpretarse como el luto del «yo-niña», como hizo Lanz⁵⁹⁵, Mudrovic la ve sobre todo dirigida a «Olga», la «niña rusa» que la hablante menciona esporádicamente a lo largo del libro. Con todo, es de precisar que las dos lecturas pueden combinarse: el duelo de Olga en absoluto es impermeable al yo-niña ya que, como afirma Mudrovic, el juego de espejismos presente en toda la obra convierte el personaje en el doble del yo poético; de este modo, el texto, «cuyo carácter fragmentario, cuyas repeticiones e intertextualidades y cuya ambivalente imagería surrealista reproducen el espejo roto que destruye la identidad a la vez que permite recrearla⁵⁹⁶».

En efecto, ciertos fragmentos de la obra se pueden interpretar como lo que permite el duelo de la amiga y la reconstrucción del propio yo poético enlutado a partir de él; ahora, esta ocurre a raíz de la adecuación entre Blanca y Olga. En efecto, es la alteridad-similitud que la locutora siente respecto a la «niña rusa», con la que no cabe duda de que mantuvo una amistad en la época del colegio de monjas, la que tiene un doble efecto sobre ella: su muerte la coloca en una posición de duelo a la vez que de revolución solipsista.

sensorial, tendiendo la mano hacia lo místico» («seize the opportunity to move beyond the mundane confusion of the sensorial, reaching out toward the mystical») (pág. 44); en efecto, a partir del poema que empieza por el verso «Tú eras columna de Babilonia o casi» (*De una niña...* op. cit., pág. 23), «el sujeto poético [...] ha [...] entrado en el mundo de lo místico negando su pertinencia a una sociedad que no ha sufrido en su búsqueda de un nuevo yo». («the poetic subject [...] has [...] stepped into the world of the mystical by negating her pertinence to a society which has not suffered in her search of a new self».) (pág. 47). Véase el análisis detallado de la obra en el capítulo «The Beginning of the Surrealist Mystic in *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*», en Robert Simon, *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism...* op. cit., págs. 39-72. (Las traducciones son nuestras).

⁵⁹² «La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu», op. cit., págs. 199, 204, 206.

⁵⁹³ «Los poemas constatan la ruptura entre ser y mundo, ansiando al mismo tiempo su fusión mística. A esta última aspiración responde un conjunto de visiones que traza un ascenso hacia la luz salvífica de la poesía y un descenso paralelo hacia la oscuridad tanática, entendidos ambos como vías de acceso a lo absoluto.» Erika Martínez, «Blanca Andreu y la alta escuela del abandono», *Quimera: Revista de Literatura* 359, 2013, pág. 25. Citado por Ana Rodríguez Callealta, «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI» op. cit., pág. 505.

⁵⁹⁴ Sylvia Sherno, «Between Water and Fire: Blanca Andreu's Dream Landscapes», *Revista Hispánica Moderna* 47, 1994, págs. 533-542.

⁵⁹⁵ Juan José Lanz, «La poesía de Blanca Andreu», *Zurgai*, julio de 1997, pág. 72. Citado por Ana Rodríguez Callealta en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», op. cit., pág. 520.

⁵⁹⁶ W. Michael Mudrovic, «The Shattered Mirror: Grief, Madness, and Identity in Blanca Andreu's *De una niña de provincias*», op. cit., pág. 99. «whose fragmentary nature, repetitions and intertextualities, and ambivalent surrealistic imagery replicate the shattered mirror that both destroys identity and enables its recreation». (La traducción es nuestra).

Así, basándose en los estudios realizados en la elegía en el campo poético y en psicoanálisis, que combina con un cuidadoso análisis del presente libro, Mudrovic identifica en el texto de Blanca Andreu una progresión a través de las etapas del duelo, que desemboca en la aceptación de la muerte del otro y la búsqueda de consuelo. Aunque no cabe duda de que esta dimensión arraiga en parte en el simbolismo presente en la obra⁵⁹⁷, la idea de progresión que se le atribuye vincula indiscutiblemente esta transformación, a través del dolor de la pérdida, a la mística. Es lo que Mudrovic afirma, por ejemplo, respecto a los «Cinco poemas para abdicar⁵⁹⁸» que manifiestan «un punto de inflexión significativo en la trayectoria de la hablante para afrontar su duelo y aceptar su identidad⁵⁹⁹», tanto en su estructura como en sus temas. El crítico sugiere, a lo largo de su análisis, el deseo de la locutora de unirse a Olga en su muerte por suicidio, lo que le permitirá «captar el contraste de similitud y diferencia entre el yo y el otro⁶⁰⁰» a través de la similitud en las «heridas» —que remiten, una vez más, al tópico de la herida de amor adaptada a la mística⁶⁰¹. Por último, en el «cuarto» poema, Mudrovic señala un punto de inflexión: afirma que «[al] recuperar y recontextualizar mediante la repetición (especialmente la repetición de la expresión “Sé bien”), la hablante señala el cambio que se ha producido en ella. No ha perdido su duelo, pero su duelo ha tomado una nueva dirección⁶⁰²». Citamos el fragmento correspondiente del poema:

5 Sé bien que galoparé en negro
 porque negro es el color de los sueños,
 negras las manos de la intimidad,
 y sin espuelas, y sin bridas,
 porque las espuelas son el poder, la aberración, estrellas
 de tijera y abismo⁶⁰³.

Si bien se trata de abordar el duelo («en negro» (v. 1)), este va acompañado de un nuevo impulso (indicado por el futuro «galoparé» (v. 1)) que permite refugiarse en el mundo de los

⁵⁹⁷ «El poemario se ubica en la noche (poemas XI, XV, XVII, XXI), umbral de la escritura, de la identidad. Entrar en ella es acceder a lo más íntimo [...]» en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 536.

⁵⁹⁸ *De una niña...* *op. cit.*, pág. 28 y ss. Para el análisis correspondiente, véase *Mirror Mirror on the Page...*, *op. cit.*, pág. 118 y ss.

⁵⁹⁹ «a significant turning point in the speaker's trajectory in dealing with her grief and coming to terms with her identity». *Ibid.*, pág. 118. (La traducción es nuestra).

⁶⁰⁰ «capture the contrast of similarity and difference in self and other». *Ibid.*, pág. 120. (La traducción es nuestra).

⁶⁰¹ Como recordaba Candelas Newton: «El segundo poema se dirige a su amor percibido como una herida, recuerdo de la llaga de amor de los místicos. La unión amorosa se describe como un juntar de heridas en busca de un éxtasis que es a la vez una experiencia de dolor supremo: “sé bien que encima de mis heridas busco la alondra de tus / heridas”» (en «La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu», *op. cit.*, pág. 199. La autora cita *De una niña...* *op. cit.*, pág. 29.)

⁶⁰² «[by] recuperating and recontextualizing through repetition (especially the repetition of the phrase “Sé bien”), the speaker signals the change that has occurred in her. She has not lost her grief, but her grief has taken a new direction». *Mirror Mirror on the Page...*, *op. cit.*, pág. 121. (La traducción es nuestra).

⁶⁰³ *De una niña...*, *op. cit.*, págs. 32-33. Citado por W. Michael Mudrovic, *Mirror Mirror on the Page...*, *op. cit.*, pág. 121.

«sueños» (v. 2), querido al universo de Andreu, como hemos visto, y fuera de las ataduras de la esfera escolar en el que se encontraba. Sean cual sean las intenciones o los pensamientos de la autora a la hora de componer este poemario, no podemos ignorar que hacer una lectura elegíaca del libro significa también convertirlo, por su progresión, en una esperanza de realización profunda del yo poético y, por tanto, en una transformación de este a través de la relación con Olga concebida como excepcional, lo que no es completamente ajeno al misticismo.

2.3.2.5. Conexiones mágicas : Clara Janés y Vladimir Holan

Pero las conexiones excepcionales no tienen por qué desafiar a la muerte para ser místicas. En 2018, Clara Janés publicaba en la editorial Galaxia Gutenberg *Profundidad de la noche*, una selección de escritos en verso y prosa de Vladimir Holan (1905-1980) traducidos por la propia poeta. Lo que a primera vista parece una iniciativa filológica por parte de la académica para dar a conocer la obra del escritor checo, en realidad esconde una relación mucho más profunda; relación que, según apuntan ciertos críticos, hasta roza el misticismo.

Los caminos de Vladimir Holan y Clara Janés se cruzan cuando esta última está ingresada en un hospital en 1971. Le regalan el libro del poeta *Una noche con Hamlet*, cuya lectura provoca en ella una revelación excepcional y una identificación total con sus versos; entre sus manos, esta obra pone fin a la «crisis creativa⁶⁰⁴» de la que padecía desde hacía seis años. Decide conocerle, y pronto le visita a su casa en la isla de Kampa, en la ciudad de Praga, donde el poeta se ha retirado. Janés reiterará esta visita a la capital checa a petición de Holan, dos años más tarde, no sin antes aprender checo. Pero el encuentro mágico se produce al final de la cuarta visita: encontrándose indispuerto, Clara Janés decide ofrecer a Holan conchas de la playa de Barcelona. Al entregárselas, la esposa de Holan, Vèra Pilařová, «decidió revelar a Janés el enigma que había rodeado sus visitas»:

En el año 1972, Holan había escrito *Una noche con Ofelia*, un largo poema que, en principio, había sido concebido a modo de continuación de *Una noche con Hamlet*. En esta composición se presenta a una Ofelia que era de Barcelona y que sale de un concierto del Orfeo Català: «¿Es posible que no me siguieran cuando le escupí / a un tipo en la cara / al salir del Orfeo Català? ¡Ah Barcelona!» [...]. La Ofelia de Holan viaja por Europa hasta terminar en la República Checa, donde visita en Bohemia a Karel Hýnek Mácha, poeta checo del que Holan se sentía sucesor. Cuando Ofelia y Hýnek se encuentran, Ofelia le pregunta a Hýnek si tiene dinero. El poeta le dice que no y entonces Ofelia le ofrece unas conchas a modo de monedas⁶⁰⁵.

⁶⁰⁴ *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 36, n.º 2, 2021, pág. 130.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, pág. 132. La cita («Es posible que no...») está sacada de *La gruta de las palabras: obra selecta*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, pág. 630.

Por lo que tiene de excepcional, no es de extrañar que la relación basada en afinidades literarias y amistosas entre Holan y Janés ya haya sido comentada en trabajos académicos. El excelente artículo de María Teresa Navarrete Navarrete «En busca de Vladimir Holan: la poesía de Clara Janés» destaca entre estas iniciativas tanto por su concisión como por su exhaustividad; además, sirve nuestro enfoque al mostrar cómo su relación puede vincularse con la mística, especialmente a partir del poemario *Kampa* de Clara Janés, escrito tras el encuentro con Holan y dedicado al poeta. El «mejor ejemplo del amor trascendido», en palabras de Biruté Cipliauskaitė⁶⁰⁶, evidencia en realidad una progresión adecuadamente centrada en las etapas del encuentro místico⁶⁰⁷, además de manifestar, «aunque sea a modo de conexión lírica», «la fusión de la hablante lírica con Holan⁶⁰⁸». Prueba de ello es el poema «Llanto», de la tercera parte de la obra, donde lo que a primera vista parece una fusión panteísta da paso a una conexión amorosa y acaba desvelando una fusión intelectual:

5 Llevarme todo el campo,
convertirme yo en lluvia,
ser tentación a las raíces, quiero.
Alimentar todo el cerebro.
No ser sólo fugaz aquel breve momento
en que ocupé
tu pensamiento⁶⁰⁹.

También, el primer poema de la cuarta sección, titulado «La que tan serenamente nos aguarda», que traduce una fusión de los cuerpos («He llorado tus lágrimas» (v. 4)) así como un estado de trance extático («el corazón a punto de romperse, / las piernas incapaces de todo movimiento» (v. 6-7)) propios de la mística:

5 Hecho ya un ascua viva de dolor
has penetrado secretamente en mí
y he sido tu reflejo.
He llorado tus lágrimas de soledad,
he sentido la fragilidad en mis venas,
el corazón a punto de romperse,
las piernas incapaces de todo movimiento.
Se ha posado en mis párpados

⁶⁰⁶ Biruté Cipliauskaitė, «Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer», *Revista de Estudios Hispánicos* 29, n.º1, 1995, pág. 350. Citado en «La inquietante sabiduría de Clara Janés», *op. cit.*

⁶⁰⁷ «*Kampa* [...] se sirve de la mística y organiza sus tres primeras partes de acuerdo con sus principios compositivos. De ahí, que la primera parte del poemario se oriente a la búsqueda del Amado siguiendo los postulados de la vía purgativa, la segunda persiga la comprensión del Amado de acuerdo con la vía iluminativa y, finalmente, en la tercera parte se muestre la unión entre los enamorados según los códigos de la vía unitiva.» «En busca de Vladimir Holan...», *op. cit.*, pág. 137.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, pág. 137.

⁶⁰⁹ *Kampa*, *op. cit.*, pág. 80.

el espanto, la impotencia ante el final,
y ha oprimido con su lazo mi garganta
la que tan serenamente nos aguarda⁶¹⁰.

Otros indicios señalan la complicidad y la compenetración literaria. El título del poema «Eurídice⁶¹¹» que remite a la mitología griega y, por tanto, a la figura epónima y a su amante Orfeo, es un ejemplo de ello. De ahí que *Kampa* es un atisbo de lo que la relación entre Janés y Holan podía tener de excepcional —encuentro y vínculo que se entienden como una verdadera manifestación de lo que puede suceder cuando dos mentes literarias, profundamente místicas, se nutren mutuamente—.

Del estudio del relacionarse en la autoría femenina actual pueden sacarse varias conclusiones. Todas las perspectivas, por distintas que sean, son susceptibles de dar cuenta de un vínculo con la alteridad cuyo carácter excepcional e inefable lo aparenta a veces con el que el sujeto místico tiene con la divinidad; es en esta medida como podemos vincular el «relacionarse» femenino a formas de mística laica. En este marco, también cabría mencionar las iniciativas que han sacado a la luz cierta progresión basada en las etapas de la unión mística, y que permiten al yo poético establecer una conexión especial consigo mismo, un relacionarse propio, a falta de alteridad.

El análisis pormenorizado de los poemas nos lleva a aclarar la naturaleza de estos vínculos y a darnos cuenta, a partir de ahí, de que las autoras son más propensas a destacar unos enlaces horizontales, más que verticales, entre el yo poético y lo ajeno. Los que forman estas conexiones inefables están presentados como en pie de igualdad; la «divinidad», si alguno de los miembros aparece como tal en el poema, no está colocada en un pedestal. Esta igualdad contrasta con la jerarquización inherente de la religión cristiana, y en particular católica, ya sea en su divinidad —piénsese por ejemplo en la jerarquía de los ángeles— o en su organización —la jerarquía eclesiástica—. En muchos aspectos, esta última está concebida como una réplica del orden patriarcal, en una concepción que corresponde, de hecho, con la premisa inicial de la «teoría de la transformación cultural» desarrollada por Riane Eisler en *El cáliz y la espada*, que sostiene que toda sociedad se apoya en dos modelos, «el dominador, basado en la jerarquización» y «solidario, basado en la vinculación⁶¹²». Así, del mismo modo que podemos entender como una respuesta *religiosa* a la teoría de Eisler la creación de cultos típicamente

⁶¹⁰ *Ibid.*, pág. 89.

⁶¹¹ *Ibid.*, págs. 83-84.

⁶¹² Riane Tennenhaus Eisler, *El cáliz y la espada: nuestra historia, nuestro futuro*, Santiago (Chile), Cuatro vientos, 1990, pág. XXIV y ss. Citado por Angie Simonis, «La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximación al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España» (Alicante, Universidad de Alicante, 2013, pág. 237).

relacionados con lo femenino como la religión wicca o los círculos de Jean Shindoa Bolen —o incluso, desde un punto de vista conceptual, la brujería⁶¹³—, que fueron concebidos originalmente en oposición a las religiones dominantes, precisamente para rechazar la idea de jerarquía por la que están regidos⁶¹⁴, podemos evidenciar una respuesta *literaria* en la escritura de este tipo de misticismo. De cierto modo, se puede decir que la mística, en oposición a la religión, ocupa aquí el mismo lugar que Julia Kristeva y Catherine Clément daban a lo sagrado⁶¹⁵.

En este sentido, al tiempo que se reivindican de cierta trascendencia, que tiene que ver con la inefabilidad de las relaciones, las autoras se presentarían como capaces de poner de manifiesto, a través de la poesía, una determinada especificidad propia de mujeres. En esta perspectiva, la respuesta mística del relacionarse puede ser la manifestación de una feminidad, no abiertamente reivindicativa, pero que subraya la voluntad de reclamarse de un orden distinto. En el contexto de los últimos años del siglo XX en España, cuando la escritura femenina estaba construyéndose y las autoras buscaban a tientas lo que podía caracterizarla, el hecho de que exista tanto material que dé cuenta de este relacionarse horizontal no es casualidad: al contrario, debe decirnos algo sobre el lugar que el sujeto femenino buscaba ocupar, en relación con el lugar que le era espontáneamente concedido; y, en este contexto, la supuesta afinidad «natural» de las mujeres hacia la mística cobra todo su sentido.

⁶¹³ «La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres...», *op. cit.*, págs. 105-106.

⁶¹⁴ *Ibid.*, págs. 129 y 225.

⁶¹⁵ «Au-delà des clivages entre Bien et Mal, pur et impur, permis et interdit, intellectuel et sensible, le sacré est « sublime » au sens où l'entend Kant dans la *Critique du jugement* : un court-circuit entre le sensible et la raison, au détriment de l'entendement et de la connaissance. Un coup de la sensibilité contre l'intelligence. [...] Alors oui, le sacré autorise la défaillance, l'évanouissement du Sujet, la syncope, le vertige, la transe, l'extase, le « par-dessus le toit », si bleu. Quant au religieux, je ne l'imagine guère sans organisation. Avec un clergé sous l'autorité papale comme dans le catholicisme, ou avec une question communautaire comme dans l'islam, la fonction du religieux revient toujours à l'organisation du culte : on entre ici, on passe par là, ici l'on prie, là on se prosterne, on commence et on finit, bref, le temps et l'espace sont bien gérés. Le sacré fait exactement le contraire : il éclipse le temps et l'espace. Il *pass*e dans un illimité sans règles ni réserves qui est le propre du divin. Bref, le sacré est un accès immédiat au divin, tandis que le religieux aménage un accès balisé, avec médiations prévues pour les cas difficiles. Il va sans dire que le sacré ne s'efface pas avec l'apparition des codes religieux : il surgit à son heure, ou plutôt, à son instant, puisque c'est sa nature que de bousculer l'ordre. Mais le religieux peut exister sans sacré ; lorsqu'il est pratiqué sans états d'âme, c'est même son statut le plus commun.» Catherine Clément, y Julia Kristeva, *Le féminin et le sacré*, Paris, Albin Michel, 2015, págs. 68-69.

2.3.3. ¿Poesía mística o mística de la poesía?

La poeta Ada Salas formuló, en su ensayo *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, una reflexión que se aplica idóneamente a cada una de las dos facetas de la poesía mística laica que hemos visto hasta ahora. Afirmar así que el «proceso creativo» —entendido como un «recorrido ascético»— que remite al «desasimiento de la realidad», puede realizarse «por alejamiento» de esta, como en Mallarmé —o, en el caso de nuestro corpus, en Clara Janés y Blanca Andreu, a quienes acompañamos en sus visiones delirantes—, o, «por profundización de ella», como en Baudelaire⁶¹⁶ o en las escritoras que acabamos de ver, y que exploran los lazos que les une a dicha realidad.

Hasta ahora, afirmábamos que esta «profundización» acontecía con una realidad identificada con la alteridad, por muy amplio que sea este concepto. Pero ¿es realmente el caso? ¿es cierto que la realidad solo puede hallarse en la alteridad? Recordemos el énfasis que Clara Janés ponía en el cuerpo como punto de partida de sus visiones; ¿es realmente necesario desprenderse de esta envoltura corporal, de esta individualidad para conseguir una experiencia mística? Esta realidad, esta esencia del ser, este absoluto, ¿acaso no puede residir en la poeta? O, por expresarlo de otra manera: ¿por qué el propio «yo» no podría ser el objeto hacia el que tiende el sujeto místico?

A primera vista, la respuesta parece obvia. Si bastara que la poesía íntima, introspectiva y auto-indagadora fuera mística, entonces casi toda la lírica romántica del siglo XIX podría adquirir el calificativo; y bastaría que el poeta se tumbara en el diván, o que cualquier paciente sometido a psicoanálisis se viera sorprendido por el genio poético, para que se convirtiera al mismo tiempo en poeta místico, en virtud de los medios puestos a su disposición por la modernidad para desvelar su inconsciente.

No: poesía introspectiva no es sinónimo de poesía mística. Y, sin embargo, sostenemos que existe un caso en el que el horizonte místico se encuentra en el interior del poeta; un horizonte que solo puede revelarse si el poeta es considerado a través de su función, pero independientemente de su producción. Este Absoluto al que se dirige el poeta, ¿no podría ser la poesía misma?

Por inverosímil que pueda parecer este postulado, queda en realidad corroborado tanto por los escritos teóricos de nuestras autoras como por las corrientes de pensamiento de las que beben, además de por su propia producción. De estos se desprende que, si bien se admite fácilmente que la poesía sea el género más adecuado para transmitir «lo místico» a pesar de su inefabilidad, esto no significa que la transposición sea automática; la poesía, en cuanto objeto literario que traduce la singular mirada de su autor, puede resistirse a su dominio. A partir de

⁶¹⁶ Ada Salas, *Alguien aquí: notas acerca de la escritura poética*, Madrid, Hiperión, 2005, pág. 138.

ese momento, se produce un desplazamiento: fugazmente, cobra vida, se independiza y se desentiende de quien la creó; el poeta ya no va en busca del ser, sino de la propia escritura. Entre el poeta que es «dueño» de su creación y el que es «desposeído» de ella⁶¹⁷, las autoras que estudiaremos a continuación se sitúan en este último caso. Parece, en efecto, que están embarcadas en una búsqueda que transforma la idea misma de «poesía mística» en una «mística de la poesía»: se trata para ellas de penetrar en el misterio que rodea a este arte, tan fugaz y autónomo que parece adquirir un aura especial, casi divina; con la que buscarían, entonces, alcanzar un contacto místico. Por ello, nos centraremos en adelante en aquellas poetas asociadas al misticismo que manifiestan más explícitamente esta «mística de la poesía», tanto en sus poéticas como en sus obras.

2.3.3.1. «Mística de la poesía» y «razón poética» zambraniana

Más que la teoría literaria, definir esta faceta de la mística en la poesía atañe a la filosofía del lenguaje. A esta conclusión llegó Ana Rodríguez Callealta, tras exponer detalladamente la correlación que existe entre estos dos campos en su tesis doctoral: con el fin de determinar el interés de la mística, tal y como se concibe en la poesía actual, parte de Wittgenstein y Heidegger para dar paso a María Zambrano y a su huella en estas dos esferas de conocimiento⁶¹⁸. Partidarios de la anterioridad del pensamiento sobre el *logos*, los dos primeros filósofos demostraron cómo la poesía mística podía servir a la expresión de este⁶¹⁹, abriendo el camino para la teorización de una forma de razón poética para pensadores como Nietzsche⁶²⁰, Bergson⁶²¹ y Unamuno⁶²², que sería ampliamente desarrollada y popularizada a su vez por María Zambrano.

⁶¹⁷ *Ibid.*, pág. 51.

⁶¹⁸ Véase el capítulo «La mística como vía: de Wittgenstein a Luce Irigaray» de su tesis doctoral («Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, págs. 657-689).

⁶¹⁹ «el sujeto solo puede mostrarse a través de lo decible, el lenguaje constituye también un límite de mí, en cuanto que es mi límite. Pero el sujeto, tal y como lo concibe el pensador, constituye el límite, y es esto lo que le permite volverse hacia lo que no es el mundo. [...] Al cabo, Wittgenstein acepta que el sujeto pueda pensar lo impensable, si bien desde la asunción de que resulta ilógico. En este punto, Wittgenstein ofrece dos soluciones: mostrar lo que no puede ser dicho a través de lo decible y el silencio. Este último constituye para Wittgenstein expresión de lo inexpresable, vinculado a la mística: “Lo inexpresable, ciertamente, existe. Se muestra, es lo místico”». *Ibid.*, pág. 661. La autora remite a Howard Mounce, *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*, Madrid, Tecnos, 1993, pág. 115. Asimismo, sobre Heidegger, «lo poético es concebido como un medio privilegiado de acceso al espacio originario. Se trata de una concepción del lenguaje que, a partir de la distinción entre sus dimensiones instrumental y esencial, vincula a esta última con la estructura ontológica del ser, de la que es manifestación, convergiendo, así, en una propuesta de des-velamiento que aspira a bordear los límites discursivos desde la confluencia entre mística y poesía». «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 663.

⁶²⁰ Luis Antonio Velasco Guzmán, «Nietzsche y la razón poética (Reflexión sobre la postura nietzscheana en torno a la cuestión de la razón moderna)», *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 21, n.º 42, 1 de julio de 2012, págs. 212-231.

⁶²¹ Bernard Sesé, «Zambrano María - (1904-1991)», *Encyclopædia Universalis*, <<http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedia/maria-zambrano/>>

⁶²² Natàlia Rodríguez Inda, «Expresión poético-vital: el encuentro entre Unamuno y Zambrano en la poesía», *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 21, 2020, págs. 74-79.

Para la filósofa, la «razón poética», noción holística donde las haya⁶²³, parece adaptarse a la concepción de la mística compartida por una facción importante de nuestro corpus. Como resume hábilmente Rodríguez Callealta, esta idea deriva de la premisa de que, a pesar de que el mundo está controlado por el dominio de la razón, en el que arraiga el *logos* discursivo, el hombre conserva cierta huella de su vida preexistente, que corresponde a un orden primordial de comunión con el Absoluto⁶²⁴. De ahí, y en caso de que el ser humano desee «ir rescatando su ser escondido que le reconducirá, a su vez, hacia el Uno⁶²⁵», el sujeto puede elegir la vía del «Despertar naciendo», que implica un retorno a este primer estado. Ahora bien, una vía posible de este retorno es la «razón poética», que se entiende como una «actividad transformadora mediante la que el hombre ha de procurar situarse en una realidad de la que se ha escindido y hacerse a sí mismo recuperando, colectiva e individualmente, algo de ese origen perdido⁶²⁶».

A medida que recorre los escritos de Zambrano para documentarse sobre este concepto, el lector halla cada vez más puntos comunes con el misticismo. El ensayo *Filosofía y poesía* ofrece así ejemplos elocuentes de cómo la figura del poeta puede asociarse a su halo semántico: indica que aspira a una idea de elevación hacia otra realidad⁶²⁷; también, ilustra su proximidad al mundo de los sueños, lo inconcebible, lo inefable⁶²⁸, al delirio⁶²⁹; muestra cómo establece un contacto con la divinidad⁶³⁰ —o, por lo menos, fuerzas sobrenaturales⁶³¹—; evidencia su falta de dominio sobre la palabra, que, por el contrario, le posee por entero⁶³², y de la que se siente

⁶²³ El concepto, que apareció por primera vez en el epílogo del texto *Madre España*, se desarrollará en su ensayo *Filosofía y poesía* (por primera vez publicado en 1971), y también, performativamente, en *Claros del Bosque* (primera publicación en 1977). Véase Pamela Soto y Ricardo Espinoza Lolas, «*Madre España*: una lectura del pensamiento estético de María Zambrano», *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 75, n.º 286 Extra, 31 de enero de 2020, págs. 1250-1252, en particular.

⁶²⁴ «Porque el filósofo siente que se le ha dado, junto con la vida una reminiscencia. Reminiscencia de su origen, que le llevará a su fin, si pone cuidado de concertar su vida a ella». María Zambrano, *Filosofía y poesía*, Madrid, Ed. de la Universidad Alcalá de Henares, 1993, pág. 35. (salvo mención contraria, edición citada en adelante).

⁶²⁵ Mercedes Gómez Blesa, «Introducción», en María Zambrano, *Claros del bosque*, Madrid, Cátedra, 2011, pág. 71. Citado en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 669.

⁶²⁶ Chantal Maillard, *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*, Barcelona, Anthropos, 1992, pág. 18. Citado en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 671.

⁶²⁷ «la poesía tiene también su vuelo; tiene también su unidad, su trasmundo.» *Filosofía y poesía*, *op. cit.*, pág. 21.

⁶²⁸ «La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás.» *Ibid.*, pág. 22.

⁶²⁹ «Quiere delirar, porque en el delirio alcanza vida y lucidez. En el delirio nada suyo tiene, ningún secreto; nada opaco, en su ser. Se consume ardiendo como la llama, y canta y dice.» *Ibid.*, pág. 42.

⁶³⁰ «¿Es que el poeta, poseído por el entusiasmo, ha sido sin embargo, dejado de la mano de los dioses? ¿O es acaso, que está poseído enteramente por lo divino de este mundo y por ello, no quiere por nada, abandonarlo?» *Ibid.*, pág. 35.

⁶³¹ «Lucidez que hace más valiosa, más dolorosa, la fidelidad a las fuerzas divinas —divinas o demoniacas— extrahumanas que le poseen, que hace más heroico su vivir errabundo y desgarrado.» *Ibid.*, pág. 43.

⁶³² «El filósofo quiere poseer la palabra, convertirse en su dueño. El poeta es su esclavo; se consagra y se consume en ella. Se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir. Quiere, quiere delirar, porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria. Hay que pensar que el primer lenguaje tuvo que ser delirio. Milagro verificado en el hombre, anunciación, en el hombre, de la palabra. Verificación ante la cual el hombre, ya poeta, no pudo sino decir: “Hágase en mí”. Hágase en mí la palabra y sea yo no más que su sede, su vehículo. El

sobrepasado⁶³³; enfatiza finalmente la idea de raptó, de arrobamiento, que resulta de esta relación con su obra⁶³⁴. Ana Rodríguez Callealta completa esta idea señalando que, para que el poeta pueda reencontrar el «fondo irracional de lo real⁶³⁵», «en su desarrollo de las fases creativas se observa un paralelismo con las de la mística: descuido de sí, desposesión, retracción, vacío, disponibilidad, espera, oír en silencio, ver en la oscuridad, delirio, plenitud⁶³⁶».

De ahí, interpretar determinadas obras del corpus a través del prisma del pensamiento zambrano permite dilucidar sus orientaciones, al tiempo que justificar que fuesen asociadas a cierta espiritualidad mística⁶³⁷. El mejor ejemplo de ello es el poemario *Punto umbrío*: al hacer de él su destinatario, la obra de Rossetti propone precisamente efectuar un retorno al Amor, identificado con el Absoluto, del que el hombre fue separado al nacer⁶³⁸; busca, por tanto, seguir el camino hacia esta «especie de “vida pre-existente” en la que se encontraba en comunión y participación con la Unidad primordial⁶³⁹». De hecho, en *Punto umbrío* hallamos poemas compuestos por versos extensos, como para reproducir el ritmo de la narración —sin dar paso a la prosa—, que se relatan como leyendas. La anáfora de «Hubo un tiempo» que inicia las primeras composiciones puede interpretarse, por tanto, como una referencia al tiempo primitivo imaginado por Zambrano:

Hubo un tiempo en el que el tiempo no era fluir:

era una trenza de arena que se peinaba invariablemente.

Sus tres cabos se enlazaban, se apretaban entre sí diferenciados e inseparables.

Nada se postergaba. Nada se anteponía: era un tiempo predestinado por un singular decreto,

poeta está consagrado a la palabra; su único hacer es este hacerse en él. Por eso el poeta no toma ninguna decisión, por eso también es irresponsable.» *Ibid.*, págs. 42-43.

⁶³³ «El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído.» *Ibid.*, pág. 41. «Y el poeta es fiel a lo que ya tiene. No se encuentra en déficit como el filósofo, sino, en exceso, cargado, con una carga, es cierto, que no comprende. Por eso, la tiene que expresar, por eso tiene que hablar “sin saber lo que dice”, según le reprochan. Y su gloria está en no saberlo, porque, con ello, se revela que es muy superior a un entendimiento humano la palabra que de su boca sale; con ello nos muestra que es más que humano, lo que en su cuerpo habita. De allí, que hable de divinidades misteriosas, de musas, que le poseen, de fuerzas que habitan en su interior como en cercado propio.» *Ibid.*, pág. 41.

⁶³⁴ «el poeta [...] [se] siente morada, nido, de algo que le posee y arrastra.» *Ibid.*, pág. 41.

⁶³⁵ «Introducción», en María Zambrano, *Claros del bosque*, op. cit., pág. 86. Citado en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», op. cit., pág. 672.

⁶³⁶ «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», op. cit., págs. 672-673. La autora cita los siguientes fragmentos de *Filosofía y poesía*: «Amor a los orígenes y descuido de sí»; «no tener, sino recibir»; «El poeta sigue quieto esperando la donación. Y cuanto más tiempo pasa menos puede decidirse a partir. Y cuanto más se demora el regalo soñado, se vuelve hacia atrás. Parte entonces, pero es hacia atrás; se deshace, se desvive, se reintegra cuanto puede a la niebla de donde saliera...»; «se mantiene el poeta en vacío, en disponibilidad, siempre. Su alma viene a parecer un ancho espacio abierto, desierto»; «Es un oír en el silencio y un ver en la oscuridad»; «Quiere, quiere delirar, porque en el delirio la palabra brota en toda su pureza originaria»; «todo se serena en la plenitud». (la autora remite a la siguiente edición: María Zambrano, *Obras completas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, I, págs. 711, 763, 765, 766 y 767.)

⁶³⁷ «“Mientras la luz” se despide con la poesía de Ana Rossetti», *O_Lumen.org*, 1 de febrero de 2019, <<https://www.olumen.org/noticia/mientras-la-luz-se-despide-con-la-poesia-de-ana-ro/>>

⁶³⁸ «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», op. cit., pág. 669.

⁶³⁹ *Ibid.*, págs. 668-669.

5 una hélice girando, confundiéndose en una rueda brillante e invisible.
No era una edad ni una condición, sino el tempo sin tiempo de la felicidad perfecta. Del acuerdo. De la inmóvil y sin media duración del arrebató.
Era un punto único y misterioso en donde convergía el tiempo de la memoria, de la profecía y de los ángeles⁶⁴⁰.

Esto también explica la presencia de poemas donde el Amor (v. 10) se identifica tan estrechamente con el «verbo» (v. 1), y donde la hablante afirma que se originan en ella, como el siguiente:

Por qué mi carne no te quiere verbo,
por qué no te conjuga, por qué no te reparte,
por qué desde las tapias no saltan buganvillas
con tus significados
5 y en miradas de azogue no reverbera el sol
dando de ti noticia,
ni se destapan cajas con tu música
y su claro propósito,
y ningún diccionario ajeno te interpreta.
10 Por qué, por qué, Amor mío,
eres mapa ilegible,
flecha desorientada,
regalo ensimismado en su intacto envoltorio.
palabra indivisible que nace y muere en mí⁶⁴¹.

2.3.3.2. Del «poder absoluto de la palabra»⁶⁴²

Sin pretender necesariamente desandar este camino de regreso a un orden primitivo, varias poetas parecen considerar la palabra no como un instrumento comunicativo, que se inscribe en la lógica del *logos* y obedece a la razón, sino como una entidad que responde a su propia lógica, precisamente fuera del orden racional. De ahí que la poesía, y su unidad constitutiva, la palabra, parecen cobrar autonomía en estas poetas. No es casualidad que la propia Clara Janés abra *La palabra y el secreto* con la observación de que la palabra brota de una fuente ajena a quien la emite, sorprendiéndola de paso:

Nace la voz y no sabe por qué. La envuelve, pues, el misterio, el secreto. Nace la voz y es el llanto del que sale de lo oscuro al mundo de las formas hasta entonces ignoradas. Sumida en el no saber, sin márgenes aún para el conocimiento, entra en el espacio abierto y se enfrenta a la distancia entre lo interior y lo otro. Y así se delimita el trayecto que tendrá que recorrer. Sus

⁶⁴⁰ Ana Rossetti, *Punto umbrío*, Madrid, Hiperión, 1995, pág. 13.

⁶⁴¹ *Ibid.*, pág. 33.

⁶⁴² Tomamos prestada esta expresión del artículo de Nuria Rodríguez Lázaro, «Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas o el poder absoluto de la palabra», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 46, 2021, págs. 63-87.

medios son modulaciones aproximativas, inflexiones melódicas que unen la apertura de la garganta y los movimientos que forman las vocales y las consonantes, y que pronto estructurarán palabras. No sabe el niño que la a irrumpe desde la frente y es la vocal de la razón, que la e se produce en la clavícula y es la de la enemistad, que la o nace en el abdomen y expresa el poder, que la u se forma en la ingle y es interior, mística, y que la brota en el corazón y es la vocal del amor⁶⁴³.

Del mismo modo que Rimbaud, arquetípico «poeta-vidente», destacaba las vocales en su famoso poema «Voyelles» para explicitar su potencial sinestésico⁶⁴⁴, Clara Janés parece revelar aquí su dimensión mágica, al tiempo que su completa autonomía. Sin embargo, si esta suficiencia e independencia están presentes desde el principio, la lectura de la poeta barcelonesa muestra que acaba siendo dueña de la palabra; evolución que, como ya se intuye, no se produce en todas las autoras. No es el caso de Ada Salas, por ejemplo, sobre la que Nuria Rodríguez Lázaro apunta justamente que la «gran originalidad de [su] poesía [...] consiste en construir una voz única y exclusivamente regida por la palabra poética, cuya voluntad llegará a veces a aparecer como un auténtico yugo ante el cual no queda más opción que obedecer⁶⁴⁵».

Es preciso presentar brevemente aquí la trayectoria poética de Ada Salas. Nacida en 1965, la poeta, que fue asociada al misticismo⁶⁴⁶, se ha destacado por su verso sobrio, depurado, y por un particular manejo del blanco tipográfico que la han vinculado a la llamada «poesía del silencio»; brevedad y sentido del espacio de los que no solo resulta una concisión percutante, sino un verdadero manifiesto que ha cambiado las reglas del protagonismo lírico en su primera poesía, recogida en *No duerme el animal*⁶⁴⁷, y también en obras posteriores: *Ashes to Ashes* (2010), *Limbo y otros poemas* (2013)⁶⁴⁸, *Diez mandamientos* (2016)⁶⁴⁹. Así lo apunta Nuria Rodríguez Lázaro:

El yo poético en Ada Salas es una voz dominada por los caprichos de la palabra. La palabra parece incluso ser a veces la instancia enunciativa o más bien la instancia creadora, la que maneja los hilos, la que lleva las riendas, la que decide; la poeta, fundida con el yo del poema, no es entonces sino una mano o sus sinécdoques (dedos) o sus metáforas (zarpas) que, como guiada por un marionetista invisible escribiera con tinta en el papel lo dictado por los antojos de la palabra, frente a los cuales la voluntad del yo quedara absolutamente aniquilada [...] ⁶⁵⁰.

Al proyectar la imagen de una hablante subordinada a la soberana voluntad de la palabra, la investigadora sugiere una disociación entre el yo y su arte; deduce que la palabra, aunque se

⁶⁴³ *La palabra y el secreto*, op. cit., pág. 9.

⁶⁴⁴ Arthur Rimbaud, *Poésies, Une saison en enfer, Illuminations*, París, Gallimard, 1998, pág. 78.

⁶⁴⁵ «Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas...», op. cit., págs. 68-69.

⁶⁴⁶ «La mística de la escritura...», op. cit., pág. 188.

⁶⁴⁷ Ada Salas, *No duerme el animal: poesía, 1987-2003*, Madrid, Hiperión, 2009.

⁶⁴⁸ *Limbo y otros poemas*, op. cit.

⁶⁴⁹ Ada Salas y Jesús Placencia, *Diez mandamientos*, Madrid, La Oficina, 2016.

⁶⁵⁰ «Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas...», op. cit., pág. 77.

desentendiendo incansablemente de la poeta, se encuentra precisamente en ella. Aparece entonces la necesidad de vincular la mística de la búsqueda del yo más profundo con la del oficio poético. La lectura de *Alguien aquí. Notas acerca de la escritura poética*, de Ada Salas, revela que la poeta es plenamente consciente de ello. Explica así que, en su poemario *Variaciones en blanco*⁶⁵¹,

intentaba transcribir el diálogo (o más bien constante interpelación) entre dos entidades nacidas de un desdoblamiento interno. Tenía la conciencia de que un yo «otro» profundo y sumergido guardaba celosamente el misterio de la palabra. A lo largo de los poemas quería dejar constancia de un viaje interior que me llevase a él, hasta afrontar un reconocimiento mutuo. [...] Este texto es el testimonio de una larga inmersión, de una serena y fructífera —aunque dolorosa, cruenta a veces— batalla con el silencio que dio como resultado la contemplación —ilusoria o no— de esa sombra oculta: creí ver esa presencia que me solicitaba y me rechazaba sin tregua y que, posiblemente, no era sino la parte desnuda de mí, inaccesible por cualquier otro camino que no fuera el de la búsqueda y la autocomunicación poéticas. El poema era el medio para acceder a ese yo «alienus», deseo de penetrar para saber y ver: descubrimiento, revelación. El yo que vive se enfrentaba descarnadamente al yo que escribe⁶⁵².

La lectura de *La sed* corrobora este planteamiento, tanto en su expresión explícita⁶⁵³ como en su manifestación en el seno del texto poético. Tomemos como ejemplo el siguiente poema, que evidencia los límites del decir:

5 Es propicia la noche. He perdido
 mi sangre en el blanco fragor
 de los sucesos.
 Tengo sólo el aliento
 que precisas

 la sed
 que te precede

imposible palabra⁶⁵⁴.

En esta composición, que converge hacia la «imposible palabra» (v. 8), que es a la vez el punto álgido del poema y su destinatario, se aprecia la voluntad de Ada Salas de explorar la permanencia de lo inefable, para mostrar la volatilidad de la palabra y su emancipación de la propia autora. Observemos, en primer lugar, la disposición métrica: a la estrofa inicial, que es

⁶⁵¹ *No duerme el animal...*, op. cit., págs. 65-134.

⁶⁵² *Alguien aquí...*, op. cit., págs. 23-24.

⁶⁵³ «Todo sucede en mí. Acaso / ni la noche se asoma a mi suplicio / y el peso de la luz / la carne y su desmayo el hambre / muda / sólo en mí se suceden.» *No duerme el animal...*, op. cit., pág. 151. [De *La sed* (1997)]

⁶⁵⁴ *Ibid.*, pág. 144. [De *La sed* (1997)]

una quintilla, sigue un espacio en blanco tipográfico; luego, un dístico; y finalmente, una doble sangría que da paso al último grupo nominal, que cabe en un verso suelto. Se entiende que la poeta desea señalar de este modo la progresión del silencio, hasta el punto de sustituirse a la propia expresión. Esta progresión se atribuye directamente a la inaccesible «palabra», en virtud de su personificación, implícitamente señalada por el sistema enunciativo, ya que la hablante se dirige a ella; personificación que confiere a la palabra la responsabilidad de la expresión trabada de la poeta. Esto se ve reforzado por la mención del «aliento» (v. 4) y de la «sed» (v. 6), que remiten al campo isotópico de la boca, pero que contrasta con el hecho de que Salas evita cuidadosamente referirse a la palabra y a la expresión verbal, lo que tiene el efecto de resaltar su ausencia. La referencia a la «noche» (v. 1) y la extrema debilidad de la locutora, exangüe, («He perdido / mi sangre» (v. 1-2)), presentada como si fuera al borde de la muerte, son quizás un eco de la etapa purgativa de la unión mística que convergería, entonces, hacia la «palabra» del último verso.

El siguiente poema, también citado por Nuria Rodríguez Lázaro⁶⁵⁵, presenta otro ejemplo de la omnipotencia de la palabra:

5 La casa que abrigó tu corazón
 será una ruina. Furtivos
 en la noche
 la habéis abandonado.
 Oscura en el jardín la tierra removida.
 Quise
 decir traición

y dije llanto⁶⁵⁶.

En los tres versos finales, «Quise / decir traición / / y dije llanto», la autora afirma que la palabra justa se le escapa, lo que le impone recurrir a otra y entonces a autocorregirse aquí. Lejos de señalar una imperfección en la expresión, esta epanortosis significa, por el contrario, la supremacía de la palabra sobre las prerrogativas del decir poético.

A raíz de estas observaciones, no es de extrañar, pues, que esta relación entre la palabra y la poeta, así como su aplicación en el poema, se hayan encontrado en otras escritoras llamadas

⁶⁵⁵ «Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas...», *op. cit.*, pág. 77.

⁶⁵⁶ *No duerme el animal*, *op. cit.*, pág. 173. [De *La sed* (1997)]

«visionarias» o vinculadas a la mística, aunque en menor medida. Como apunta Antonio Gamoneda respecto al poemario *Del sentir invisible*⁶⁵⁷, es el caso de su autora, Marga Clark:

es dominante otra modulación [...] que puede concertarse con la métrica o el versolibrismo por necesidades de «respiración» del poema. ¿Qué quiero decir con «respiración»?; quiero decir, que hay una relación física, en el sentido más noble de la palabra, entre el poeta y su escritura. Entonces, el poeta —la poeta en este caso— sabe que esa no es una relación cualquiera, sino una relación que ha de acomodarse a un hecho compositivo que tampoco puede ser cualquiera. Así, de esta manera no constantemente igual, es lo que podríamos llamar el cuerpo físico de los poemas; pero, insisto, no es por casualidad, no es por capricho; existe una voluntad de acomodación expresiva, y también de acomodación con la especie de la materia poemática que se genera en el propio poema, y consiste en acomodar la forma al imaginario (al visionario, me gusta a mí decir) que actúa y rige dentro de la pieza poemática⁶⁵⁸.

Constatamos entonces que tanto la poesía de Marga Clark como la de Ada Salas se caracterizan por un gran cuidado en la selección de las palabras y en la construcción del ritmo del poema. En el caso de Marga Clark, la «respiración», revelada por Gamoneda, traduce una especie de pulso vital que marca el ritmo de la expresión poética; ahora bien, esta idea no es ajena a Ada Salas, quien en sus ensayos teóricos afirmó que dispone de una «brújula interna⁶⁵⁹» que modula el ritmo tanto del texto como de sus obras. Tanto Marga Clark como Ada Salas comparten pues una preocupación por el ritmo del texto lírico, por la respiración que lo armoniza y lo hace fluir; esta sensibilidad por la cadencia y por la estructura ya son la señal de cierto grado de autorreferencialidad que, a su vez, se entiende como otra característica semántica de esta omnipotencia de la palabra.

2.3.3.3. Apoteosis de la palabra todopoderosa

La autonomía de la palabra y su disociación de la poeta son tales que esta llega a considerarla en su identidad y existencia propias. Por esta razón, se puede apreciar que ciertas autoras de nuestro corpus encontraron en la poesía una forma de conexión mística; estas escritoras interpelan a la palabra como podían interpelar a Dios, buscando a través de ella la expresión de su relación personal y espiritual con lo sagrado. En otros términos, la poesía no

⁶⁵⁷ *Op. cit.*

⁶⁵⁸ Antonio Gamoneda, «*Del sentir invisible* de Marga Clark», *Quimera: Revista de literatura*, n.º 187, 2000, pág. 20.

⁶⁵⁹ «[...] sé que hay una como brújula interna que va dirigiendo hacia algún modo de confluencia todo lo que voy haciendo. Y esa “brújula” tiene que ver, sobre todo, con una respiración, una música (también sintáctica y conceptual) que hace de diapasón de los libros y de lo que, *a posteriori*, pueden considerarse como “ciclos”. Recuerdo muy bien la tarde en que escribí el primer poema de *Esto no es el silencio*. Pensé que era algo raro, ajeno, con lo que no estaba familiarizada. Y pensé que algo en mi forma de respirar cambiaba, y que ese cambio traducía seguramente de una manera muy profunda un cambio en mi vida. Cuando surgió el primer poema de *Limbo y otros poemas*, sentí lo mismo: algo volvía a desviarse, a salirse de un camino “conocido”.» «La mística de la escritura...», *op. cit.*, pág. 189.

solo es para ellas una vía para conectar con lo divino y trascender lo mundano, sino que es el propio objeto de su devoción.

Así, el panteísmo de Sara Pujol anteriormente evidenciado hace que el conjunto de la creación en la que se inscribía la locutora incluya la palabra; en el siguiente poema, el yo poético parece entrar en simbiosis con ella:

5 Como mayo, el ser se acerca a la palabra y la palabra busca
incesante al ser, un arroyo de aves, una llama de amor,
un olor a río, un cuerpo donde tender sus sueños de tiempo.
ser y palabra son ya lo mismo: un largo silencio en la hierba
Déjame, silencio, ser como la palabra —danza de fuego—
y que la palabra sea como yo —danza de agua en la hierba—⁶⁶⁰.

Este breve poema expresa el ansia de la hablante (designada por el grupo nominal «el ser» (v. 1, 2 y 4)) de alcanzar «la palabra», así como su búsqueda mutua posterior y su fusión última —que el lector asocia fácilmente con la mística a partir de la patente referencia sanjuanista de la «llama de amor» (v. 2)—. La mención de polos contrarios («fuego» (v. 5), «agua» (v. 6)) así como las estructuras paralelas («—danza de fuego — [...] danza de agua» (v. 5-6)) o en quiasmo («Déjame [...] ser como la palabra [...] / y que la palabra sea como yo» (v. 5-6)) figuran métrica y simbólicamente la imbricación, y por ende la unión, de estas entidades inicialmente opuestas, pero que parecen aspirar, con todo, a la complementación.

Esta asimilación de la palabra a Dios está señalada por la misma autora en otros poemas, como por ejemplo «Huir de sí, pensar, sentir», del que recopilamos un fragmento:

5 He venido a recoger mi alma y cuerpo en los campos de invierno,
a dejar mis ojos como agua en los abetos, en las piedras,
y el campo se hace verbo y la piedra y el agua y los abetos,
y el campo se hace amor, y la piedra, luz, y yo... sufrimiento
más perfecto, más sereno entre la serenidad del tiempo.
Este es mi descanso, piedra y luz sostenidos en palabras,
y, a veces, quiero huir de mis manos y no pensar y ser,
ser sólo un cuerpo, alma y río en paz, y no sentir nada y huir
a un lugar donde sentir sea distinto y pensar, un río.
10 Huyo y me siento gota de agua en la piedra, de agua en el agua,
y los campos, los hermosos, me rompen el alma en palabras,
y no puedo mirar, ni ver, ni oír, ni llorar, sólo amar
con un brazo de tierra en la tierra en un tiempo detenido.
tempo detenido, te contemplo. Tiempo, soy tú en tus brazos
15 hermosos, soy yo quien te habla, quien te detiene en la palabra

⁶⁶⁰ *Intacto asombro en la luz del silencio*, op. cit., pág. 32.

de los prados —me detiene—, quien te da amor en puro amor.
Miro en la ventana, te miro, amor, y todo me trasciende⁶⁶¹.

Con este poema comprendemos que, si es a costa de un «recog[imiento]» (v. 1) como puede surgir la creación poética, esta actitud conduce sobre todo a que la locutora se vaya fusionando, de cierto modo, con la naturaleza y la palabra: «y el campo se hace verbo» (v. 3); «quiero huir de mis manos y no pensar y ser, / ser sólo un cuerpo, alma y río en paz» (v. 7-8); «y los campos, los hermosos, me rompen el alma en palabras» (v. 11). Entonces, por un desplazamiento de sentido, el yo poético que era uno con Dios y su creación se hace también uno con la palabra, lo que justifica que esta se asimile a la hablante.

A través de esta concepción, las autoras buscan defender su propósito de tratar la poesía con la misma reverencia y adoración que se le profesa a Dios, como constatamos en varias obras. Es el caso de Ana Rossetti en *Llenar tu nombre*⁶⁶². Si bien es cierto que sus primeros poemarios combinaban un determinado grado de subversión de una cultura hegemónica con la exploración del deseo femenino, esta trayectoria dio un giro con la publicación de *Punto umbrío* en 1995, como señala, entre otros, Carmen Medina Puerta⁶⁶³; *Llenar tu nombre*, en 2008, pertenece a esta etapa y puede entenderse como unos verdaderos oda y homenaje a la poesía. Además, por el blanco recurrente de sus libros anteriores, esta nueva obra pudo interpretarse en clave religiosa, incluso mística⁶⁶⁴.

Un poema que nos orienta hacia esta lectura es, por ejemplo, «¿A quién sino a ti?»:

Tú cimientas la imaginación verificando sus asombros y
recreas las emociones transformándolas en infinitas
experiencias.

5 Sobrepasas los signos otorgándoles inagotables claves
y fecundas la forma desplegándola en maravillosa
versatilidad.

10 Decretas que ningún subterfugio de la mente
impida lo intuitivo por el corazón;
que sean manifestados con idéntica verdad,
presencia o presentimiento,
conocimiento o viaje;

⁶⁶¹ *Ibid.*, págs. 92-93.

⁶⁶² Ana Rossetti, *Llenar tu nombre*, Velilla de San Antonio, Bartleby Editores, 2008.

⁶⁶³ «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)», *op. cit.*, pág. 68.

⁶⁶⁴ Recordemos por ejemplo que María del Mar López-Cabrales preguntaba a Ana Rossetti en una entrevista lo siguiente: «Y de nuevo, para terminar con tu último poemario, la mística, la religiosidad, el éxtasis que recorre tu producción aquí presente en este libro como si hubiera que invocar a los ángeles protectores desde el comienzo del poemario «Ofrecimiento» —casi una oración en la que se recuerdan y se agradecen las fuentes de las que tu poesía ha bebido—, pasando por «Así en el cielo» y «Como en la tierra» y terminando con «Oración final». Cuando termino *Llenar tu nombre* es como si hubiéramos cerrado un libro religioso —en el sentido amplio de la palabra— sobre la tarea de cualquiera que se atreva a crear arte. ¿Qué te parece esta lectura?» María del Mar López-Cabrales, «Entrevista: Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética», *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 23, n.º 1, 2010, pág. 88.

pues proscribes fronteras y rubricas lo extraño
 y avivas los rescoldos y edificas los sueños
 y usas los renglones como alas extendidas.
 Por eso a ti, libertadora de astros y de rutas,
 ariete contra toda duda y muro,
 conciencia y vaticinio,
 toda fuerza creadora te nombra soberana
 y entona tu alabanza agradecida⁶⁶⁵.

Este poema tiene una importancia significativa en el marco de la obra, puesto que se inscribe en la lógica de divinización del oficio poético abogada en su conjunto —al igual que «Gracias te sean dadas⁶⁶⁶», donde la hablante se dirige a la poesía como si fuera la Virgen María, u «Oración final⁶⁶⁷», cuyo título ya indica su dimensión de por sí religiosa, o al menos holística—.

El culto a la poesía está motivado en gran medida por el hecho de que las poetas depositan en ella los mismos poderes y atributos que en Dios, como encontramos un claro ejemplo en el poema «El designo», también de *Llenar tu nombre*:

Desde el instante en que la luz, la rigurosa luz, palpitara en la bóveda y las constelaciones enhebraran su geometría: desde que se derramase el apretado enjambre de los astros en senderos translúcidos o remolinos; el movimiento, la continuidad y la duración iniciaban su devenir en el espacio. La legión de los cuerpos celestes lo inauguraba con su empuje. Partículas expulsadas en la conflagración avanzaban hasta instalarse en sus derroteros como en un surco. Cada una se sabía planeta vagabundo o globo llameante. Cada una traía sus provisiones de tareas designadas. Por eso, antes de que el ocaso sajara el precipicio de la esfera, de que los paralelos separaran los climas y los paisajes, antes de que las aguas se apartasen de los confines de los mapas, ya existías. Aún no había palabras ni quién para decirlas, cuando tu nombre, en todos los idiomas de siglos y países, estaba ya inscrito en las inagotables probabilidades de la Tierra⁶⁶⁸.

Esta composición señala la anterioridad primitiva de la poesía, aplicándole el argumento cosmológico de la causa primera. Aunque se trata aquí de lo primigenio de la palabra, la mención de la «luz» es un claro eco al libro del *Génesis*, que hace de Dios el origen del mundo; de ahí, la poeta establece una relación entre la poesía y la creación, equiparándolas al Creador. También, de este modo, la hablante aparece como una profeta que, al mismo tiempo, se encuentra íntimamente vinculada con la palabra, la cual es elevada a un altar de manera tan hiperbólica que parece conocer una apoteosis.

Hallamos finalmente una idea similar en el poema «La palabra»:

⁶⁶⁵ *Llenar tu nombre*, op. cit., pág. 9.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, pág. 52.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, pág. 56.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, pág. 10.

Al igual que la vida,
 discurre en un germen invisible
 y a través de los seres, eres interminable.
 Ancestral hilandera de nuestro acontecer:
 5 el cabo que conduce,
 el sedal que fascina,
 el hilo que sutura,
 la hebra que define el cuadrante
 del hielo boreal,
 10 y puntea el perfil de la noche
 y el ojal de la magia,
 persistentes, surgen de tu rueca⁶⁶⁹.

El poema equipara la palabra al soplo divino de la mística moderna. Se concibe como un hilo, pero tras esta metáfora se le imputan todos los atributos de Dios: «discurre en un germen invisible» (v. 2); «eres interminable» (v. 3), hace referencia a su omnipresencia; «Ancestral hilandera de nuestro acontecer» (v. 4), a su función de creador.

Entendemos entonces que Ana Rossetti o Sara Pujol solo explicitan —de manera hiperbólica, claro está—, la concepción del papel de la poesía compartida por las poetisas «místicas»: la escritura lírica contemporánea parece trascender las fronteras de la página y su origen humano para elevarse a un plano sagrado; ahora bien, detrás de cada verso o línea que contenga consideraciones sobre el misterio de su creación, se esconde la implicación de que tanto la creadora como su consecución acceden a la consagración divina.

De este tratamiento de la poesía en nuestro corpus deriva una invariable conclusión: una parte importante de la lírica femenina actual, con su marcada autorreferencialidad y sus constantes reflexiones metapoéticas, acaba constituyendo lo que se entiende como una verdadera mística de la poesía. En este contexto, el arquetipo del «autor demiurgo», presente en varias obras de la literatura androcéntrica, deja paso al de la «poesía *demiurga*», y nos muestra una locutora completamente a merced de la palabra.

Finalmente, la «mística de la poesía» enfatiza, o más bien confirma, una intuición que había surgido del estudio de lo visionario en una autoría femenina, y que se había hecho más clara con el del relacionarse y el particularismo femenino que parecía desprenderse de él: la de la elevación de la poeta a través de la mística. En efecto, al explorar el poder de esta palabra todopoderosa, sus autoras parecen señalar lo que tiene de fugaz, y finalmente de sagrado la poesía; de ahí que la «mística de la poesía» no solo busca trascender los límites del lenguaje y la realidad, sino también contribuir, voluntariamente o no, a realzar de manera indirecta la

⁶⁶⁹ *Ibid.*, pág. 14.

figura intocable de la poeta mística en la actualidad. En efecto, si la poeta es la persona en contacto con lo que se le escapa, lo que le es fugaz y manifiesta verosímilmente autonomía, llevar a la apoteosis la palabra contribuye consecuentemente a sacralizar también la figura que la revela; y que, desde entonces, aparece fácilmente como su profeta —y, por deslizamiento semántico, su oráculo, pitonisa, vidente, visionaria—.

2.4. Conclusiones

Ante la cantidad y la diversidad de la literatura publicada por mujeres desde el *boom*, basarnos en el enfoque de una experiencia trascendente a la que daría lugar una determinada poesía no basta para esclarecer el porqué de la mística disociada hoy de su anclaje religioso. Por imperfecto que sea este criterio, partir exclusivamente del calificativo que se ha aplicado a una determinada producción poética o a su autora habrá permitido al menos desvelar qué se entiende hoy por poesía mística, en un corpus estrictamente femenino; y, por tanto, informarnos de por qué ciertas poetisas en particular están asociadas a ella hoy.

En un panorama global, nuestro estudio habrá revelado que el término aborda dos tipos de poesía bien distintos, pese a su terminología similar. Detrás del mismo uso del adjetivo «místico» se hallan, por un lado, unas obras que apuestan por la persistencia de la trascendencia en un mundo contemporáneo marcado por la figura del sujeto y la soberana individualidad; donde las preocupaciones escatológicas son características de una literatura anclada en el pasado, o dirigida a un público muy determinado y en declive. Esta vertiente refleja así el deseo de situar a Dios y la trascendencia en el centro de la fenomenología humana, por prosaica que esta sea; de ahí, el empeño por insertar este sentido de espiritualidad en la vida cotidiana, a través de experiencias con las que el lector pueda identificarse. Por tanto, esta franja de poesía mística actual, como la han descrito los críticos, equivale al resplandor del cristianismo que experimentan quienes tienen la fe más firme.

En cambio, la «mística» en la poesía profana remite a una realidad completamente distinta. Nos enteramos de que es la propia mística la que se cristaliza en torno a la figura de la escritora, y no alguna experiencia inefable de la que es presa el sujeto, lo que hace que la poeta sea «mística». La autora, investida tanto de sus habilidades literarias como de su propia «visión» del mundo que la rodea y de la alteridad, es en sí mística, intrínsecamente; es ella quien revela lo místico en lo ajeno a través del paso que le impone por el texto poético. Al menos esto es lo que se desprende del estudio de toda la poesía femenina calificada de mística fuera de cualquier contexto religioso, en la actualidad. Por supuesto, nuestras poetisas no son las únicas que explotan lo visionario o trascendente a través de su yo poético. No tienen el monopolio de estas perspectivas, como tampoco estas son propias de la literatura hispánica. Basta con interesarse en los poetas citados por nuestras autoras, en el cuerpo de sus obras o en sus poéticas y entrevistas, para identificar el parentesco de las tendencias con las que se relacionan y que a su vez reinventan: por sus obras que son las *Elegías de Duino* y los *Sonetos a Orfeo* (1922), Rainer Maria Rilke llegó a adquirir el calificativo de místico; del mismo modo, el potencial sinestésico

y visionario de Keats, Shelley⁶⁷⁰, Rimbaud y tal vez cualquier poeta simbolista del siglo XIX podría asociarse fácilmente con, y haber podido inspirar, lo que acabamos de describir como misticismo laico. Tampoco hace falta buscar equivalentes en la poesía anglosajona, alemana o francesa: en el campo de la literatura en lengua española, César Vallejo, por la ausencia de referencialidad de la palabra que parece eludir su yo poético, es en cierta medida comparable a Ada Salas. Ahora bien, si estas iniciativas no son invención de nuestra autoría, el hecho de que ellas se hayan reapropiado de estas perspectivas vanguardistas significa que el hecho de ser mujeres es un factor que contribuye a atribuirles los siguientes adjetivos y cristalizar en torno a ellas el aura que de ello se deriva. Basta con observar la fascinación en torno a Blanca Andreu y Clara Janés en los años ochenta, fascinación alimentada por los propios escritos de las autoras sobre su arte: estas mujeres poetas eran la fuente viva de un misterio, las escurridizas pitonisas de las que surgía una poesía afín a su misterioso ser. Por lo tanto, la feminidad funciona aquí como un tropismo capaz de inclinar la balanza a favor de la atribución del adjetivo místico a esta determinada selección de poetas.

Con todo, esto lleva a la invariable conclusión de que el término «místico» sufre un empleo abusivo, en el sentido de que, sea cual sea la obra de que se trate, se utiliza en lugar de sus características y manifestaciones constitutivas. Así, se ha observado, por abuso de lenguaje, que términos como «visionario», «mágico», «sobrenatural», «misterioso» o incluso «trascendente» sustituyen fácilmente al adjetivo «místico» para referirse a la nube semántica que remite, en poesía, al fenómeno de alejamiento de la realidad en lugar de su designación. De hecho, un estudio cuantitativo ha demostrado que, en su versión sustantivada, se prefiere «misticismo» a «mística» para remitir a este tipo de cualidad propia del poeta, mientras que «mística» se utiliza más para hablar de la trascendencia religiosa y sus aplicaciones en la poesía. En este sentido, tanto el uso de este término como la realidad a la que se refiere son reveladoras de la permanencia de la cristiandad, o al menos de la trascendencia, en un determinado tipo de poesía, del mismo modo que nos informan sobre la imagen de que gozan las mujeres poetas en la actualidad en España, en la medida en que se les atribuye más fácilmente una relación trascendente con el mundo y con su propia creación. Tanto la ausencia de representación femenina en las perspectivas religiosas como la sobrerrepresentación de la poeta-visionaria-extática nos hablan del lugar que las esferas editoriales y los círculos literarios quieren que ocupen y perpetúen las mujeres poetas en este ámbito concreto, y eso, desde su incursión a finales del franquismo.

⁶⁷⁰ Harold Bloom, *The Visionary Company: a reading of English Romantic Poetry*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.

Parte 3:

Estética mística

Llegados a este punto de nuestro estudio, nos damos cuenta de que hablar de «poesía neomística» en singular no refleja la realidad de nuestro corpus: parece más bien que el término esconde una brecha infranqueable entre dos direcciones principales. Una pluralidad, fácilmente reducible al maniqueísmo, se ve así alimentada y reforzada por las disensiones ideológicas que separan las orientaciones de la mística religiosa y laica, más allá de la simple cuestión de creencia. Que sean tan distintas a causa de las divergencias de percepción hacia la Iglesia, sobre el lugar que conciben para sí mismas como poetas, o incluso sobre la naturaleza de la experiencia que da lugar a los contenidos poéticos analizados, la conclusión es la misma: salvo raras excepciones, las autoras que se sitúan en una u otra de estas dos perspectivas son radicalmente distintas; y quienes les atribuyeron el adjetivo de «místico» lo hicieron a partir de criterios muy diferentes. De hecho, esta distinción tan nítida hace que apenas se perciba el hilo conductor de la espiritualidad que podría haber tendido un puente entre ellas.

Dicho lo cual, quizá exista una manera de encontrar lo singular entre todas las iniciativas «neomísticas»; y ello, a la luz del elemento que inicialmente nos había permitido agrupar bajo un mismo adjetivo unas obras que no tenían nada, o casi nada, en común: la expresión. Hasta ahora, hemos estudiado los recursos estilísticos en su estricta capacidad para respaldar nuestra argumentación teórica. Pero ¿no podrían ser, a fin de cuentas, el medio de conciliar estas dos facciones *a priori* radicalmente opuestas?

La siguiente parte se centrará, por tanto, en la estética que conforma el conjunto de obras que representan la renovación de la mística desde la Transición hasta nuestros días. Conscientes de la pluralidad que esta cuestión plantea, se abordará desde dos ángulos, empezando por el de la afinidad: intentaremos averiguar si, dentro de nuestro corpus, es posible creer en una estética global de las perspectivas relativas a la mística dentro de la poesía femenina actual; o, por el contrario, cómo difieren estas perspectivas entre sí según la expresión. Y, en este contexto, siempre fieles al denominador común que motivó la selección de nuestro corpus, determinaremos en qué medida el parámetro de la feminidad interfiere en ello. El segundo eje de estudio será la intertextualidad: veremos cómo la necesidad de componer con el legado de la mística del Siglo de Oro contribuye a configurar el sustrato estético de estas perspectivas. Luego nos preguntaremos cómo esta necesidad distancia, o por el contrario reúne, nuestras dos orientaciones.

Siguiendo estos ángulos, el estudio de la estética se desarrollará en función de dos temáticas principales: un estudio de los rasgos característicos de la experiencia mística en poesía, y otro, de su universo metafórico.

3.1. Mística cristiana o laica: ¿una frontera insuperable?

El capítulo siguiente constará entonces de un estudio detallado del tratamiento estético de tres dimensiones de la escritura lírica mística, todas ellas presentes en la poesía que compone nuestro corpus. En primer lugar, examinaremos las diversas manifestaciones del relacionar místico, explorando cómo los escritos actuales logran plasmar la profunda conexión entre el individuo y lo ajeno inasible. Seguidamente, analizaremos las formas poéticas utilizadas para expresar esta unión. Por último, nos interesaremos por el concepto de inefabilidad.

A lo largo de este análisis, buscaremos entonces comparar las dos orientaciones poéticas que hemos discernido previamente. ¿Se distancian o convergen en sus expresiones de unión mística? ¿Sus elecciones métricas se asemejan o divergen en función de sus propósitos místicos? ¿Cómo logran sortear las barreras de la lengua para comunicar lo indecible? Esperamos así arrojar luz sobre la riqueza y diversidad que caracteriza la producción relacionada con la mística en la actualidad, a la vez que ver cómo sus peculiaridades estilísticas respaldan sus orientaciones conceptuales.

3.1.1. Las formas del relacionarse

El especialista en mística española Helmut Hatzfeld solo admite la existencia de un único motivo que recorre la poesía mística áurea: el «amor abrasador del alma por Dios⁶⁷¹». Bajo sus múltiples formas, este marca la pauta del tenor metafórico de todo un subgénero poético, al tiempo que configura la concepción común que tenemos de la dichosa experiencia: la de un encuentro, una unión entre una entidad humana y otra divina, superior, que la trasciende.

Entre nuestras poetisas, en cambio, resumir todas las nuevas formas que adopta el relacionarse en un solo motivo no es posible. Pero, a falta de un motivo, sí que existe un denominador común que sirve de vínculo entre las orientaciones tomadas en el corpus, por muy alejadas que estén: el cuerpo.

Una mirada retrospectiva a los desarrollos hasta aquí realizados revela en efecto que, en las autoras estudiadas, la mística siempre se plantea en función del cuerpo. Ya sea que el yo poético vea a Dios como su igual, atribuyéndole una presencia antropomórfica, o viéndolo replicado «en las personas⁶⁷²»; ya sea que lo sensorial, en que las poetisas hacen hincapié, sea el punto de partida de las visiones o de la forma en que se capta a Dios; o, más sencillamente, ya sea que se trate de hacerse uno, corpóreamente, con una alteridad diáfana que se escapa al yo poético: en nuestro corpus, el cuerpo configura el carácter inmanente de la experiencia y posibilita su propia realización. Hasta podemos afirmar que la diferencia fundamental entre el

⁶⁷¹ *Estudios sobre poesía mística, op. cit.*, págs. 350-353.

⁶⁷² *Libro de la suavidad, op. cit.*, pág. 15.

sujeto místico en el sentido clásico y el actual radica precisamente en él: si bien es cierto que la tradición ascética pretendía dominar el cuerpo y desprenderse de él para iniciar la ascensión hacia la unión con Dios, la mística de hoy, ya sea laica o cristiana, gira en torno al cuerpo y parte de él para conocer el horizonte extático —pero sin descartarlo necesariamente: al contrario, muy a menudo se trata de volver a él o de permanecer en él—. Del mismo modo que la inmanencia primaba sobre la trascendencia, el cuerpo prima también sobre el alma. No hay duda de que, mediante la enfatización de este aspecto, que en cierta medida se hallaba en santa Teresa⁶⁷³, la feminidad es un factor determinante.

De esta observación deriva un necesario correlato: para expresar esta unión con la mayor claridad posible, el ejercicio poético ya no exige describir un encuentro de almas, sino la fusión de dos cuerpos, el de la hablante y otro, ajeno; es decir, representar la interpenetración corpórea entre un «yo» de carne y hueso y una alteridad que lo trasciende. Mediante el estudio de los recursos metafóricos utilizados para describir este nuevo tipo de unión, busquemos empezar nuestra identificación de los criterios que configuran la estética de la mística actual en su vertiente femenina. Y, a partir de ahí, responder a las siguientes preguntas: ¿de qué manera las nuevas consecuciones del relacionarse reflejan una renovación de la mística contemporánea en una autoría femenina? ¿En qué medida sus modalidades de expresión acompañan la distinción entre sus dos orientaciones evidenciadas hasta ahora?

3.1.1.1. Cuando el «tú» ocupa el cuerpo del «yo» en la mística piadosa

Una mirada global a nuestro corpus muestra que las formas de aparición del cuerpo, como del relacionarse del que participa, pueden dividirse en dos facciones bastante distintas, aunque próximas. La primera de ellas, que se encuentra principalmente entre las escritoras con un sentido cristiano del Absoluto místico, presencia a un yo poético cuyo cuerpo está afectado por el tú: sufre, experimenta y es puesto a prueba por su marca; hasta el punto de que esta alteridad llega a sustituir, por su presencia o ausencia, el cuerpo o la integridad física del yo poético.

3.1.1.1.1. La mística como confluencia

En esta perspectiva, identificamos un primer motivo que actuará como hilo conductor entre la poesía religiosa y profana: el líquido. Aunque lo volvamos a encontrar bajo formas

⁶⁷³ Como bien señala Ana Garriga Espino, «La inefabilidad, que siempre se ha tenido por rasgo diferencial de la mística y que todos los estudios en torno a esta se han encargado de remarcar, no debe, sin embargo, eclipsar la evidente relación corporal que existe (y siempre ha existido) en toda experiencia netamente mística o espiritual — recordemos a Teresa de Jesús, declarando incansable que “solo podía pensar en Cristo como hombre” [...]—. La aventura contemplativa supone la entrega del individuo que la sufre en su totalidad, toda experiencia mística implica, obligatoriamente, “la abolición de la dualidad cuerpo-espíritu” [...]: el 10 de febrero de 1577 le escribía Teresa de Jesús a su hermano Lorenzo de Cepeda “Mira que es menester los que hemos ya edad llevar estos cuerpos para que no derruequen el espíritu, que es terrible trabajo” [...]». En la segunda cita, Ana Garriga Espino remite a José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*. Barcelona, Tusquets, 2000, pág. 34.

distintas en otras orientaciones del corpus, en el caso presente de un «tú» que ocupa el cuerpo del «yo», la modalidad privilegiada de la representación del líquido es la de la convergencia de dos aguas. Elegida por la naturaleza indisociable de la fusión que resulta del encuentro de dos cuerpos acuáticos, la metáfora de los ríos que se juntan está privilegiada por las poetisas cristianas para manifestar que el espíritu de Dios las ocupa y acompaña. Asimismo, la dimensión vital del agua, presente tanto en la tradición bíblica⁶⁷⁴ como en la mística⁶⁷⁵, no es ajena a la elección de este líquido. Con todo, es de precisar que, aquí, no se trata tanto de representar la unión de dos entidades idénticas, sino el hecho de que el «tú» ocupe el «yo» a través de la metáfora acuática de la confluencia.

Varios poemas reflejan este desequilibrio. En *De pérdidas y adioses*, es de citar «Como un río» de María Victoria Atencia:

5 Cuánto habré de aguardarte. Participa
de mí, llega y ocúpame, pues la belleza duele,
y señala mis días con un registro rojo
mientras que fluyo y permanezco, y sigue
mi caudal de tu mano como un río
que pareciese inmóvil y tuviese sentido
sólo por ti, y podría
descargar mi conciencia en conciencia, ahora
que voy perdiendo pie y que gano vida⁶⁷⁶.

Todo apunta aquí al campo léxico del río: el vocabulario elegido («fluyo» (v. 4), «caudal» (v. 5), «voy perdiendo pie» (v. 9)); la extensión de la segunda oración, que ocupa todos los versos del poema, y que está ritmada por varias comas como para señalar la fluidez del discurso, por su continuidad y amplitud; hasta la elección de palabras que conllevan, gráficamente, el elemento constitutivo del río («aguardarte» (v. 1)). Este poema está en consonancia con la orientación general de la obra de Atencia, que conviene recordar brevemente aquí: la de una hablante que expresa su deseo de ver a Dios encarnándola, habitándola, lo que corresponde con el sentimiento de su autora de hallarse como poseída por su fuerza inmanente; y que, a su vez, encaja con la concepción de la mística de la escritora malagueña.

⁶⁷⁴ Nos referimos, por supuesto, al episodio de la mujer samaritana (Juan, 4).

⁶⁷⁵ *Diccionario de san Juan de la Cruz, op. cit.*, págs. 29-30: «La aplicación simbólica en detalle se lee precisamente al hablar del tránsito de la meditación a la contemplación. Antes que el alma llegue a esta última trabaja denodamente con actos y ejercicios de meditación hasta que Dios comienza a tratarla de otra manera. Entonces el alma “como quien tiene allegada el agua, bebe sin trabajo en suavidad, sin ser necesario sacarla por los arcaduces de las pesadas consideraciones y formas y figuras. De manera que, luego en poniéndose delante de Dios, se pone en acto de noticia confusa, amorosa, pacífica y sosegada, en que está el alma bebiendo sabiduría y amor y sabor”.». También, «El agua, refrigerio del ciervo sediento, y el ansia del alma enamorada de Dios. Se trata de un símil ambivalente en la pluma sanjuanista, por cuanto referido al ciervo y al agua fresca que apaga su sed».

⁶⁷⁶ *De pérdidas y adioses, op. cit.*, pág. 26.

En la misma línea se sitúa Pino Ojeda, dividida entre la inmensidad de un Dios que le cuesta aprehender y del que, sin embargo, tiene un conocimiento íntimo e intuitivo, hasta el punto de sentirlo en su propia carne. La diversidad del imaginario metafórico desarrollado a lo largo de su *salmo del rocío* deja así un lugar importante al agua y al río, como se aprecia en los siguientes versos, que cierran el poema titulado «En la ola más blanca»:

5 Agilidad de peces
 poseerán
 mis brazos por soñarte,
 cuando en noches de luna,
 río abajo
 tus aguas
 busquen lecho y remanso,
 y yo estaré en la orilla,
 en la ola más blanca,
10 esperándote⁶⁷⁷.

Una vez más, la pasividad caracteriza a un yo poético a la espera del encuentro divino que podría desbordarlo —literal y figuradamente—. Si bien es cierto que la marina aquí representada y cuyas resonancias hallamos a lo largo del *salmo del rocío* no es ajena a los paisajes canarios que sin duda fueron el telón de fondo de la creación de los poemas⁶⁷⁸, no es menos cierto que la imagen de la fuente viva que representa el espíritu de Dios se inspira de la dimensión de energía vital que conlleva este elemento.

3.1.1.1.2. La dimensión dolorosa y mortificante de la unión mística

El lecho que imaginan las poetas no tiene por qué ser el de un río destinado a llenarse de agua para simbolizar la unión en clave religiosa: el espacio que el «yo» querría que ocupara el «tú» también podría medirse en la profundidad de la tumba. Ciertamente se puede preguntar cómo es posible conciliar el campo semántico de la muerte, del ocaso de la vida y, más ampliamente, del sufrimiento, con una mística que está tan impregnada de vitalidad, tan pronta a señalar que la experiencia está al alcance de los vivos. La hipótesis más plausible es que las poetas buscan reproducir la tensión entre dolor, muerte y gozo que recorre los poemas teresianos de índole mística⁶⁷⁹; también podría tratarse de adoptar la visión opuesta de la unión sponsal, o más bien de prolongar lo que conlleva de mortífero o aflictivo, tal vez prospectando las consecuencias de la caza y de la herida de amor, en el caso de la muerte, o destacando sus

⁶⁷⁷ *Poesía completa, op. cit.*, págs. 205-206. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁶⁷⁸ «Infancia y otros datos», Juan Francisco Santana Domínguez, *Pino Ojeda: pintora y poeta*, Madrid, Mercurio Editorial, 2018, págs. 21-46, *passim*.

⁶⁷⁹ No remitiremos al muy famoso «Vivo sin vivir en mí», pero sí citaremos el principio del siguiente poema, «Ante la hermosura de Dios», que se conoce bajo su primer verso: «¡Oh hermosura que excedéis / a todas las hermosuras! / Sin herir dolor hacéis, / y sin dolor deshacéis, / el amor de las criaturas.». Teresa de Jesús, *Obras de Sta. Teresa de Jesús, t. VI*, ed. Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, Monte Carmelo, 1919, pág. 85.

manifestaciones más sensibles, a través de la percepción del dolor (o «nocicepción»⁶⁸⁰), al tratarse de la herida. El conjunto de imágenes sugeridas contribuye así a dar un tenor religioso o espiritual al «sufrimiento gozoso» del amor cortés; y, en su consecución más mortuoria, lo que se asimila a una estética decadentista finisecular, y que recuerda bastante bien la «muerte de los amantes» baudelairiana⁶⁸¹. Cada una de las dos versiones están motivada tanto por un deseo de originalidad como de continuidad con respecto a lo que siempre está marcado por la dialéctica del amor relativa a la unión esponsal; pero en la que, en cualquier caso, sigue permaneciendo la idea de que el «tú» ocupa físicamente el cuerpo del sujeto lírico.

Un ejemplo de ello es el siguiente terceto que compone el *Libro de la suavidad* de Mariana Colomer y que hace eco a la muerte de Cristo: «Como aquel viernes, sepúltate en mí, / o sé roca que selle los sentidos / para que sólo tu amor prevalezca»⁶⁸². Mediante la dimensión mortífera, la poeta puede señalar que el «tú» ocupa a la hablante como su estado de moribunda. Sufrimiento y muerte se unen en una forma de «revisión» de la mística que, en consonancia con el antropomorfismo abogado por Colomer, acentúa aún más la dimensión crística de la propia hablante. Al representar el sufrimiento y la muerte, esta se hace una con Cristo, proyectándolo en la alteridad y en sí misma: experimenta así una «pasión» mística, tanto en su acepción contemporánea de amor incondicional, aquí dirigido a Dios, como en el sentido bíblico y etimológico de sufrimiento⁶⁸³. Entonces, la convergencia de estas dos dimensiones refleja una triple intención: reafirmar una mística arraigada en la corporeidad; reiterar el apego al cristianismo; y, finalmente, enfatizar el sentimiento de estar permanentemente ocupada por un «tú» hecho dolor y amor a la vez.

Varios poemas de la nueva mística cristiana corroboran estos tres aspectos. Particularmente presente en Mariana Colomer, esta lectura se puede aplicar por ejemplo a la composición «De esta enfermedad que yo padezco...» que termina con los siguientes versos:

Del sufrimiento no malgastaré
su fragancia en palabras.
Que nadie en él repare,
que por amor yo sea aniquilada⁶⁸⁴.

También la hallamos en el poema de Pino Ojeda «Me dueles dentro»:

Y me duele la carne
allí donde tú dueles.

⁶⁸⁰ «nocicepción», *Diccionario de la lengua española*, <<https://dle.rae.es/nocicepción>>

⁶⁸¹ «La mort des amants - La muerte de los amantes», Charles Baudelaire, *Obra poética completa — edición bilingüe*, trad. Enrique Parellada, Barcelona, Ediciones 29, 1980, págs. 356-357.

⁶⁸² *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 83.

⁶⁸³ «pasión», *Diccionario de la lengua española*, <<https://dle.rae.es/pasión>>

⁶⁸⁴ *Libro de la suavidad*, op. cit., pág. 77.

5 Me aflige tu mutismo
 en el sol que me das
 cada mañana.
 Donde tú te pronuncias
 por amarme
 en el borde del alma,
 10 en la tersa epidermis
 de la brisa
 que despliegas gozoso
 al abrazarme.
 Tan adentro me dueles
 que en las insomnes noches
 15 aguardo entre lo oscuro
 tu última llamada⁶⁸⁵.

En esta última composición, el vocabulario del placer («amarme» (v. 7), «gozoso» (v. 11)) enmarca el del dolor («duele» (v. 1, 2, 13), «aflige» (v. 3)), señalando así métricamente su imbricación. Como en Colomer, el amor, que se asimila al sufrimiento, ambos unidos en una suerte de pasión en clave crística, sirve para indicar el carácter permanente y sensible de la concepción de la mística a la que se adhieren las dos autoras; como en Juan de la Cruz y los místicos que precedieron las generaciones de nuestro corpus, «[a]rde [en ellas] el deseo del alma en ansias de posesión de Dios⁶⁸⁶», aunque esta deba sentirse a través del dolor físico. Con todo, en estos poemas, y a pesar de las reiteradas peticiones de las hablantes a Dios para que les ocupe, el sujeto actuante siempre es Dios.

3.1.1.2. Cuando el «yo» ocupa el cuerpo del «tú» en el misticismo laico

Como ya se intuye, en las poetisas menos cercanas al sentido cristiano de la mística, la perspectiva cambia considerablemente. Aunque se sigue tratando de hacerse uno con el otro a partir del cuerpo, en estas perspectivas, es el yo poético el que desempeña más a menudo el papel de agente. Con todo, y a pesar de este punto de vista distinto, las autoras siguen movilizand elementos simbólicos bastante similares a los que hemos evidenciado hasta ahora.

3.1.1.2.1. Del antropomorfismo a la antropofagia

La primera divergencia radica en las modalidades de fusión corporal: para determinadas poetisas, esta es sinónimo de absorción del otro. Y su yo poético lo hace de la forma más prosaica, cruda, e incluso más escandalosa posible: consumiendo, o lo que es lo mismo, alimentándose —¡literalmente!— del otro.

⁶⁸⁵ *Obra poética, op. cit.*, pág. 201. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁶⁸⁶ *Diccionario de San Juan de la Cruz, op. cit.*, pág. 292.

Esta antropofagia ambiente, identificada por primera vez por Ana Garriga Espino acerca de la obra de Clara Janés⁶⁸⁷ y luego corroborada por Adriana Martins Frias⁶⁸⁸, está en consonancia con las parafilias que la poeta ya desplegaba ampliamente en su producción lírica. Lejos de ser fruto de una sobreinterpretación, las conclusiones a las que llegaron las dos investigadoras evidencian, al contrario, unas orientaciones explícitamente formuladas por la propia Clara Janés. Su ensayo *La palabra y el secreto* contiene en efecto una apología de la antropofagia, y su justificación, expresada en los siguientes términos:

El sabor de la miel, la amargura de la hiel, la esponja empapada en vinagre, el pan como pureza inicial, la leche materna, el vino de la ebriedad mística, el filtro amoroso, el bebedizo, el veneno..., y la sal. A través del gusto la incorporación definitiva, el canibalismo, la posesión hasta convertir lo comido en tejido propio, en *carne de mi carne*. El gusto, sí, «dice vida en la boca», y en cada célula con el crecimiento. Pero dice más aún: la celebración, el banquete, la comunión, la fiesta dionisiaca hasta confundirse con el dios⁶⁸⁹.

A la lectura de estas líneas, comprendemos por qué Clara Janés está tan apegada a este tabú fundamental de la sociedad: arraigando en la antropofagia inherente a la cultura judeocristiana —reforzada aquí por la alta carga simbólica de la alimentación en la Biblia—, la poeta puede dar paso a la «deconstrucción» del «gran relato» de la cristiandad, en una patente óptica posmoderna. La presencia del canibalismo en la producción poética de Janés le permite en efecto poner de relieve la contradicción que caracteriza a las sociedades basadas en la moral cristiana, marcada por la condena de la antropofagia a pesar de su presencia en la Eucaristía, en virtud de la transubstanciación. Al proceder a este ataque, Janés no ignora que se sitúa en la línea directa de una herencia mística femenina: después de todo, ¿no subvirtieron ciertas mujeres esta Eucaristía en antropofagia, sin duda a su pesar, y eso, en virtud de evidentes connotaciones eróticas, como lo vimos con Agnes Blannbekin?

Siguiendo la misma lógica, en las facciones diletantes de nuestro corpus, encabezadas por Janés, la reapropiación y sublimación de alimentos contiene un manifiesto que podemos calificar de feminista: el hecho de beber o comer en sí mismo es transgresor cuando se atribuye a las mujeres, debido al vínculo que puede establecerse con el consumo del fruto prohibido. En estos poemarios, el acto de morder el fruto —transubstanciado como carne— adquiere un doble significado: el de acceder al conocimiento del Bien y del Mal —una forma de revelación, por tanto, que se asemeja en ciertos aspectos a la mística⁶⁹⁰— al tiempo que relacionarse con el otro, apropiándose de él en el proceso. El eco al episodio bíblico es muy claro, incluso si, cuando

⁶⁸⁷ «Pido que se me coma...», *op. cit.*, págs. 62-63.

⁶⁸⁸ «El deseo femenino y la presencia ausente en la poesía de Clara Janés», *op. cit.*, págs. 43-44.

⁶⁸⁹ *La palabra y el secreto*, *op. cit.*, pág. 23.

⁶⁹⁰ Puesto que la serpiente dice que «se os abrirán los ojos, y seréis como Dios en el conocimiento del bien y el mal» (Gen 3, 5).

viene mencionado, el fruto no es necesariamente la manzana que aparece tradicionalmente en las representaciones pictóricas de la Caída. Así en Marga Clark: «Y en esa arena fiel de tus entrañas / sentir el velo malva de tu río. // Probar la fruta ardiente del cerezo⁶⁹¹.». O estos versos de Juana Castro, fragmentos de una obra cuya dimensión altamente erótica arraiga precisamente en elementos relativos a la excitación oral y la absorción, y en la que el apetito sexual es sustituido por un apetito puro y simple: «Como una cereza, exprimirla / tu frío corazón entre mis dientes⁶⁹².». La imagen muy plástica de la cereza, a medio camino entre la fruta comestible y la carne cruda aquí sublimada, es tan visualmente reveladora como metafóricamente atrevida.

Si el hecho de morder la carne podía ser subversivo, absorber líquidos no lo es menos. Incluso fuera de su dimensión antropofágica, se intuye fácilmente el interés feminista por movilizar lo que fluye del cuerpo en este tipo de poemas: en un imaginario patriarcal en el que la sangre de los hombres, regada en el combate, se ha presentado como glorificada en contraste con la menstruación, impura porque derramada en vano⁶⁹³, la recalificación de la sangre de las mujeres es fundamental. Este fluido corporal, en el origen del estigma femenino y causa de él, sería entonces objeto de una reasignación y de un rescate en virtud de la mística; e incluso, aquí también, de una sublimación. No es casualidad si el yo poético de *Libérame Domine* aplica el calificativo a su propia sustancia vital en el poema «mitología familiar»:

yo ahora soy
este producto
de formas puras y sensatas
y sangre mística y salvaje⁶⁹⁴.

Sin duda está presente la misma orientación en la mente de Blanca Andreu cuando describe su sangre convirtiéndose en luz en el siguiente poema:

Sangro de veras sangro luz que se escapa y es en mí donde las cabalgaduras se reúnen para arrancar con orlados cascos ancas de piedra atesorada asesina vegetación del tomillo y las llamas de mayo. También arrastro mi sueño como un vestido manchado sucio y celeste originado por el ángel que divulga la sangre la sed arrastro mi sueño emerjo bajo un mediodía inmoderado arrastrando y dejando ángulos letras que penden de los cielos de la sangre la sed⁶⁹⁵.

Además de la sangre que irriga las venas, la idea de que se puede vincular este fragmento a la menstruación está reforzada por la expresión antitética «un vestido manchado sucio y

⁶⁹¹ *El olor de tu nombre*, op. cit., pág. 22.

⁶⁹² *Arte de cetrería*, op. cit., pág. 46.

⁶⁹³ Nahema Hanafi y Caroline Polle, «Fluides corporels», en *Encyclopédie critique du genre* (La Découverte, 2016), pág. 268.

⁶⁹⁴ *Libérame Domine*, op. cit., pág. 25.

⁶⁹⁵ *Báculo de Babel*, op. cit., pág. 35.

celeste». A partir de él, es la propia hablante la que conoce una transubstanciación: al igual que el vino se cambia en la sangre de Cristo en la Eucaristía, la del yo poético se convierte aquí en luz.

Por último, en términos de absorción, y como bien podemos imaginar, el líquido y el acto de beber cobran una nueva acepción metafórica en el contexto de la mística, en virtud de la parte del cuerpo que los moviliza: la boca, como órgano de la elocución además de la alimentación, es el indicio que nos conduce al campo léxico, y a la mística, de la poesía. Si, en estas perspectivas, lo más frecuente es que las poetas se vinculen a la palabra mediante una relación de devoción o fervor religiosa a su respecto, habiéndola llevado a la apoteosis, también se puede expresar esta dimensión metaliteraria donde los sujetos líricos se hacen unos con la palabra, absorbiéndola. Esto es especialmente manifiesto cuando esta se ve unida a otro ser con el que se busca establecer un contacto místico; aquí tenemos un ejemplo en Marga Clark con su difunta pariente, en *El olor de tu nombre*:

Seguí bebiendo los licores prohibidos
de tu aliento.

Seguí escuchando
tus armoniosos versos.

5 ¡Tu voz de plata!

Seguí muriendo
y muero todavía⁶⁹⁶.

Poco importa aquí si el yo poético del poema representa a Marga Clark o a Marga Gil⁶⁹⁷: se trata de alimentarse tanto de la palabra como de la persona que la pronuncia. No es de extrañar, pues, que el motivo del «aliento» sea recurrente en los libros de Marga Clark: este se entiende como una manifestación de vida —aunque el yo poético se dirija a un «tú» muerto, señalando así su pervivencia a través de la escritura, la memoria y su propia tía, gracias a una forma de vínculo místico— y también como la manifestación física de la palabra, avatar de la poesía, como bien lo ilustra la composición citada.

⁶⁹⁶ *El olor de tu nombre*, op. cit., page 35.

⁶⁹⁷ «licores prohibidos» (v. 1) puede remitir al carácter ilícito que rodea el amor que Marga Gil Roësset le lleva a Juan Ramon Jiménez ; la «voz de plata» (v. 5), por metonimia, a la «Edad de Plata», que califica el florecimiento cultural de los artes españoles en el período en que vivieron Juan Ramón como Marga Gil; «Seguí muriendo / y muero todavía» (v. 6-7), además de la repetición del verbo «morir», en referencia al famoso verso teresiano, que tiene el efecto de dar una clave mística a la trágica muerte de Marga Gil.

3.1.1.2.2. De la caza de amor a la exposición de una masacre

La violencia y la carne abierta parecen ser el hilo conductor de una nueva estética del relacionarse para esta misma franja de nuestra autoría: al igual que la mística cristiana actual incluía aspectos asociados con la caza y la herida de amor, su vertiente laica también reinventa este derivado del motivo central de la poesía áurea. Al tiempo que conservan su acepción figurada, que proviene a su vez de la conquista amorosa que conforma la red metafórica sanjuanista, las poetas resaltan la dimensión de lucha y persecución que emerge de él; al hacerlo, sacan a la luz su violencia, cuya representación glorificada no es incompatible con cierta dosis de subversión. Desde este punto de vista, probablemente no se trate de que el yo poético ocupe el cuerpo del «tú»; sino, por analogía, de penetrarlo con cuchillas, armas, garras —en definitiva, cualquier cosa que pueda cortar y herir esa integridad corporal— para representar, figurativamente, el penetrar de una alteridad que quisiera escapar al sujeto místico. Del mismo modo, y en la medida en que es un posible desenlace de la caza, la muerte encaja en este esquema metafórico, para rodearse de los significados figurados que hemos visto aplicados a las poetas piadosas.

Las composiciones que mejor resaltan esta dimensión están sacadas, aquí también, de *Arte de cetrería* de Juana Castro. La violencia de la caza de las aves rapaces, expuesta en sus aspectos más crudos y siempre desde el punto de vista del animal cazando, la permite a la autora destacar tanto la penetración del primer cuerpo por el otro, como la dimensión erótica que emerge de ella y que figura su aspecto subversivo. Entre los numerosos ejemplos que contiene esta obra, solo mencionaremos el canibalismo de «De cómo se debe respetar el amor que tiene todo pájaro salvaje por la libertad», en que el halcón se abalanza sobre la paloma, cuya sujeción queda descrita en los últimos versos que recopilamos:

5 Hundiría mis uñas, cual cuchillos,
 en tu blando rumor. Despedazarte toda
 y beberme, vampira,
 tu oleaje febril, tu sangre blanca
 que yo roja tornara, en mi fiereza
 de amor sordo y burlado,
 ah mi siniestra tú,
 oh mi siniestra⁶⁹⁸.

En este poema de gran plasticidad, además de la vivacidad y la avidez del animal, es de notar el enfoque puesto sobre las partes de su cuerpo que le sirven para herir su presa; si bien es evidente que quien caza es el ave, sus atributos —pico y garras, por ejemplo— son fácilmente sustituidos por rasgos humanos («uñas» (v. 1)), del mismo modo que se personifica el animal

⁶⁹⁸ *Arte de cetrería*, op. cit., pág. 46.

mediante la prosopopeya, al hacer de él el locutor del poema. De esta manera, la dimensión de violencia que emerge de la hipotiposis de la carnicería subraya las relaciones tácitas y universales entre las alteridades, al tiempo que se inscribe en ellas; relaciones que pueden describirse como parte de una de las nuevas orientaciones de la mística.

Sin ceder necesariamente al erotismo, detrás de la lucha es posible que la poeta quiera mostrar el empeño de la individualidad por conquistar ese horizonte místico que querría escabullirse de ella. En este contexto preciso, el enfrentamiento supera los cuerpos para aplicarse a la voluntad. Esto es evidente en las poetisas que conciben el arte poético como una búsqueda de la palabra: Ada Salas y Ana Rossetti en particular. Para ilustrarlo, conviene citar el siguiente fragmento del poema «Inmortal invisible» de *Llenar tu nombre*, que describe una lucha con la expresión rodeada de patentes resonancias místicas:

¿Quisiste que jamás fuera joya sino estilete? ¿Lo decidiste tú? ¿Ideaste esa lámina delgada y persistente que multiplica infinita y aterradora, la belleza mortal?
Nos has asomado a tus abismos,
hemos escuchado en las anhelantes paredes el eco de las hojas moteadas o el acuchillante vuelo del halcón, [...].
Hemos asistido a tu indómita soledad, a tu resistirte y tu sucumbir. [...]
A cómo negabas, cómo ahogabas en ti las palabras apartándolas de todo consuelo. [...]
No es del todo imposible que previeses en cuántos ojos iban a restallar los reflejos asignados a la extrañeza, al entusiasmo y a la agonía.
Ni cuántos corazones en batalla secundarían esa insistencia tuya en la contienda, pérdida de antemano, con tu propio corazón.
No es del todo imposible que esa premonición te detuviera, que salvaguardara los poemas inocentes de tu sacrificio despiadado⁶⁹⁹.

Pero, por otro lado, si seguimos la lógica del yo poético a la merced de la palabra, no es de extrañar que se presente como la víctima de esta, hecha «hambriento animal» (v. 11), como en este poema de Ada Salas:

Qué selva de silencios alzas

contra mí

qué airado río
qué feroz cordillera
si he bebido en la espalda
profunda

⁶⁹⁹ *Llenar tu nombre*, op. cit., pág. 30.

de tu boca.

Qué altísimo
temor
puede ocultarte al hambriento animal

de la palabra⁷⁰⁰.

Tanto si el yo poético caza a la palabra como si la palabra le amenaza, es siempre la misma dinámica la que configura el vínculo entre la autora y su creación en el marco de una mística de la poesía.

En conclusión, el estudio de las nuevas formas del relacionarse habrá contribuido a sacar a la luz los puntos de convergencia que se desprenden de una estética global de la mística en la actualidad, así como los contrastes que separan sus distintas corrientes. En efecto, incluso desde perspectivas que todo, *a priori*, parece oponer, su estudio revela puntos comunes: vemos la recurrencia del líquido, o el de la caza, que tiene como objeto infligir sufrimiento o atentar contra la vida, ya sea del yo poético o de su meta. Combinados o separados, estos motivos contribuyen a forjar una estética común, desde la más conformista hasta la más subversiva. En este marco, poco o nada tiene que ver la tradición mística, o bien es difícil discernir con qué se relacionan los motivos, dado el grado de modificación que las poetisas realizan sobre ellos.

Aunque la frontera entre una mística cristiana y otra laica dista mucho de ser nítidamente dividida, existe sin embargo una diferencia entre ambas, que radica en el grado de intencionalidad y el margen de acción que las motiva. En efecto, la perspectiva cristiana siempre está regida por la idea de que el ser actuante responsable del vínculo existente es Dios; mientras que las poetisas cercanas a una mística laica afirman sus propios protagonismo y margen de acción para acceder a relacionarse o al estado místico. Ya no son pasivas, sino activas; ya no están sufriendo —ya no «pacientes», en el sentido etimológico de la palabra—, sino que están actuando, incluso hieren, como hemos visto en la dosis de sadismo que podía desprenderse de ciertas composiciones. Así pues, la iniciativa que las motiva casi siempre puede ser indicativa de la perspectiva a la que se adscriben, según sea otra entidad —principalmente Dios— o la hablante quien inicia el contacto —con la excepción, claro está, de la poesía—. En mayor medida, estas variaciones nos dicen mucho sobre el grado de protagonismo y emancipación que las autoras proyectan en sus obras y en sí mismas, en relación con su lugar en la historia de la poesía y sus temas privilegiados, como escritoras y sujetos líricos.

⁷⁰⁰ *No duerme el animal*, op. cit., pág. 84. [De *Variaciones en blanco* (1994)]

3.1.2. Formas poéticas

En un espectro poético que parece favorecer la emergencia de la originalidad a partir del canon antiguo, ¿qué queda de la métrica? ¿Cómo pueden subsistir las formas fijas, la estrofa, el pie y la rima? Si ciertas autoras, al reivindicar la propia calidad mística del oficio poético, se distinguen por su capacidad para llevar la palabra hasta su límite, lo que a menudo se traduce en una invasión del espacio en blanco tipográfico y, por consiguiente, en un trastorno radical de los códigos y formas clásicas de la versificación, ¿qué sitio ocupa la métrica y qué valor puede tener?

Si bien se supone un abandono total del pie fijo y la rima en provecho de formas libres y poemas en prosa, quien se haya fijado en la métrica de las composiciones que aparecen en el curso de nuestras argumentaciones habrá observado que el verso fijo, y en menor medida la rima, estructuran varios de los poemas estudiados. A pesar de haber recibido escasa atención hasta el momento, ya que no se ajustaba exactamente a las necesidades de nuestros análisis, la forma plantea una serie de interrogantes que a su vez merecen ser abordadas: tal vez exista una predisposición, una propensión de las escritoras a utilizar ciertas formas clásicas como otras a rechazarlas. Con lo cual, el siguiente capítulo buscará identificar las posibles razones que puedan motivar estas elecciones, respecto a la estructura de los poemas.

3.1.2.1. Mística cristiana y misticismo laico : ¿se corresponden fondo y forma?

Con vistas a corroborar los próximos desarrollos, resulta fundamental exponer aquí hasta qué punto las obras del corpus se distinguen a raíz de la métrica; o, más bien, en qué medida las diferencias entre sus dos orientaciones principales, laica y religiosa, están respaldadas por un apego, o por el contrario un alejamiento, a formas más o menos estrictamente codificadas.

Desde un punto de vista puramente cuantitativo, constatamos que, de las 22 obras de nuestro corpus pertenecientes a la producción mística «laica», 21 utilizan al menos el verso; de ellas, solo 5 contienen formas fijas. Se trata de una constante en 3 de ellas, y solo concierne dos poemas en las otras 2.

Por el contrario, de las 8 obras del corpus relativas a la orientación religiosa de la nueva mística, 7 contienen formas fijas, de las cuales es una constante para 6 de ellas, y es ocasional —de nuevo, solo concierne dos poemas— para solo 1 de ellas.

Entre las formas fijas identificadas en las obras religiosas, observaremos a menudo que la elección de versos armoniosos, a veces rimados, prima sobre el apego a estrofas fijas —con excepción de los sonetos, que son bastante recurrentes—. En nuestra sección sobre la mística de la maternidad, se había podido apreciar que los poemas de *Trances de Nuestra Señora*

estaban compuestos en su mayoría por alejandrinos, en los que la rima asonante era recurrente⁷⁰¹; pero en el resto del corpus, el verso fijo muestra una preferencia por el octosílabo, el heptasílabo o el endecasílabo. Esto se puede apreciar por ejemplo en *Memoria del Paraíso*, que tiene la originalidad de combinar, en la misma obra, el verso fijo de arte menor con formas cuya ocurrencia en la poesía española es más reciente⁷⁰², en su caso el *haiku*⁷⁰³.

En resumen, sin atañerse a un rigorismo formal absoluto —como por ejemplo en los muy famosos poemas de Juan de la Cruz, quien desarrolló plenamente su arte en la lira⁷⁰⁴—, nuestras poetisas no descuidan por completo la métrica. Así, a la rígida lira sanjuanista, «strophe parfaite, à la fois ample et brève», en la que «le poète module à sa guise le temps, qu’il peut amplifier ou abréger, ainsi que les effets d’écho sonore⁷⁰⁵», que se distingue con todo por su rigor formal⁷⁰⁶, las autoras del corpus se inclinan más por poemas no estróficos, prefiriéndole la silva libre. Es el caso en el *Libro de la suavidad*, por ejemplo, que tiene el mérito de conservar el mismo tipo de versos que la lira —endecasílabo y heptasílabo— a los que Mariana Colomer brinda puntualmente la rima, pero sin imponérselo sistemáticamente.

Empero, como cabría esperar, la elección de versos fijos y la rima ocasional no puede resumirse a la voluntad las escritoras de proponer lo que parece, en comparación, una versión edulcorada de la lírica sanjuanista. Entonces, ¿cuáles son las razones que expliquen esta distinción casi radical entre poetisas religiosas y ateas, a descuidar la forma para unas, o a reafirmar su apego a ella para otras?

3.1.2.2. Cuando el fondo, o la palabra, prevalecen sobre las coerciones poéticas

3.1.2.2.1. En las poetisas visionarias

Aquí donde la forma brilla por su ausencia, esto es, principalmente entre las poetisas visionarias, entendemos que la armonía del pie fijo y la consiguiente belleza rítmica del verso son secundarias frente a su necesidad de expresar la palabra justa. En consecuencia, para demostrarlo de la manera más conspicua, veremos que los libros de esta franja de nuestra autoría

⁷⁰¹ Es de notar, por ejemplo, la asonancia [ee / ao] en «Los desposorios»: «Tu mensajero vino y me habló brevemente: / déjame una quietud que siga a su recado. / / Descalza en los umbrales de la aurora me tienes: / recogeré mi pelo y dispondré mi cuarto. / / (Por el otero asoma tu ternura impaciente. / Te conozco a su luz. Date prisa. Te aguardo.)» *Trances de Nuestra Señora*, op. cit., pág. 14.

⁷⁰² Jesús Rubio Jiménez, Jesús Rubio Jiménez, «La difusión del *Haiku*: Díez-Canedo y la revista *España*», *Cuadernos de Investigación Filológica* XII y XIII, 1987 y 1986, págs. 83-100; Hynde Benachir, «Le *haiku* dans la littérature hispanique» [Tesis doctoral], Burdeos, Université Bordeaux Montaigne, 2016, págs. 143-146.

⁷⁰³ Véase la sección II de *Memoria del Paraíso* (op. cit., págs. 27 a 43).

⁷⁰⁴ María del Carmen Bobes Naves, «La lírica de san Juan de la Cruz», en *Poesía y teología en san Juan de la Cruz*, ed. María Jesús Mancho Duque (Burgos, Monte Carmelo, 1990), págs. 127-161.

⁷⁰⁵ Madeleine Pardo y Arcadio Pardo, *Précis de métrique espagnole*, París, Armand Colin, 2010, pág. 82.

⁷⁰⁶ Puesto que se trata de una «combinaison de deux hendécasyllabes et de trois heptasyllabes, à rime consonante selon le schéma 7a-11B-7a-7b-11B». tomamos el ejemplo de la lírica de Fray Luis de León que dan los autores: «Del monte en la ladera / por mi mano plantado tengo un huerto / que con la primavera, / de bella flor cubierto, / ya muestra en esperanza el fruto cierto.» (*Ibid.*, pág. 81).

muestran un desprecio manifiesto por la estructura del poema o de la obra en la que se inscriben. No es sorprendente, por tanto, encontrar en esta categoría de autoras en particular la mayor propensión a alternar entre secciones de composiciones en prosa y secciones en verso, como en *Arcángel de sombra* de Clara Janés, por ejemplo; cuando la longitud de las oraciones aisladas no deja lugar a dudas sobre la propia presencia del verso o de la prosa.

Es lo que se desprende de la lectura de *Báculo de Babel*, de Blanca Andreu. El caso es tan extremo que, en la edición publicada por Hiperión en la que nos hemos estado basando, solo los códigos tipográficos permiten diferenciar la prosa del verso, que a veces coexisten dentro de un mismo poema. Para distinguirlos, la aplicación de la sangría de primera línea indica un párrafo característico de la prosa, mientras que la sangría francesa parece señalar que nos hallamos ante un verso, aunque largo.

Del mismo modo, también en *Báculo de Babel*, los párrafos y las estrofas no tienen una longitud fija. El segundo poema de la segunda sección de la obra, «Nuestras ausencias como alianzas parecidas a las estaciones poéticas al acercamiento imposible de las edades de la palabra⁷⁰⁷», es tan largo como el verso siguiente, sacado de la segunda composición de la primera sección: «Quiero creer que soplará el viento entomólogo, quiero creer que habrá teatro, y biombos para arcángeles púdicos⁷⁰⁸»,». El primer fragmento citado contiene dieciocho palabras, frente a las diecisiete del segundo; contar los pies de cada uno de ellos sería irrelevante.

En la obra de la poeta visionaria Izara Batres, que en muchos aspectos se inscribe en la estela de Andreu, encontramos creaciones poéticas que manifiestan una indiferencia similar por la forma. De hecho, el título de su obra *Sin red* bien podría entenderse como «sin ataduras», «sin coacciones», que contengan el flujo de la palabra.

En la sección «No puede ser que estemos aquí para no poder ser» de la misma obra, el quinto poema es al respecto muy llamativo: coexisten en él versos muy largos —siendo el más extenso, como vemos a continuación, el verso 11— con otros que constan de una sola palabra —en concreto, los primeros versos, que apenas se resumen a dos pies—. Se apreciará así la variedad métrica extrema del poema, casualmente compartida entre catorce versos de arte menor y otros tantos de arte mayor:

	Habla.	(2)
	Dilo.	(2)
	Díselo.	(2)
	No ahogarán tu amor en su noche de piedra,	(13)
5	tu linterna es un cascabel.	(9)

⁷⁰⁷ *Báculo de Babel*, op. cit., pág. 23.

⁷⁰⁸ *Ibid.*, pág. 13.

	Llevas en la espalda la cruz del gorrión silenciado,	(15)
	tus llagas son el aullido de la consciencia.	(13)
	Grita y diles a todos que aún existes,	(11)
	que no vas a morir,	(7)
10	que ellos tampoco están muertos.	(8)
	Canta hasta que sangren los violines desafinados del mundo	(18)
	en todos los oídos y en las gargantas,	(7)
	en todas las arterias de la noche,	(11)
	en las tuberías inflamadas,	(10)
15	en el fondo de cada nombre y de cada vértebra.	(9)
	Canta hasta que duela.	(6)
	Que estalle en pedazos el laberinto de espejos,	(14)
	tu voz será el esguince.	(7)
	Canta	(2)
20	el réquiem más estridente y bello	(11)
	por tu caricia extinguida.	(8)
	tu mundo silenciado,	(7)
	tu letra muerta.	(5)
	Llora el veneno de los que lamen la espina,	(13)
25	no terminará el bucle.	(7)
	Grita.	(2)
	Grita fuerte y desnudo, sin límite ni frontera,	(15)
	cuando alguien quiera callar tu alma.	(9)

También cabe destacar cómo los choques consonánticos prescinden por completo de la armonía tradicionalmente atribuida al género poético. Un buen ejemplo de ello es el paradójico verso 20, «el réquiem más estridente y bello», en el que podríamos decir que el encuentro de las dos «m» replica armónicamente el adjetivo «estridente» contenido en el verso, a través de la disonancia que crea. Estas también acontecen a nivel métrico, como en el verso 27: parece inicialmente que pudiera dividirse en dos heptasílabos a raíz de la cesura marcada tipográficamente por la coma, como se ha visto en otras autoras; ahora bien, la longitud del segundo hemistiquio frustra esta potencial armonía al revelar un octosílabo. Finalmente, la recurrencia de los verbos imperativos, que son siempre verbos de palabra («Habla» (v. 1), «Dilo» (v. 2), «Díselo» (v. 3), «Grita» (v. 8, 26, 27), «Canta» (v. 11, 16, 19) e incluso «Llora» (v. 24)), confirma esta autoridad de la palabra, que hace prevalecer el contenido sobre la forma, tanto por su número como por su repetición: la urgencia es dar rienda suelta al elemento verbal, sin tratar de frenarlo o contenerlo por convenciones métricas.

Entonces, el lirismo visionario de Batres y Andreu basta para demostrar que, entre las poetisas próximas a esta corriente, es el verso el que está al servicio de la palabra justa. Si la poesía es el género más apto para transmitir visiones, no es tanto por la armonía de las frases

Dije
 mirad
 cómo los peces se arrojan a los pozos
 buscándose reflejos.
 Narciso muerto
 abrió pausadamente sus ojos de mercurio.
 Me sorprendió fundiéndome en sus lagos
 plácida.

Así, en esta composición que ya prefigura la supremacía de la palabra, idea que la poeta irá desarrollando a partir de esta misma obra, es la palabra la que es constitutiva del sentido del poema; y eso, no solo en su función semántica, sino en su disposición sobre la página. El efecto sugerido al lector es que es la propia palabra la que ignora abiertamente las convenciones formales.

Los caprichos de la palabra y sus consecuencias para la métrica también se ven ilustrados en la producción más reciente de Ana Rossetti, *Punto umbrío*, y, sobre todo, en *Llenar tu nombre*. Una composición que parece expresarlo es la siguiente, titulada «Mosaico», sacada de esta última obra:

Se pierde mucho tiempo
 obstinándose en encajar lo fraccionado,
 no en adivinar los dibujos ocultos
 sin fijarse en la muestra⁷¹⁰.

¿Es posible que Ana Rossetti formule en estas líneas una crítica implícita a los poetastros y a su obsesión por la forma? Lo cierto es que, dado el alcance metapoético de la obra, la metáfora plástica del «mosaico» tiene que entenderse como una invitación a dejarse guiar por la palabra y sus «dibujos ocultos» (v. 4), que son tantos sentidos latentes que bien puede esconder. No es de extrañar, pues, que la autora ponga en práctica sus propias palabras, haciendo coexistir en su obra todo tipo de poemas: formas fijas —el poema inicial, «Ofrecimiento», parece responder a un esquema fijo con estribillo, compuesta por tres quintillas de tres alejandrinos enmarcadas por dos heptasílabos⁷¹¹; también, «Lo excluido» que contiene exclusivamente heptasílabos⁷¹²—; poemas en prosa⁷¹³; poemas en los que coexisten versos tan largos y tan cortos que es imposible saber si son prosa o verso⁷¹⁴; otro que cabe en dos

⁷¹⁰ *Llenar tu nombre*, op. cit., pág. 21.

⁷¹¹ *Ibid.*, pág. 7.

⁷¹² *Ibid.*, pág. 22.

⁷¹³ «El designo», *ibid.*, pág. 10; «El texto», *ibid.*, pág. 18.

⁷¹⁴ «Poéticas», *ibid.*, pág. 27; «Correspondencias», *ibid.*, pág. 29; «Gerald Manley Hopkins», *ibid.*, págs. 29-30; «Consideraciones», pág. 34; *et al.*

columnas⁷¹⁵, así como un caligrama y dos series de letras que estudiaremos más adelante en el capítulo.

Así pues, para estas poetas, ya sean a merced de sus visiones o de la palabra, la primacía concedida al contenido sobre la métrica se superpone a, o incluso marca la pauta de la dimensión mística de su obra lírica. En su concepción del quehacer poético, la forma representa más unas ataduras que un valor añadido al texto lírico, razón por la que parecen ignorarla, incluso despreciarla, tan abiertamente.

3.1.2.3. Ecos del pasado, voces del presente: explorando las formas fijas

Con todo, la ausencia de formas fijas en algunas poetas no basta para explicar su predominio en otra franja concreta de nuestra autoría. Es más: dada la época en que se sitúan las escritoras, marcada por la preferencia por el versolibrismo desde su «aparición y asentamiento» en la mitad del siglo XIX en España⁷¹⁶, la presencia de una forma fija es lo que debería llamar nuestra atención y no su contrario. ¿Por qué, entonces, las escritoras que siguen apegadas a una concepción cristiana de la mística se esfuerzan tanto por plasmar su sentimiento de Dios en una producción métricamente codificada y a veces rimada? También, y en el caso de que la naturaleza mística de una obra quedara respaldada por un organismo externo, como puede ser un galardón honorífico como un premio de poesía, ¿existe una mayor tendencia que en otros casos a aplicar convenciones métricas, y por qué?

3.1.2.3.1. Una alabanza impregnada de musicalidad e inseparable de ella

La primera razón por la que las poetas movilizan la forma tiene que ver, por así decirlo, con la esencia de su relación con Dios y con la manera en que conciben la poesía religiosa y mística —de la que esta es, en muchos sentidos, una extensión—. Para estas poetas, en efecto, su sentimiento profundo de Dios está íntimamente ligado a una dimensión de musicalidad, de un modo que recuerda bastante, de hecho, el sentido que Fray Luis de León ponía en su «Oda a Salinas». Recordemos que, en la composición del célebre religioso del Siglo de Oro, la «música pitagórica de los astros» configuraba, o más bien ritmaba, el acceso a las esferas divinas, que Dámaso Alonso asimiló de hecho a una «verdadera escala mística⁷¹⁷»; ahora bien, como vamos a ver, esta dimensión se halla también, en nuestro corpus, en Pino Ojeda y Pilar Paz Pasamar.

Puede haber varias razones para vincular la mística y la música; el papel esencial de la música y el canto en la liturgia es, sin duda, la principal. Parece ser también lo que motiva la recurrencia de formas fijas en Pino Ojeda. El título de *El salmo del rocío* marca la pauta de su

⁷¹⁵ «Síntesis», *ibid.*, pág. 49.

⁷¹⁶ Isabel Paraíso, *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid, Gredos, 1985, págs. 9-11 y 61-62.

⁷¹⁷ «Forma exterior y forma interior en Fray Luis», en Dámaso Alonso, *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*; Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo (Madrid, Gredos, 2008), págs. 161-165 en particular.

contenido: el «salmo», principal forma poética hallada en la Biblia, es inseparable de su tradición musical. Ya sabemos que el Libro de los Salmos se compone de lo que originalmente eran oraciones, pero también de himnos, destinados a ser cantados acompañados de un arpa. El propio rey David, a quien se atribuye la autoría de la mayoría de los salmos, es indisoluble de su imagen de poeta y músico, funciones que a su vez están profundamente arraigadas en la tradición pastoril en la que participa, y cuyos orígenes quedan descritos en el Antiguo Testamento⁷¹⁸.

Así, del mismo modo que el Libro de los Salmos del canon bíblico católico contiene numerosos poemas monostróficos⁷¹⁹ de longitud muy desigual (desde 2⁷²⁰ a 176 versos⁷²¹), los veintisiete poemas que componen *El salmo del rocío* de la autora canaria también varían entre 13⁷²² y 53 versos⁷²³. Los únicos que no sean monostróficos son las «canciones», que identificamos como tales no solo por el título de la primera, sino también por su disposición estrófica y su rima asonante en versos pares o impares⁷²⁴. Por ejemplo, «La canción del silencio», poema de dos cuartetos en heptasílabos que, si bien se inscribe en una estética áurea —en virtud de la paradoja del título, como veremos detalladamente en el próximo capítulo—, transmite la idea de un diálogo íntimo con Dios y la impresión de que la hablante lo siente en ella («hasta mi pecho» (v. 2)). La rima asonante [eo] interviene aquí en los versos pares:

Canciones en su honor
suben hasta mi pecho
y el fervor me responde
lo alto que le recuerdo.

5 Él no quiere entonar
la canción que yo espero,
mi voz sólo pretende
contarle mi secreto.

⁷¹⁸ Véase 1 Samuel 16 en adelante.

⁷¹⁹ O al menos así es como nos han llegado hasta nuestros días y como se transcriben en la Biblia Episcopal, que ignora la división estrófica. Sabemos, por ejemplo, que el salmo 119 (118) estaba dividido originalmente en veintidós estrofas, como tantas letras que componen el alfabeto hebreo. Sin embargo, aunque la mayoría de las ediciones españolas de la Biblia respetan la disposición en versículos, el hecho de que el acróstico se perdiera necesariamente con la traducción al griego, al latín y luego a las lenguas vernáculas también acompañó la pérdida de la disposición estrófica, como con todos los salmos. Esto es lo que justifica que ya no se respete la división en estrofas, pero sí la disposición poemática de los salmos. (véase Marguerite Harl, *La Chaîne palestinienne sur le Psaume 118*, t. 1, París, éd. du Cerf, 1972, pág. 106.)

⁷²⁰ Con el salmo 117 (116): «Alabad al Señor todas las naciones, aclamadlo todos los pueblos. / Firme es su misericordia con nosotros, su fidelidad dura por siempre. ¡Aleluya!»

⁷²¹ Véase el salmo 119 (118), que acabamos de mencionar.

⁷²² «El gran seductor», en *Poesía completa, op. cit.*, pág. 208. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁷²³ «Cuando digo tu nombre», *ibid.*, págs. 182-183; «Nada me acerca a ti como tu ausencia», *ibid.*, págs. 184-185.

⁷²⁴ «La canción del silencio» *ibid.*, pág. 202, «Un mar sin calma», *ibid.*, pág. 207, «Brisa que lleve el aire», *ibid.*, pág. 210.

Aunque la traducción castellana no transpuso los salmos bíblicos al verso ni a la rima, ya que el texto original obedece a un sistema métrico propio de la lengua hebrea⁷²⁵, constatamos que Pino Ojeda se esfuerza por restituir la dimensión melódica original de estos salmos al disponer varios de sus poemas según versos fijos. La obra contiene textos compuestos exclusivamente de octosílabos⁷²⁶, heptasílabos⁷²⁷, pentasílabos⁷²⁸, así como una silva libre⁷²⁹; estos lindan con composiciones libres y formas experimentales como «Esta luz declinante», que se asemeja a una seguidilla chamberga, forma por cierto más a menudo utilizada para tratar de temas piadosos⁷³⁰. Puede decirse que, por su composición ecléctica, este poemario constituye una traducción fiel del espíritu de los salmos, y permite a su autora combinar la vertiente institucional de la religión con su propia concepción de Dios, en consonancia con el contenido indicado por el título de la obra: los «salmos» representan la herencia bíblica, mientras que el «rocío» su anclaje terrenal y sensible, a través del cual la autora vive su fe.

A la luz de estas consideraciones, obsérvese el rigor con que se disponen los heptasílabos que componen el poema inicial y el epónimo, impidiéndose la sinalefa en los versos 13 y 18, respectivamente, puesto que la última vocal de «enviaría» y la primera de «alma» son tónicas:

5 Con el alba quisiera
palabras ir uniendo,
las más leves y puras,
aquellas que alcanzaran
el soplo de lo frágil,
la luz de la esbeltez
buscando la cadencia
del mar y su oleaje.
Como cuentas de miel.
10 formaría un collar,
una modesta ofrenda
por tu gloria infinita.
Te enviaría azul
como la tarde, el pájaro
15 que con su canto enciende
las primeras estrellas

⁷²⁵ Es de señalar, al respecto, que la palabra «versículo» remite en castellano tanto a la unidad de delimitación de los capítulos bíblicos como a los versos libres. «versículo», *Diccionario de la lengua española*, <<https://dle.rae.es/vers%C3%ADculo?m=form>>

⁷²⁶ *Poesía completa*, op. cit., pág. 181. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁷²⁷ «Alegría, Alegría», «Te buscaré en el fin», «Resignación», «Acéptalas, Señor», *ibid.*, págs. 211-214.

⁷²⁸ «Este secreto», *ibid.*, pág. 197.

⁷²⁹ *Ibid.*, págs. 193 y 201.

⁷³⁰ *Ibid.*, pág. 195. Véase Jerónimo Anaya Flores, «Una estrofa tradicional: la seguidilla. Origen, evolución e historia», en *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial: la seguidilla: expresión de una cultura* (Ciudad Real, CIOFF — Instituto de Estudios Manchegos, 2020), pág. 47.

20 para que te llevase,
de mi alma a tu esencia,
esta oración distinta,
su aroma de rocío⁷³¹.

Citemos también la siguiente silva, que melódicamente da cuenta de la sensación de ausencia y distanciamiento de Dios, a través de una la reflexión sobre la naturaleza del ocio y la búsqueda de plenitud en la quietud y la renuncia. Se evita también la sinalefa en los versos 28 y 31:

	Ese ocio tuyo grande,	(7)
	interminable, oculto,	(7)
	te me aleja sublime	(7)
	en tu callada ausencia.	(7)
5	Este callado grito	} (7 + 4 = 11)
	de dolor,	
	sin la amarga y tenaz	} (7 + 4 = 11)
	desesperanza,	
	asciende hasta mi boca	} (7 + 4 = 11)
10	y me pregunta:	
	¿Eres tú mismo el ocio	(7)
	o es parte de tu olvido?	(7)
	Me aflijo de aguardarte	(7)
	de saberme perdida;	(7)
15	de errar siempre sin ti	(7)
	como un lento castigo.	(7)
	Incluso en el vibrante	(7)
	aleteo fugaz	} (7 + 4 = 11)
	de una paloma,	
20	que desde la azotea	(7)
	asciende hasta la cúpula	(7)
	abrupta de la piedra	(7)
	y en su bruma se pierde,	(7)
	así, con esa forma	(7)
25	lejana de la torre	(7)
	donde suenan tañidos	(7)
	y sus ecos de bronce	(7)
	ascienden hacia otra	(7)
	lejana altura, monte	(7)
30	en el que sueña el agua,	(7)
	yo te sueño en tu ocio	(7)
	en un ocio mayor	(7)
	al de la humana altura,	(7)
	el ocio del no soñar,	(7)

⁷³¹ *Poesía completa, op. cit.*, pág. 181. [De *El salmo del rocío* (1993)]

- 35 el ocio del no pedir, (7)
 de no pedir ya nada (7)
 por ser pleno en el Todo⁷³². (7)

La segunda autora que destaca por la importancia de la musicalidad en su fe es Pilar Paz Pasamar: las formas fijas que se pueden encontrar en su *Philomena* parecen estar motivadas por un espíritu similar al de Ojeda. Cuando destacábamos la doble herencia sanjuanista y juanramoniana de la obra, vinculábamos el símbolo de la filomela a la dimensión del canto y la poesía como la forma que tiene la autora de ver a Dios en el mundo, entendido como su creación; si el pájaro es el pretexto para hilar de manera performativa este campo léxico dentro del texto, la disposición rítmica de varios poemas responde y a su vez refuerza lo que profesa la autora.

Dos composiciones nos llaman especialmente la atención: primero, el soneto «Ámbito», por el modelo de rigor formal y melódico que figura. Compuesto íntegramente de endecasílabos, presenta una rima consonante abrazada (ABBA; CDDC; EEF; GGF), así como un ritmo melódico en varios versos, acentuados en la tercera, sexta y décima sílabas —es el caso para los versos 4, 6, 12 y 14—:

- Tan dentro está, tan dentro, que el abismo
 en Su Piel, y la sima Su Envoltura,
 pero Le imaginamos en la altura
 ofreciendo la talla de Sí Mismo.
- 5 Mide infinito sin medida. Agota
 la noción del medir y, sin embargo,
 palparle puedo a lo ancho y largo,
 beberle a sorbetón o gota a gota.
- 10 Y como podrá, dí, dentro caberme...
 ¡No poder ver y entre sus ojos verme
 recogida, total centuplicada,
- reflejada en la luz de Sus Espejos!
 ¡Ay, tan dentro y tan fuera, y tan de lejos,
 el hoyo alado, el vuelo que me horada!

La perfección de la forma solo cede ante las necesidades del contenido. Obsérvese que la sinalefa se impide dos veces en el séptimo verso, que se fragmenta como sigue⁷³³:

⁷³² *Poesía completa, op. cit.*, págs. 193-194. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁷³³ La forma de destacar las sílabas y su indicación tipográfica está basada en el método de análisis del ritmo de Madeleine y Arcadio Pardo (*Précis de métrique espagnole, op. cit.*)

Pal | par | le | pue | do a | lo | an | cho | y | lar | go,
 —) [— — / — — / — — — / —] (— — //
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 +1

El hecho de evitar la sinalefa responde a la voluntad de resaltar la expresión final («lo ancho y largo») y representar así métricamente la «anchura» de la extensión divina que el yo poético pretende saber medir. En realidad, el respeto de las sinalefas habría supuesto fusionar las sílabas «lo» y «an», así como «cho» e «y», para crear un eneasílabo, como sigue:

Pal | par | le | pue | do a | lo an | cho y | lar | go,
 —) [— — / — — / — — —] (— — //
 1 2 3 4 5 6 7 8 +1

Este respeto por la forma y este apego a la música son patentes en otras composiciones de la misma obra. Cabe destacar el poema «Philomena, tu cántico...⁷³⁴», que copiamos a continuación:

	Philomena, tu cántico	(7)
	es un acorde más entre todos aquellos	(7+7)
	que forman el concierto: oye la sinfonía.	(7+7)
	Tu engreída garganta, inapreciable cítara,	(7+7)
5	levísima vihuela entre tanto instrumento	(7+7)
	toca a Su Son, mas tú no eres	(8 [9])
	quien pulsas ni conduces	(7)
	pues todo lo que aporta tu gorjeo	(11)
	es un breve añadido que apenas se percibe.	(7+7)
10	Tu canto es una nota; una nota entre tantas	(7+7)
	de los innumerables pentagramas,	(11)
	de los de la infinita belleza de Su Música.	(7+7)
	Advierto el gran esfuerzo, el palpito ardoroso	(7+7)
	de tu cuello por donde se te escapa	(11)
15	el corazón a sacudidas,	(9)
	sus contracciones rápidas como si fueses tú	(7+7)
	—y no Quien está dentro de tu trino—	(11)
	la que llevara pauta de su propio sonido	(7+7)
	o como si —qué cándida— por ti tuviera fuerza	(7+7)
20	mayor la sinfonía.	(7)
	Philomena, sosiégate. La armonía es eterna,	(7+7)
	estuvo hecha sin tí [<i>sic</i>], estamos repitiendo	(7+7)
	alma mía, Su Eco,	(7)
	porque el Original quiere escucharse	(11)
25	a través de Sí Mismo, de las constelaciones,	(7+7)
	del ruido de los mares, del silencio y de todo	(7+7)

⁷³⁴ *Philomena*, op. cit., págs. 19-20.

sonido de los ámbitos creados.	(11)
Toca Su Son porque no es tuyo	(9)
y no eres responsable de belleza	(11)
sino de si has cantado con amor.	(11)

Cabe destacar, en este poema, la alternancia de heptasílabos, enneasílabos y endecasílabos. Lo que podrían parecer tridecasílabos deben entenderse en realidad como heptasílabos dobles, separados por pausas métricas internas. A veces los hemistiquios se distinguen por signos de puntuación, como en el verso 3:

Que | for | man | el | con | cier | to: o | ye | la | sin | fo | ní | a.
 —) [— — — —] (— — || — —) [— — —] (— — //
 1 2 3 4 5 6 +1 1 2 3 4 5 6 +1

Pero no siempre es así, como se desprende del verso que le precede :

es | un | a | cor | de | más en | tre | to | dos | a | que | llos
 —) [— — — —] (— || — —) [— — —] (— — //
 1 2 3 4 5 6 +1 1 2 3 4 5 6 +1

Inseparable del estilo de su autora, la musicalidad de Pilar Paz Pasamar parece ponerse aquí al servicio de su fe y responder a la musicalidad que atribuye al propio Dios, del mismo modo que fray Luis de León describía al Creador acompañado de una «inmensa cítara⁷³⁵» — aludida, por cierto, en el verso 4 de la composición citada—. Tras ver sus premisas en *La torre de Babel y otros asuntos*, obra cuya progresión estaba marcada por un creciente rigor en la forma, se puede decir que la destreza retórica de su autora alcanza aquí su plena expansión y florecimiento, para corresponder con el sentido de armonía que rodea la criatura que está en el centro de su poemario de índole místico.

3.1.2.3.2. Forma fija y «teresianismo»

Si bien podemos entender la importancia de la forma en Ojeda y Pasamar, cuya musicalidad está en plena consonancia con su comprensión mística de Dios, esto no explica el interés persistente de las formas fijas en la obra de otras autoras fervientes cuya producción no traduce tanta propensión y apego a este aspecto. Entre ellas, ¿por qué tanto cuidado en la métrica, cuando estas mujeres abogan por un sentido íntimo e intuitivo de Dios? ¿No serían el verso libre, o incluso la prosa, más adecuados para expresar esta intuición, siendo esta última despojada de cualquier adorno formal?

⁷³⁵ «Forma exterior y forma interior en Fray Luis», *op. cit.*, págs. 163-164.

Una vez más, la respuesta a este apego se encuentra en los máximos representantes del género en España. Empero, si hasta ahora nos hemos centrado en Juan de la Cruz, aquí es preciso recurrir a su homóloga femenina, Teresa de Ávila, para salir de esta aporía.

Ya hemos destacado en este estudio el alto grado de popularidad de la monja carmelita dentro de la cultura española, popularidad que también se encuentra entre nuestras autoras. En este caso, es fundamental entender una característica de su figura que nos ayudará, a su vez, a comprender la importancia tanto de la forma como del estilo adoptado por las poetisas de nuestro corpus, y que es la facilidad con que se identifica con ella.

Como hemos visto, Teresa de Jesús goza de una imagen muy favorable en España; lo que llamaremos con Víctor García Ruiz «teresianismo» se remonta al menos al siglo XVII, y ha persistido sin decaer hasta nuestros días —aunque haya conocido oleadas puntuales de interés, sobre todo durante el franquismo, por las razones ideológicas comentadas previamente—. De hecho, es en virtud de este teresianismo que se ha operado una recuperación de su persona en la actualidad, al ritmo de los ya mencionados aniversarios de su nacimiento, a los que cabe añadir los de su canonización y fallecimiento.

La razón del entusiasmo por el personaje, y sobre todo de su identificabilidad, se encuentra en los escritos íntimos de la santa que han sido conservados hasta nuestros días. Al margen de los contenidos teóricos y sapienciales y su obra fundacional, estos contribuyen a forjar la imagen de una persona definitivamente cercana al pueblo, rodeada de cualidades que, sin desmerecer el halo sagrado que innegablemente porta esta figura canónica, ponen de manifiesto todo lo que de humano, pragmático y, en definitiva, sencillo había en ella, y que invita a reconocerse en su persona. Víctor García Ruiz precisa al respecto que

La temprana publicación de las cartas en 1657 equilibró la imagen de santa Teresa como la santa de la Transverberación y los arrobos aportando una imagen que se ha acabado imponiendo en el imaginario popular: la santa del sentido común y práctico, la que encuentra a Dios entre los cacharros, la santa de la firmeza de carácter, de la gracia y del bien decir. En suma, una santa muy popular y, además, castellana⁷³⁶.

Ahora bien, esta imagen de la santa cercana al pueblo se encuentra también en su estilo de expresión y escritura, identificándose este último con el primero precisamente en virtud de esta sencillez característica. La obra de Teresa de Ávila sorprende así por la simplicidad, espontaneidad, o, mejor dicho, el grado de oralidad que conlleva. Sin ser una copia perfecta de su idiolecto, su estilo está desprovisto de cualquier afecto prosístico, tanto que pudo ser

⁷³⁶ Víctor García Ruiz, «Misticismo, psiquiatría y mito: calas en cien años de teresianismo español (1861-1963)», *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 4, n.º 2, 2016, pág. 20.

calificado de «ermitaño»; una sencillez que le acerca indudablemente a sus lectores, puesto que «escribe desde el habla popular. Como una dama abulense cualquiera⁷³⁷».

Si este estilo está necesariamente presente en sus producciones en prosa, también se refleja en su poesía; y es precisamente su aplicación a su obra lírica la que contribuyó a influir en la forma, pero también el estilo, de los poemarios místicos actuales. Nuestra hipótesis es que, por analogía con su contemporáneo y compañero Juan de la Cruz, quien, en cambio, destacó por la perfección de su creación lírica, se ha exagerado a menudo la dimensión de poetisa que rodea la imagen de Teresa de Ávila, olvidando sin duda que solo se han conservado treinta y un poemas de la santa, probablemente una ínfima parte de un corpus lírico mucho más amplio. En cuanto a la poesía mística, la clasificación del padre Silverio solo incluye nueve composiciones⁷³⁸, estando el resto compuesto por poemas sobre las celebraciones litúrgicas y las fiestas religiosas de la vida monástica, que, de nuevo, por asimilación, anclan la mística en la fe de la comunidad, dando la pauta al carácter vivo y concreto que encontraremos en la vertiente religiosa del subgénero en la actualidad. Entonces, la sencillez de su expresión, hasta en el género lírico, que llevó a algunos estudiosos como Helmut Hatzfeld a negar la calidad de poeta mística a Teresa de Jesús se convierte hoy en paradigma de la poesía mística.

¿Cuáles serían, entonces, las características de esta poesía? Como en Teresa de Ávila, una mezcla de composiciones fijas —ella usaba la octava real⁷³⁹, la letrilla⁷⁴⁰— y de estrofa libre; la recurrencia, aunque no sistemática, de versos fijos —por ejemplo, el octosílabo⁷⁴¹— un énfasis en la musicalidad, con poemas compuestos de estribillos, destinados a ser cantados⁷⁴². Por las mismas razones de armonía melódica y conveniencia natural para la época áurea, la rima es sistemática. Las metáforas propias de la experiencia mística, unidas a una expresión que no pretende ser demasiado elaborada, completan las características de lo que iba a convertirse en un género muy identificable: una poesía «a lo divino» que, sin embargo, da cuenta de la experiencia íntima de Dios de su autora, expresada en verso y a menudo rimada.

Estos criterios distintivos son tan reconocibles que las poetisas cuya obra está escrita en sintonía con la de la santa también reflejan estas características. No debe extrañar, pues, que *Las moradas*, de Amparo Amorós, esté compuesta exclusivamente de formas fijas —que no encontrábamos en sus otras obras, como *La honda travesía del águila*, que ha sido objeto de análisis en el presente estudio—. Un perfecto ejemplo hallamos en el poema precisamente

⁷³⁷ «El problema del estilo», *Santa Teresa de Jesús* <<https://teresavila.com/ficha/el-problema-del-estilo/>>

⁷³⁸ Teresa de Jesús, *Obras de Sta. Teresa de Jesús*, t. VI, ed. Padre Silverio de Santa Teresa, Burgos, Monte Carmelo, 1919, pág. LII.

⁷³⁹ En «Feliz el que ama a Dios», *ibid.*, págs. 84-85.

⁷⁴⁰ «Aspiraciones de la vida eterna (Vivo sin vivir en mí)», *ibid.*, págs. 77-79; «En las manos de Dios (Vuestra soy, para vos nací...)» *ibid.*, págs. 79-83; «Eficacia de la paciencia (Nada te turbe...)», *ibid.*, pág. 90.

⁷⁴¹ «Buscando a Dios (Alma, buscarte has en mí...)», *ibid.*, pág. 89.

⁷⁴² En «Ayes del destierro...», *ibid.*, págs. 86-89.

titulado «Morada», soneto completado por un dístico, compuesto enteramente en endecasílabos y rima consonante abrazadas, cruzadas y finalmente pareadas:

¡Qué mística me sabe esta pobreza
de celda tan desnuda que parece
desierto que propicia cuanto crece
a que en él manifieste su riqueza!

Los objetos, tan pocos, con que reza
su parquedad este interior que mece
la mirada a su amor sin que tropiece
en torpe distracción en que tropieza

lo que se rinde al oropel mundano.
Sólo lo imprescindible en este espacio.
Cada cosa al alcance de la mano.

Este es remanso de existir despacio,
ámbito de lo humilde y de lo llano
donde el puro vacío es nuestro hermano.

Aquí sosiega el alma. Aquí se ofrece
a la entrega total que no decrece.

En el mismo orden de ideas, cuando analizamos las perspectivas subversivas, vimos que algunas de las poetisas que se propusieron defender la memoria de las santas lo hicieron copiando tanto el estilo como la forma de la obra de las escritoras áureas que buscaban rescatar. Además de Francisca Aguirre, que propone un orgulloso pastiche de Teresa de Ávila en un poema en prosa que se asemeja mucho al género narrativo —género de predilección de la santa— por el estilo adoptado, cabe destacar que Pino Betancor evoca la condición de sor Juana Inés de la Cruz en un poema largo, de forma fija y con un estilo más afectado, como si quisiera igualar el de la sor⁷⁴³.

Este apego a la expresión teresiana podría ser una coincidencia fortuita si estas características paradigmáticas no fueran repetidas y alentadas por las estructuras que reivindicaban la continuidad de la poesía mística, eso es, principalmente la Fundación Fernando Rielo. Recordemos que fue a raíz de una aparición de la santa como el creador del premio asumió la responsabilidad mesiánica de salvar la mística⁷⁴⁴. Consecuentemente, basta con echar un vistazo a las noticias que anuncian la concesión de la recompensa para comprobar hasta qué

⁷⁴³ Véase el capítulo «“Rememorar y homenajear” a “antecesoras literarias”» del presente estudio.

⁷⁴⁴ *Para llegar a Ti*, op. cit., págs. 86-87. Véase el capítulo «Fernando Rielo y el Premio Mundial de Poesía Mística» del presente estudio.

punto la forma es de rigor en las obras galardonadas en los últimos años, sean o no de autoría femenina. Por ejemplo, el XLII premio, ganado por Francisco Jiménez Carretero por *Para que todo sea*, parece combinar composiciones en verso libre con estructuras métricas muy codificadas, en endecasílabos con rima consonante⁷⁴⁵; también, en el artículo que anuncia la elección del XL galardón, el sacerdote Juan Antonio Ruiz Rodrigo, solo se mencionan los sonetos en endecasílabos con rima consonante de su libro *La voz de tu latido*, lo que nos lleva a pensar que el solo está compuesto de poemas parecidos⁷⁴⁶.

En cuanto a la autoría femenina, aunque menos destacada por el premio en proporción que sus homólogos masculinos, la identificación con la santa carmelita es, si no recompensada, al menos valorada. El mejor ejemplo de ello es Teresa de Jesús Rodríguez Lara, que llegó a concursar por el premio varios años. Ganadora de la XXXIX edición con *Tu clara presencia*⁷⁴⁷, tras haber sido mención de honor en numerosas ediciones⁷⁴⁸, la autora es la encarnación de la estela teresiana. Además de llevar el nombre de la santa, las obras de la escritora tinerfeña reflejan las conspicuas marcas intertextuales de su producción. Tomemos como ejemplo *Solo Dios basta*: además del título, que procede de un poema de la ilustre carmelita⁷⁴⁹, cabe destacar la presencia de citas de su obra en el exergo de un gran número de poemas⁷⁵⁰, así como metáforas parecidas a las que utilizaba (la tercera sección se titula «Alma encastillada», por ejemplo⁷⁵¹), y formas fijas (la cuarta y última sección, «Luz que no tiene noche⁷⁵²», está compuesta exclusivamente de sonetos en endecasílabos con rima consonante, a excepción de un solo poema).

Entonces, lo que Helmut Hatzfeld identificaría como el cuarto escollo de la poesía mística, «la poesía casi mística que utiliza conocimientos ajenos sobre experiencias místicas para componer poemas empáticos, manierista⁷⁵³» parecen ahora tolerarse, e incluso recompensarse: es como si el apego a santa Teresa se superpusiera al apego a Dios o fusionara con él. Donde antes era de rigor criticar la fachada «a lo divino» aplicada a una poesía desconectada de una experiencia excepcional, los hitos de la posmodernidad y la secularización valoran ahora, por el contrario, una producción cuya huella intertextual teresiana, o sanjuanista,

⁷⁴⁵ «*Para que todo sea*, de Francisco Jiménez Carretero (Albacete, España) gana el XLII Premio Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística», Página de la Fundación Fernando Rielo, sec. Noticias, <<https://rielo.com/7672-2/>>

⁷⁴⁶ «*La voz de tu latido*, del poeta y sacerdote español Juan Antonio Ruiz Rodrigo gana el XL Premio Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística», Página de la Fundación Fernando Rielo, sec. Noticias, <<https://rielo.com/la-voz-de-tu-latido-del-poeta-y-sacerdote-espanol-juan-antonio-ruiz-rodrigo-gana-el-xl-premio-mundial-fernando-rielo-de-poesia-mistica/>>

⁷⁴⁷ Teresa de Jesús Rodríguez Lara, *Tu clara presencia* (Madrid, Fundación Fernando Rielo, 2021).

⁷⁴⁸ XXXIVª edición por *Para llegar a Ti*, XXXVª por *Solo Dios basta*, y XXXIª por *El gozo de tu luz*.

⁷⁴⁹ «Eficacia de la paciencia (Nada te turbe...)», *Obras de Sta. Teresa de Jesús*, t. VI, op. cit., pág. 90.

⁷⁵⁰ «¡Ven, Señor...!» pág. 21; «Levanta mi alma» pág. 23; «Y tan alta vida espero», págs. 24-25, título tomado de un verso del famoso poema «Aspiraciones de la vida eterna (Vivo sin vivir en mí)», *ibid.*, págs. 77-79; et al.

⁷⁵¹ *Solo Dios Basta*, op. cit., pág. 65 y ss.

⁷⁵² *Ibid.*, pág. 79 y ss.

⁷⁵³ *Estudios sobre poesía mística*, op. cit., pág. 16.

casi se convertiría en un rasgo constitutivo de la nueva mística. En este marco, ni que decir tiene que *Tríptico* de Izara Batres, premiado recientemente, es una excepción en cuanto a su versolibrismo, en consonancia con el estilo propio de la escritora. Todo apunta a que esta obra destacó entre las finalistas por la autenticidad del sentimiento de presencia divina que se desprende de los versos de la autora. Con todo, también es de precisar que el poemario termina con dos sonetos, o, mejor dicho, dos versiones de un mismo soneto⁷⁵⁴, culminación de una obra que anteriormente había destacado por la autenticidad del sentimiento expresado, en su conjunto, por el versículo.

La conclusión que nos proponemos brindar merece comenzar con una reserva: es difícil, por no decir aventurado, interpretar unas orientaciones basándose exclusivamente en la forma. El estudio de la métrica tropieza necesariamente con la doble dificultad del estilo propio de cada una y de la contingencia del azar. Sin embargo, cualesquiera que sean estas interpretaciones, serán más fáciles de justificar o incluso de formular si son fruto de un enfoque comparativo con otras producciones, codificadas métricamente o no, y en relación con una estética más general, o con un movimiento del que la obra estudiada toma parte.

Más allá de la adopción de la forma por quienes se proponen rescatar la memoria de autores ilustres, o de su rechazo en quienes buscan ahondarse en la sustancia de la palabra, como es el caso de la franja laica de nuestra autoría, la recurrencia de la forma en la poesía religiosa es más compleja de lo que *a priori* hubiera podido sospecharse. Así, más allá del simple maniqueísmo que opone la lírica piadosa y su forma fija a la poesía profana y su verso libre, el estudio de las ocurrencias de estas formas, comparadas con el patrimonio áureo, habrá permitido precisar la herencia en la que se apoyan ciertas autoras para crear sus propias obras; además de informarnos sobre las formas métricas, este ángulo de estudio nos ha llevado a dilucidar algunas de las cuestiones de estilo y de expresión que configuran el contenido de la mística religiosa actual. Como cabía esperar, las poetisas más fervorosas son también las más propensas a utilizar formas clásicas, que a menudo combinan con una expresión sencilla, acercándose así a la estética de santa Teresa, figura que decididamente invita a la identificación. Al mismo tiempo, este apego es también indicativo de las tendencias editoriales: la concepción de la mística de Fernando Rielo, inspirada en gran medida en la herencia teresiana —en virtud de la afición del sacerdote hacia la figura de la santa—, promueve una poesía donde la profundidad del sentimiento rima con el compromiso con el rigor formal; donde, en este sentido, se valora la herencia teresiana, quizá a veces en detrimento de la calidad del libro al que se

⁷⁵⁴ *Tríptico*, *op. cit.*, págs. 104-105.

decide atribuir el premio. Entonces, ¿poesía mística o poesía a lo divino? la frontera es difícil de discernir, pero parece a veces importar poco a quienes se proponen «salvar la mística».

Esto nos lleva, finalmente, a la cuestión del lugar que ocupa la feminidad en la afición por santa Teresa: ¿las poetisas se interesan por ella porque es mística, o porque es mujer? ¿En qué medida su apego a esta figura está motivado por el parámetro de su feminidad? Es imposible brindar una respuesta definitiva a estas preguntas; sin embargo, no es difícil imaginar que la feminidad refuerza aún más la propensión a identificarse con ella en nuestras autoras y, de ahí, a proponer una poesía «a lo teresiano» de manera más amena.

3.1.3. ¿Por qué y cómo expresar los límites del decir?

Uno de los rasgos distintivos del discurso místico, en poesía o en cualquier otro género literario, reside en el grado de negatividad que conlleva. De hecho, las tradiciones místicas coinciden en cuanto a esta especificidad, que puede, en cierto sentido, entenderse como uno de los hilos comunes que permiten agrupar bajo el vocablo «místico» corrientes que parecen *a priori* muy alejadas: la poesía mística es un discurso impedido, obstaculizado por el carácter extraordinario de la experiencia que pretende, en vano, traducir. Conlleva necesariamente una parte de indecible, inefable, o inexpresable: en resumidas cuentas, contiene silencio.

En su origen se encuentran varias figuras y corrientes clave. Ya en el cristianismo primitivo, es de señalar la aportación de Pseudo Dionisio Areopagita, discípulo de Pablo de Tarso del primer siglo que, a través de su *Teología mística*, sentó las bases de lo indecible en poesía: desde lo apofático como método privilegiado de acceso al conocimiento místico de Dios hasta el «silencio divino» que está en la clave del mismo, pasando por el carácter inefable de la experiencia mística y su aportación al campo de la teología negativa⁷⁵⁵.

Se puede considerar que la huella originaria de Pseudo Dionisio Areopagita contribuyó a configurar la trayectoria de la inefabilidad mística en su vertiente cristiana. En el campo de la filosofía, se sabe la influencia que el teólogo ejerció en particular sobre el Maestro Eckart, nombre inseparable de la teología apofática en la mística renana⁷⁵⁶; y, entre los autores que se inspiraron en su pensamiento en el campo literario, tanto en sus imágenes como en su sustrato teórico, encontramos naturalmente a los ilustres carmelitas que son Juan de la Cruz y Teresa de Ávila. Estos bebieron de su pensamiento no solo en los modos de conocer a Dios, sino también en la expresión figurada de ese conocimiento, tan excepcional y fuera de lo común que resulta indescriptible.

⁷⁵⁵ Michel Corbin, «Négation et transcendance dans l'œuvre de Denys», *Revue des Sciences philosophiques et théologiques* 69, n.º 1, 1985, págs. 41-76.

⁷⁵⁶ Véase Vladimir Lossky, *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*, París, Vrin, 1998.

Una vez superada la aporía de la insuficiencia del lenguaje⁷⁵⁷, que se elude mediante su propia evocación —eso es, formulando *lo indecible*—, nos damos cuenta de que las estrategias utilizadas para esta expresión forman en su conjunto un verdadero sistema isotópico del discurso místico, al igual que el grupo de motivos que identificaremos a continuación; y eso, en este caso también, por su recurrencia y su destacable peculiaridad. Los críticos que se propusieron contabilizarlos y clasificarlos⁷⁵⁸ observarán la importancia de la paradoja (el «me muero porque no me muero» teresiano, y los «muerte que das vida», «saber no sabiendo», «apaga mis enojos, pues eres lumbre», «regalada llaga», «música callada», «¿por qué no tomas el robo que robaste?» sanjuanistas⁷⁵⁹) a través de un conjunto de figuras retóricas basadas en las rupturas de construcción (elipsis), de oposición (oxímoron, antítesis) o de creación lexicales (neologismos), que detallaremos más adelante.

Habíamos descartado la movilización del silencio, como característica de las tradiciones místicas, en la subversión de estas⁷⁶⁰; pero, fuera de su escasez en esta primera perspectiva, el silencio se ve ampliamente abordado en el corpus. Consecuentemente, dado el deseo de nuestras autoras de asociarse a la mística y a sus nuevas consecuciones en la lírica, deseo modulado por una relación de apego o distanciamiento respecto a los escritores canónicos, parece natural que lo inefable y los límites del decir tengan su lugar en este estudio. Interesarse por el modo en que las poetisas eligen, a su vez, superar esta aporía es evocador tanto de las orientaciones que desearían dar a su obra como de la trayectoria en la que se inscriben; es lo que intentaremos poner de manifiesto en los desarrollos que siguen.

3.1.3.1. El «imposible» decir místico de las poetisas fervientes: entre herencia y devoción

Si nos fijamos en la poesía mística de arraigo rieliano, veremos que las autoras más apegadas a una concepción cristiana de Dios transmiten en sus propias obras una inefabilidad de la experiencia similar a la de los escritores áureos a quienes toman como modelo. Al hacerlo,

⁷⁵⁷ Porque, como bien resume Jorge Guillén, «esta vida interior da lugar a la más valerosa afirmación de las cosas y de las criaturas; y partiendo humildemente de la inefabilidad de la experiencia, se consigue uno de los grandes triunfos del hombre sobre el lenguaje. Todo un orbe se alza dentro del alma en la mayor plétora de intimidad que se haya sentido cerrándose a nuestro mundo, fuera del mundo de todos. Esta realidad tan incomunicada origina una correspondiente incomunicación de lenguaje, de ese lenguaje que nos sirve a muchos.» «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, (Madrid, Alianza, 1983), pág. 109.

⁷⁵⁸ Véase el capítulo «Los elementos constitutivos de la poesía mística (Juan de la Cruz)» de Helmut Hatzfeld, en *Estudios literarios sobre mística española*, op. cit., págs. 349-373; también, y sin hablar necesariamente en términos de clasificación, podríamos mencionar el trabajo de Jorge Guillén sobre las imágenes en Juan de la Cruz, que le lleva a concluir que «Ese inesperado y fulgurante nocturno, que no ha dejado aún de temblar y fosforecer, ha surgido en seno de la creación para cerrar unas enumeraciones de índole teórica. ¿O fue primero la creación y después la teoría? Según este método, el más grande poeta místico va dando razón de su poesía, o más bien de sus alegorías: imágenes enlazadas a conceptos, traducibles en abstracciones». «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», op. cit., pág. 99.

⁷⁵⁹ «Simbología sanjuanista», *Diccionario de san Juan de la Cruz*, op. cit., pág. 1074.

⁷⁶⁰ Véase el capítulo «Valores y uso del silencio» del presente trabajo de investigación.

además de su apego a esa tradición, insinúan la altura de su relación con Dios, quizá para equilibrar la cercanía con Él que caracterizaba también las nuevas orientaciones de la mística religiosa, en particular con su inmanencia en forma antropomórfica. En otras palabras, la expresión de lo indecible en la mística cristiana actual es una manera de señalar la permanencia del carácter excepcional que sigue rodeando la mística, tanto de la experiencia como de la persona que la vive.

Esta inefabilidad se halla primero afirmada abierta y explícitamente en los poemas. En «Tu faz desconocida», Pino Ojeda formula, mediante una serie de adjetivos precedidos de sufijos privativos —empezando por el del título— y preguntas retóricas, la imposibilidad de describir el misterio divino del que parece ser presa:

5 Tu faz desconocida,
 una mitad de abismo
 la otra mitad silencio.
 Tu semblante
 5 ¿Qué línea te dibuja
 tu semblante?
 ¿Qué ángulo o contorno
 lo concreta?
 10 Si dejo de soñarte
 siempre tengo en los brazos
 mi otra mitad indescifrada,
 y voy a ti
 ansiosa
 y absoluta
 15 tratando de juntar
 el abismo invisible
 y el silencio
 de tu divina faz
 inexplicable⁷⁶¹.

A lo largo del poema, hallamos en efecto los adjetivos «desconocida» (v. 1), «indescifrada» (v. 11), «invisible» (v. 16) e «inexplicable» (v. 19), además de las preguntas concentradas entre los versos 5 y 8: «¿Qué línea te dibuja / tu semblante? / ¿Qué ángulo o contorno / lo concreta?».

Abundan los poemas similares a los de Pino Ojeda entre las autoras religiosas; *De pérdidas y adioses* de María Victoria Atencia contiene buenos ejemplos de ello⁷⁶². Pero, como era de esperar, esta noción de inefabilidad se ve sobre todo reforzada retóricamente. Así pues,

⁷⁶¹ *Obra completa, op. cit.*, pág. 199. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁷⁶² Remitimos al lector a los poemas «Si eso puede decirse» ya analizado, y también «Y callaremos luego» (*op. cit.*, pág. 53), «El desentendimiento» (*op. cit.*, pág. 54). De hecho, muchos de los poemas después de esta selección incluyen o están compuestos en torno al tema del silencio o de lo inefable.

no es de extrañar que, en este contexto y dentro de esta facción del corpus en concreto, los elementos constitutivos de lo inefable místico giran en torno a la paradoja, que a menudo se basa en un imaginario cercano al simbolismo áureo. Además, si nos fijamos en la distinción que hace Afhit Hernández Villalba entre «la paradoja⁷⁶³» y «la evocación paradójica⁷⁶⁴», constatamos que la primera se utiliza con más frecuencia que la segunda, por ser, sin duda, más reconocible y distintiva de una escritura isotópica mística. Una notable excepción es «Tu melodía» de Pino Ojeda, en el que los dos únicos verbos conjugados se concentran en los versos 17 y 20:

	Inaprehensible,
	pegadiza
	y ligera
	como la estela
5	frágil
	de la luz,
	o tal vez
	como el aire
	de tu recuerdo,
10	allá
	en lo más
	adentro
	de mis sombras,
	o como ese zumbido
15	modesto
	de la abeja,
	yo quisiera encerrarla
	en esta jaula
	de sílabas celestes
20	para que vuele y cante
	su leve sueño
	cristalino,
	elevando
	hasta el cielo mismo
25	la tersa melodía
	de tu nombre ⁷⁶⁵ .

No es nuestra intención catalogar todas las ocurrencias encontradas a lo largo de la presente investigación, pero sí creemos necesario destacar algunos ejemplos lo suficientemente

⁷⁶³ «que surge de la imposibilidad de comunicación específica del fenómeno místico, y que se manifiesta recurrentemente como elemento retórico en la poesía», «Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística», *op. cit.*, pág. 10.

⁷⁶⁴ «es decir, el uso reiterado de los sustantivos sobre los verbos, con preferencia de la elipsis, la enumeración y la adjetivación mesurada», *ibid.*

⁷⁶⁵ *Obra completa*, *op. cit.*, pág. 196. [De *El salmo del rocío* (1993)]

elocuentes como para mostrar cómo esta faceta de la estética áurea sigue viva en nuestras autoras más apegadas a la tradición. La paradoja semántica es reconocible en Corina Dávalos, donde se combina con el simbolismo del centro-periferia distintivo de Teresa de Jesús⁷⁶⁶, aquí plasmado en «Geometría descriptiva»:

Me dejo de lado y
te asomo a mis adentros:
sólo logro ser yo
cuando tú eres el centro⁷⁶⁷.

Esta paradoja, que concluye a la necesidad de la fusión entre la hablante y Dios, es un signo manifiesto de apego a la literatura mística, aunque atenuado por la sencillez de expresión privilegiada por las autoras quienes tienden a distanciarse de la Iglesia. Entonces, no cabe duda de que, si bien la paradoja es visible en este grupo de escritoras, se manifiesta de forma más llamativa en otras más cercanas a círculos cristianos. En este sentido, un sentimiento similar está contenido en los versos finales del poema justamente titulado «Nada me acerca a ti como tu ausencia», de Pino Ojeda, cuya obra fue, recordémoslo, premiada por el Rielo:

5 Sin embargo te veo
dentro de mi mirada
en el espejo,
rodeado de enigmas,
de silencios y objetos
que llevan el perfume
del aire que te alude
y que en ti permanece
conmigo,
10 para ofrecerme
en tu ausencia
tu presencia suprema⁷⁶⁸.

En las autoras piadosas, una plétora de paradojas semánticas puede verse reforzada por determinadas disposiciones métricas. Observamos así paralelismos en el poema «Tu ocio» de la misma poeta: «el ocio del no pedir, / de no pedir ya nada / por ser pleno en el Todo⁷⁶⁹.», o en Corina Dávalos, con «Diálogo»: «No sé qué me conmueve más de ti: / lo que sabes de mí por

⁷⁶⁶ Véase «Arte y mística en el siglo XXI...», *op. cit.*, pág. 258 : «El centro es uno de los símbolos de Teresa de Jesús que hacen referencia a las experiencias místicas con más intensidad. La búsqueda del centro, es un camino espiritual basado en el recogimiento. Allí en su centro tendrá el encuentro con la divinidad. Un centro en el cual reside dios en el hombre. Ante ello, se convierte en un espacio sagrado, como ya dijimos en alguna ocasión, porque el cuerpo es el templo en el cual reside Dios —un sagrario—, el centro».

⁷⁶⁷ *Memoria del Paraíso*, *op. cit.*, pág. 22.

⁷⁶⁸ *Obra poética*, *op. cit.*, pág. 185. [De *El salmo del rocío* (1993)]

⁷⁶⁹ *Ibid.*, pág. 194.

lo que he dicho / lo que sabes de mí por lo que callo⁷⁷⁰». La paradoja semántica también se consolida a nivel retórico con figuras de oposición más llamativas; así, las expresiones paradójicas y antitéticas están presentes en el poema de Pilar Paz Pasamar «Estás viendo lo creído...», donde quedan separadas por un quiasmo:

5 Meollo y hueso del fruto,
inquilino en cada vida,
poseso y desposeído,
cantas, a pesar del llanto,
lloras, a pesar del cántico,
moras y eres desahuciado⁷⁷¹.

Por último, recordemos que la hablante, bajo la mascarilla lírica de la Virgen María en los *Trances de Nuestra Señora* de Atencia, decía lo siguiente del niño Jesús en el poema «La mano»: «su mano recental, que intenta levantarse / y que me desposee y colma al mismo tiempo⁷⁷²».

Así, si consideramos, al igual que Ramón Pérez Parejo, que «[c]ada época calla de distinto modo⁷⁷³», hemos de admitir que las mujeres que comparten el sentimiento más hondo de Dios en nuestro corpus callan como callaban los místicos de la época áurea, a juzgar por la forma en que beben de su estilo, que combinan hábilmente con sus imágenes características.

3.1.3.2. La importancia del silencio en la nueva poesía laica

Si seguimos esta lógica, no debería sorprendernos que, en el caso de las escritoras más desvinculadas de la dimensión religiosa del género en favor de una mística aconfesional, los medios de afirmación de la inefabilidad estén menos relacionados con lo que hemos visto en los autores áureos. Y con razón: parece que el carácter inefable de lo que desean expresar corresponde a orientaciones diferentes, y que, en consecuencia, el silencio responde a otros propósitos.

3.1.3.2.1. Explorando lo inefable desde una perspectiva feminista

Primero, no cabe duda de que, como en las autoras religiosas, la expresión de lo inefable es otra de las estrategias utilizadas para destacar la imagen de la poeta mística en la actualidad: su capacidad para sentir lo imperceptible, y más aún para formularlo, contribuye a reforzar el halo de figura sagrada que le rodea. Pero eso no es todo: en esta determinada franja del corpus,

⁷⁷⁰ *Memoria del Paraíso*, op. cit., pág. 16.

⁷⁷¹ *Philomena*, op. cit., pág. 21.

⁷⁷² *Trances de Nuestra Señora*, op. cit., pág. 28.

⁷⁷³ Raúl Pérez Parejo, «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética», en *Poesía y silencio: paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, ed. Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem, (Münster, LIT Verlag, 2013), pág. 28. Citado por Raúl Molina Gil en «Sobre la concivencia del silencio: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas», *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina De Estudios Hispánicos*, n.º 4, 2017, ...», op. cit., pág. 64.

parece que este halo esté respaldado por el particularismo femenino, en la medida en que lo inefable puede incumbir a la teoría feminista.

En efecto, en cierto sentido, la mística se origina en la inadecuación entre la vivencia y las herramientas que el orden racional pone a disposición para traducirla; como experiencia primitiva, la mística atañe, por tanto, a la necesidad de romper con los esquemas institucionalizados de pensamiento y expresión para recurrir a otro orden, que sea propio de quien la vive. Esto es lo que evidenciábamos previamente acerca de la razón poética de María Zambrano; también es lo que parece defender Afhit Hernández Villalba⁷⁷⁴ cuando, a su vez, cita a María Jesús Fernández Leborans en *Luz y oscuridad en la mística española*:

La que se ha dado en denominar «paradoja» o «contradicción» entraría en este ámbito del pensamiento no lógico, que no por ello carece, en ocasiones, de contenido lógico o sentido desde el punto de vista del psiquismo intelectual humano. Incluso el estímulo psíquico-afectivo —no susceptible de consideración como producto de un psiquismo intelectual elemental o primario— que da lugar a la poesía simbólica o surrealista, constituye un auténtico pensamiento, aunque marginado de la lógica [...]. Los lexemas que constituyen el lenguaje poético no expresan directamente el contenido de ese pensamiento, sino a través de las interrelaciones entre los sememas que comportan y entre los sememas de aquellos, e incluso, a través de sensaciones efectivo-emotivas que suscitan en el lector su singular sonoridad, etc. [...]. El contenido de las vivencias místicas representa precisamente un caso de «suspensión», «elevación» o «superación» de la lógica del pensamiento, diríamos, habitual. El místico es sujeto de vivencias, de experiencias no racionalizables, que en el éxtasis suponen la revelación de contenidos que interioriza y concibe, que «vive», en definitiva, de un modo absolutamente consciente⁷⁷⁵.

Evidenciamos desde entonces una dimensión feminista en este postulado, no solo porque esté vinculado a una potente figura intelectual femenina —en la persona de María Zambrano—, sino también porque estas propias tramas establecidas de pensamiento y lectura han sido identificadas por ciertas teóricas del feminismo posmoderno como herramientas de opresión de las mujeres. Luce Irigaray es la principal exponente de esta perspectiva: sus libros *Espéculo de otra mujer*⁷⁷⁶ y, sobre todo, *Ese sexo que no es uno*⁷⁷⁷ pueden entenderse como verdaderos manifiestos que invitan a las mujeres a salir de las categorías necesariamente restrictivas tanto de la razón como del lenguaje que han contribuido a excluirlas; y esto, explotando el potencial no significativo de la comunicación verbal, así como su multiplicidad y la nada que necesariamente se deriva de ella⁷⁷⁸. Además, la lingüista francesa insiste en el papel

⁷⁷⁴ «Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística», *op. cit.*, pág. 17.

⁷⁷⁵ El autor cita a María Jesús Fernández Leborans, *Luz y oscuridad en la mística española*, Madrid, Cupsa, 1978.

⁷⁷⁶ Madrid, Akal, 2009.

⁷⁷⁷ Madrid, Saltes, 1982.

⁷⁷⁸ Lo que, una vez más, fue resumido por Rodríguez Callealta: «Frente al lenguaje instaurado, que obliga a hacer prevalecer uno de los posibles sentidos de la palabra, silenciando los restantes, el “hablar femenino” es multidireccional: se dirige hacia todos los sentidos. Escapa a la linealidad del discurso racional y a la fijación del sentido único, su coherencia. Rechaza la noción de “centro” y de “verdad”, crece en la indeterminación. Se

crucial que la mística y su expresión, o no expresión, desempeñan en este contexto, como lugar donde la mujer y su lenguaje pueden realizarse fuera de las tramas preestablecidas:

Así podría designarse lo que conforme a una perspectiva todavía teo-lógica, onto-teo-lógica, se llama discurso o lenguaje místicos. Nombres que se imponen de nuevo por la conciencia para significar este «fuera de escena» [...]. Indicando de tal suerte el lugar en el que ella ya no se domina, la «noche oscura», pero también los fuegos y llamas en los que ella se abisma para su extrema confusión. Lugar en el que «ella» habla [...] del deslumbramiento por la fuente de luz, lógicamente rechazada, de la efusión del «sujeto» y del Otro en un abrazo/acoplamiento que les confunde como términos, del desprecio de la forma en cuanto tal, del recelo de este obstáculo a preservar en el goce que constituye el entendimiento, de la aridez desolada de la razón... Y, de nuevo, de «espejo ardiente». Ese lugar, el único en la historia de Occidente en el que la mujer habla, actúa, además públicamente⁷⁷⁹.

Es en este sentido como podemos considerar la inefabilidad en la mística y el especial lugar reservado al silencio como marcador de la originalidad femenina. Al afirmarlo, somos conscientes, claro está, de su importancia en otros poetas contemporáneos de nuestro corpus, principalmente José Ángel Valente; sin embargo, no podemos dejar de señalar que el silencio en la obra del representante indiscutible de la tradición mística apofática en la actualidad corresponde a unos fines de motivaciones distintas. En cuanto respuesta espiritual —y, en este sentido, alternativa al marxismo-socialismo entonces dominante— a una muerte posmoderna de Dios, «la experiencia de la nada» representa, para el poeta orensano en consonancia con su época, lo que «posibilita el medio de salir del nihilismo, de la angustia existencial⁷⁸⁰».

3.1.3.2.2. La «logofagia» posmoderna de Túa Blesa

Este deseo de salirse de las categorías del lenguaje, de evidenciar sus límites y la constricción que impone a la expresión femenina adopta, como es de esperar, formas distintas de las que ya hemos identificado en nuestro corpus y en los autores áureos: estos recursos se renuevan a medida que la poesía española avanza en la modernidad. Varios de ellos coinciden con las estrategias desveladas por el profesor Túa Blesa en su trabajo sobre el silencio en la lírica contemporánea. En *Logofagias: los trazos del silencio*, discierne así «una serie de figuras

comprende desde esta perspectiva la asimilación de lo femenino a la nada: solo el silencio es capaz de contener todas las posibilidades. La nada constituye, así, lo indeterminado que se enfrenta al inevitable volumen del sistema patriarcal: “Las palabras son mudas cuando se las dice de una vez por todas” [...]; “(...) habla. Que tu lenguaje no esté constituido por un solo hilo, por una sola cadena, por una sola trama” [...]. La mujer no se contiene ni contiene al otro (no posee), su identidad es líquida y móvil, fluyente —como los fluidos de su cuerpo—» «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 688. La autora remite a *Ese sexo que no es uno*, de Luce Irigaray, Madrid, Saltés, 1982, pág. 200.

⁷⁷⁹ *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007, pág. 175.

⁷⁸⁰ «La nada poética. Mística y vacío en la estética contemporánea: *Cajas metafísicas* de Jorge Oteiza, *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente», *op. cit.*, pág. 38. Precisa luego, remitiendo a los trabajos de Panikkar, que «La experiencia del yo cosmocéntrico, de la nada, es una experiencia trascendente que puede equipararse a la experiencia de Dios, siempre y cuando consideremos la idea de Dios no en su sentido ortodoxo, sino “[...] como un tipo de metáfora que apunta a la unidad esencial de la experiencia de la conciencia con la realidad tal y como es”». *Ibid.*, pág. 39.

que permiten la coexistencia tensional en el texto del silencio y la palabra: adnotatio, ápside, babel, criptograma, hápax y óstrakon (subdividido en leucós, fenestratio lexicalización y tachón)⁷⁸¹».

Con todo, esto no significa que las poetisas en cuestión renuncian completamente a la herencia sanjuanista; pero el apego que conservan respecto a ella reside en recursos menos distintivos y reconocibles. En particular, esta facción del corpus retoma las principales características de la «evocación paradójica»: si esta era poco empleada entre las poetisas piadosas, la vemos representada mucho más frecuentemente entre las autoras partidarias de un misticismo disociado de su dimensión religiosa. Clara Janés, en *ψ o el jardín de las delicias*, da valerosos ejemplos de ello⁷⁸²; pero María Victoria Reyzábal es quien más a menudo las emplea. Podemos destacar el siguiente poema, de *Instantes de él y ella*:

	cuando
	después de noche oscura
	de fríos
	llantos
5	de manglares abyectos
	otoños
	sangre
	cerrojos de ausencias
	y traiciones
10	podredumbres
	llegaste tú
	trajiste llaves
	junios
	bulas
15	pájaros
	tacto mágico
	cantó él
	y continuó ella
	yo sólo soy agua crecida
20	y desbordada
	cosecha y nube ⁷⁸³

Reyzábal empleó otras de las estrategias mencionadas por Túa Blesa para enfatizar la logofagia, y su consecuente alejamiento del significado único y lineal de la palabra, para lograr a su vez la emancipación del género abogada en sus obras. El poema «6» de *Ser en paradojas*,

⁷⁸¹ Estrategias clasificadas en su libro *Logofagias. Los trazos del silencio* (Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, págs. 219-221). Citado por Raúl Molina Gil en su artículo «Sobre la convivencia del silencio y la palabra...», *op. cit.*, pág. 60.

⁷⁸² Vease en particular los poemas «4» y «5» de la sección «Alegría» de la obra (*op. cit.*, págs. 44-45).

⁷⁸³ *Instantes de él y ella*, *op. cit.*, pág. 51.

que citamos a continuación, revela su apego a las tesis zambranianas e irigarianas a través de sus construcciones a bases de oxímoros, reflejadas en el uso —o más bien el abuso— del guion que reúne términos antagónicos («sin-con restricciones», «irrealidades-reales», «yo-noyo», «nada-todo», «com-pasión»), los neologismos («me ficciono», «impermanencia»), así como la falta de respeto por las convenciones tipográficas y estilísticas, puesto que el poema consta de un único párrafo sin mayúsculas. Combinados, estos elementos formulan de manera performativa el objetivo perseguido por la poeta, que expone en la parte central del poema: «trascender la dicotomía yo-noyo, yo-tú, yo-él. Para ser nada-todo», lo que recuerda su fidelidad tanto a una perspectiva de relacionarse universal querida por la escritora como a las nuevas orientaciones de la mística femenina en la actualidad. También es posible vincular esta composición a la mística a partir de la afirmación explícita de la autora: «estamos y somos en uno-todos. abarcamos lo que existe. mística visión mítica del origen eterno.», y del vocabulario extático-religioso característico de su estética y su pensamiento («nirvana», «espejo de lo absoluto»). Hemos aquí el poema:

hipnotizado por el devenir, identificado con ideas posibles. trance sin-con restricciones. somos lo que nos hacen, lo que nos dejan. pero erigimos estatuas a la libertad. en el diálogo interno me recreo. me ficciono. me percató de irrealidades-reales. cada grupo nos con-nota a su manera y ¿cómo atravesar el cedazo? para trascender la dicotomía yo-noyo, yo-tú, yo-él. para ser nada-todo. sin ubicación. en el fluir del espacio y el tiempo. inmovilidad en movimiento. impermanencia. nirvana. espejo de lo absoluto aun sabiendo que no existe. me percibo como el que mira, como el que oye. ya nada existe. la com-pasión florece y se hace amor el renunciamiento. la distancia presencia. estamos y somos en uno-todos. abarcamos lo que existe. mística visión mítica del origen eterno. desapareció lo limitador. subjetividad inefable de lo objetivo. inimaginables potencias de mi debilidad aguerrida⁷⁸⁴.

Recordemos también que se han hallado estrategias similares en otras obras del corpus a lo largo de nuestras investigaciones. Fijémonos de nuevo en el último poema de *Báculo de Babel*, de Blanca Andreu, en el que, además de la enumeración caótica, destaca casualmente el «babel⁷⁸⁵» con la reiterada expresión «*fors seulement l'actente*», reforzado por el hecho de ser francés antiguo. Reproducimos a continuación el último párrafo:

O al contrario y entonces digo me despierto paseo, escucha, *fors seulement l'actente* rosa sacerdotal de sombra en flandes olvido en mármol negro de profundo duque con doble falo de número y muerte. Y beso mis nacimientos borrados o tu boca mi boca y ahora *fors seulement*

⁷⁸⁴ *Ser en paradojas*, op. cit., pág. 18.

⁷⁸⁵ Que Túa Blesa define como una «[f]igura de la logofagia por la cual se renuncia a la lengua materna y/o la de la comunidad a la que el texto va dirigido en primer término, en beneficio de otra u otras lenguas. [...] Es necesario que las voces adoptadas no sean barbarismos que se den en el uso general de la lengua. Admite grados, dependiendo, por un lado, de la extensión de texto ocupado por otra u otras lenguas distintas de la materna y, por otro, del número y rareza de las mismas». *Logofagias. Los trazos del silencio*, op. cit., pág. 220.

l'actente espera en quince siglos tendidos ateridos como manos y sábanas cubriendo mausoleos⁷⁸⁶.

Otras estrategias, menos coordinadas o más aisladas, pueden vincularse a las teorías de Túa Blesa: un «criptograma» encabeza el título de la obra *ψ o el jardín de las delicias*, de Clara Janés, criptograma que remite, como ha señalado Anne M. Pasero, al mundo de la mística y de la física cuántica⁷⁸⁷. Este recurso hallado en el título prefigura, por cierto, el conjunto de la obra, que se caracteriza en parte por la recurrencia de sus paradojas, no inspiradas de la intertextualidad sanjuanista, sino de la geometría euclidiana: «Soy tan esfera como ángulo,⁷⁸⁸»; «se unen los contrarios, y *la línea infinita / es línea, círculo y esfera y triángulo...*⁷⁸⁹», o de la lógica: «Llega el cuerno de la abundancia / y entro en él / como él en mí⁷⁹⁰». Todas aquellas estrategias, combinadas para aplicarse a un corpus que concibe la salida del lenguaje reflexivo como una manera de realizar aspiraciones a la vez místicas y femeninas, se inscriben entonces plenamente en una renovación del indecible poético a raíz de la palabra.

3.1.3.2.3. El juego del blanco tipográfico

Además de las estrategias verbales, la voluntad de formular lo indecible da paso a menudo a una renuncia pura y simple a la expresión. A la necesidad de apoyarse en la materia prima de la poesía —la palabra— se contrapone el deseo de llevarla al límite para subrayar aún más su carácter inefable. Asistimos entonces a una desaparición, más o menos progresiva, del referente semántico: ya sea mediante la falta de significado atribuido a los signos de la página, o incluso, más radicalmente, mediante la ausencia de estos signos.

Esta trayectoria ya era perceptible en la obra de varias autoras⁷⁹¹, pero en nuestro corpus destacan dos escritoras como maestras del género. Ya se había vislumbrado la importancia del blanco tipográfico en la producción lírica de Ada Salas; en efecto, en sus obras recogidas en *No duerme el animal* abundan los ejemplos del empuje al extremo de esta invasión del blanco tipográfico, o *leucós* según Túa Blesa. Ya el paratexto contiene pistas que nos apuntan en esta dirección: en el poemario *La sed*, las dedicatorias de las composiciones quedan relegadas al término del libro, en unas breves líneas al final de la página y en una fuente reducida, como para no enturbiar el espacio vacío que la ocupa⁷⁹².

⁷⁸⁶ *Báculo de Babel*, op. cit., págs. 41-42.

⁷⁸⁷ «El “psi”, vigésima tercera letra del alfabeto griego, alude a la actividad mental o el alma, “pero también define la función de onda en cuántica física” [...]. Representa un símbolo importante para Janés de la fusión entre literatura y teorías científicas, otro ejemplo de la intertextualidad que caracteriza toda su obra.» Anne Pasero, «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés: Una perspectiva femenina», op. cit., pág. 51. La autora remite a Francisco Javier Irazoki, «Reseña a *Psi o el jardín de las delicias*», *Elcultural.es*, 5 de septiembre de 2014, n.p.

⁷⁸⁸ *ψ o el jardín de las delicias*, op. cit., pág. 22.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, pág. 31. La cursiva es de la autora.

⁷⁹⁰ *ψ o el jardín de las delicias*, op. cit., pág. 23.

⁷⁹¹ Véase por ejemplo el caligrama de *Hasta agotar el éxtasis*, op. cit., pág. 18.

⁷⁹² *No duerme el animal*, op. cit., pág. 195.

El cuerpo de los poemas confirma ampliamente esta primera intuición. Podemos citar la composición siguiente, de *Variaciones en blanco*, donde la personificación del silencio se produce en un dístico que sigue a un triple espacio tipográfico:

Aquí

fluye sólo el silencio
inconsolable⁷⁹³.

Ada Salas es la maestra del género, pero no es la única que destaca desde esta perspectiva. El poemario *Llenar tu nombre*, de Ana Rossetti, no solo afirma una oda a la poesía y a la sacralización de la palabra como entidad autónoma; también pone en práctica lo que profesa, en un impulso performativo que, llevada la lógica a su colmo, conduce a la escasez de los términos, o de su significado. Hallamos en efecto una serie de poemas que conceden un lugar fundamental al morfema, o incluso al propio grafema, en relación con su opuesto: la ausencia de palabra, esquemáticamente el silencio, materializado en la página por el blanco tipográfico.

Silencio y habla, espacio en blanco y caracteres conviven en la obra de Ana Rossetti para abogar a la soberana autonomía de la palabra, lo que permite resaltar, en hueco, quien las emite. Observamos caligramas, por ejemplo, que pretenden representar visualmente el camino del silencio en la página —como, de hecho, en el poema «La página⁷⁹⁴»—, en una perspectiva sinestésica que no es ajena a la trayectoria de poesía visionaria a la que pertenece Rossetti. También es de destacar la originalidad de una doble página en la misma obra, en la que figuran dos poemas titulados respectivamente «Adentro» y «Afuera», y que consisten en una serie de caracteres sueltos, organizados en diez líneas y nueve columnas (**Anexo E**). Lo que *prima facie* se parece a una sopa de letras oculta en realidad una secuencia dotada de sentido una vez que se abandona la lectura lineal en favor de otra, menos convencional. Pero el significado del poema, justo como el método para desvelarlo, que otras llegaron a exponer impúdicamente⁷⁹⁵, no es tan importante como el proceso de descubrimiento: proponer al lector un texto en el que el signo cohabita con su ausencia, y del que resulta un sistema multimodal —se puede, en efecto, tomar la composición como una sopa de letras, revelando varias palabras distintas de las que conforman el poema— puede entenderse como una expresión muy característica de un

⁷⁹³ *Ibid.*, pág. 133.

⁷⁹⁴ *Llenar tu nombre*, *op. cit.*, pág. 17.

⁷⁹⁵ Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, «“EL NOMBRE DE LA ROSA” (pequeña divagación sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti)», en *La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti*, ed. José Jurado Morales, (Madrid, Visor Libros, 2013), pág. 86.

«hablar femenino» pluridireccional, tal y como lo concebía Luce Irigaray. En última instancia, estos poemas permiten afirmar de manera performativa la magia de la palabra ante el lector de una forma parecida a la pedagogía activa: enfrentado a esta secuencia de letras sin sentido, el lector acaba descifrando el enigma, apropiándose de su hallazgo e identificándose momentáneamente con la figura de la poeta ante la «revelación» de su obra.

3.1.3.2.4. Llevar al extremo los límites del decir: extraerse del significado verbal a través de la música

Es frecuente remitir a piezas de música o citar sus letras, sobre todo en exergos de poemas, como también lo es escucharlas en busca de la inspiración poética⁷⁹⁶. La incursión de la música en la poesía no es más excepcional que la de las artes plásticas: el lector de poesía contemporánea bien sabe cómo el «*ut pictura poesis*» horaciano se reinventó en la actualidad en la abundante éfrasis de obras pictóricas, que, a su vez, refleja el potencial creativo que despierta entre las poetisas a la hora de pensar sus propias composiciones.

En cambio, es mucho menos común incluir la música dentro de los poemas. Lejos de ser un capricho gratuito, tiene una triple finalidad: difuminar las fronteras entre las artes en aras de la fluidez mística; reforzar la dimensión sinestésica que rodea a la poesía místico-visionaria; y, finalmente, reafirmar la inadecuación del significante verbal en la expresión de la mística, a favor, aquí, de la secuencia sonora musical.

A ese respecto, el título del poemario *Variaciones en blanco* de Ada Salas es de por sí evocador: «Variaciones» remite al campo léxico de la música, mientras que «en blanco», a las artes plásticas. El encuentro incongruente de estos dos términos, y de dos formas de arte en beneficio de una tercera —la literatura, concretamente el género poético—, pretende poner de manifiesto lo que tienen en común: la expresión de la no-expresión, que se materializa tanto en la página como en el ritmo, entrecortado, de la expresión —haciéndose así un posible eco al silencio musical—. No es de extrañar, pues, que esta sea su primera obra en la que empieza a cobrar protagonismo el blanco tipográfico.

Este esbozo de inclusión del elemento musical en la creciente manifestación del silencio pudo acompañar otras iniciativas, más atrevidas. Dentro de nuestro corpus, la más lograda es la sección central de la obra *Kampa* de Clara Janés. También mencionada por Raúl Molina Gil como parte de una expresión más global de la logofagia⁷⁹⁷, esta sección, destinada a ser cantada —como indican las partituras incluidas en la misma—, no está compuesta por palabras sino por una serie de letras o grupos de letras, la mayoría de los cuales carecen de significado —aunque, por supuesto, reconozcamos en ellos y en su secuencia la huella del lexema del que

⁷⁹⁶ «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés: Una perspectiva femenina», *op. cit.*, págs. 50-51.

⁷⁹⁷ «Sobre la convivencia del silencio y la palabra...», *op. cit.*, pág. 72.

derivan: «amor», «murmura», «moría⁷⁹⁸», por ejemplo—. Sin embargo, estas secuencias gráficas, que van desde la letra («a», «i⁷⁹⁹») hasta la palabra (en el poema que sigue, «evimor» (v. 7), «amarver» (v. 16), «avivaramar» (v. 9)), desvelan su sentido global una vez tomadas en su sucesión musical: el de un yo poético que converge hacia la fusión con el otro. Un ejemplo de ello está en la siguiente secuencia, donde «amar» se convierte poco a poco en «morir» en un poema sonoro rayando en la letanía religiosa⁸⁰⁰:

	ev iva
	eviva
	viva
	viva mar
5	viva mor
	amor
	evimor
	evivar
	avivaramar
10	evimara
	evivaramar
	vara
	var
	ver
15	vera mar
	amarver
	am ve
	ven
	en
20	en amor
	enamorar
	morar en
	morir
	ir ⁸⁰¹

En este «poema» —que solo conserva del género la forma versificada, como en toda la sección en la que se incluye— la música prima sobre los morfemas, que a su vez priman sobre el sentido. Clara Janés nos ofrece aquí el intento más logrado de renunciar a la expresión verbal

⁷⁹⁸ Kampa, *op. cit.*, pág. 55.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, pág. 63.

⁸⁰⁰ Si el lector desea escucharla, Raúl Molina Gil señala que «Una versión del recitado puede visualizarse en el siguiente enlace: [<https://www.youtube.com/watch?v=irOy7RPndE4>]». «Sobre la convivencia del silencio y la palabra...», *op. cit.*, pág. 72.

⁸⁰¹ Kampa., *op. cit.*, pág. 57.

y a la coacción del sentido, como parte de la manifestación de su conexión, a su vez inefable y sobrecogedora, con Vladimir Holan.

3.1.3.2.5. Protagonizar el silencio en el marco de una «mística de la poesía»

Empero, en contra de lo que pudiera pensarse, el empuje al extremo de lo inefable no reside en la mera presencia del silencio, sino más bien en su protagonismo, como rival y/o complemento de la palabra. Recordemos que ciertas poetisas divinizaron esta última para señalar su omnipotencia: en el caso de un proceso creativo entendido como experiencia mística, lejos de funcionar únicamente como el polo antitético de la palabra, el silencio actúa como el medio de fomentación del poema al tiempo que el ámbito en el que se puede desarrollar. Se convierte entonces en lo que precede o permite la «entrega» excepcional, como parece señalar Clara Janés:

Tras lanzarse al abismo de la noche guiado por la fe en lo desconocido, el poeta alcanza el estado de entrega fecunda, de disposición silenciosa frente al mismo silencio, del que recibe un rayo iluminador que no puede explicar —pero sí transmitir—, antes de volver al silencio. El poema, por tanto [...], se sitúa entre dos silencios, uno —del que parte— encubridor y otro —al que llega— revelador. Este [...] es el que «el poema contribuye a preservar como presencia», y equivale a un aura que envuelve y sostiene a la realidad, fuera de la transitoriedad, y pone de manifiesto su esencia: lo que el mismo enigma del ser comunica⁸⁰².

Por tanto, lejos de ser dos categorías excluyentes⁸⁰³, el silencio se complementa con la palabra para poder conseguir el surgimiento del poema. Resulta paradójicamente que saber escuchar y percibir el silencio traduce una «victoria sobre la palabra», para parafrasear a la autora; para ella como para las demás poetisas partidarias de una mística de la poesía, se asemeja, por tanto, a la «noche oscura» en la medida en que permite el acceso a Dios al tiempo que significa su negación:

Ese modo callado del alba es ante todo posibilidad. Como afirma Vladimir Jankelevitch, «el silencio es lo que nos permite oír otra voz, una voz que habla en otra lengua, una voz que viene de otra parte». Ese otro a lo que accedemos gracias a la blancura que sigue a la oscuridad nocturna es el enigma por el cual el poeta se lanza en pos del poema. Con la primera luz tiene lugar la aparición virginal de las cosas, cuyas formas, suspensas en sí, como los cuerpos gloriosos del paraíso zoroastriano, no arrojan sombra. Percibir esto supone una experiencia mística, y expresarlo una victoria sobre la palabra, ya que «el habla no puede articular las verdades más profundas de la conciencia» [...]. Sobre esta impotencia se alza la voz poética, y con especial ímpetu la del místico, que cruza también su noche, sea del alma, en la gran desolación de su exilio en el cuerpo, sea exterior, para ver cómo brota, en palabras de San Juan de la Cruz, «esa fuente que mana y corre», cuya «claridad nunca es escurecida» —de la que

⁸⁰² *La palabra y el secreto*, op. cit., pág. 123.

⁸⁰³ Según un concepto cercano al de George Steiner en *Lenguaje y silencio* (Véase Raúl Molina Gil, «Sobre la convivencia del silencio y la palabra...», op. cit., págs. 60-61).

toda luz procede—, y se manifiesta con los albores que permiten la *cognitio matutina*, «toda ciencia trascendiendo⁸⁰⁴».

Esta importancia teórica refuerza y explica a la vez el deseo de las poetisas adscritas a una concepción laica de la mística de protagonizar su silencio: se entiende como la vía de acceso a la palabra concebida como horizonte místico. Lo vimos previamente con la composición de Ada Salas donde «[fluía] sólo el silencio / inconsolable»; éste se vuelve revelación en este otro poema, donde el «silencio» (v. 5) y la «calma» (v. 1) se aparentan a la oscuridad («piedras de sombra / sobre el mar de mis ojos» (v. 3-4)), mientras que el «canto» evoca la luz, en el último verso, que por cierto interviene al cabo de una doble sangría:

5 Ha nacido el dolor como nace la calma.
 Con la misma insolencia. Un rumor
 de capullos pone piedras de sombra
 sobre el mar de mis ojos. Sólo
 queda en silencio ver si el día
 perece

y se ilumina el canto⁸⁰⁵.

También lo vemos con Clara Janés, como bien lo ha destacado Engelson Marson⁸⁰⁶. En el siguiente poema sacado de *Ver el fuego*, del que la investigadora afirmaba que «la poeta reconoce finalmente como su salvación el proceso místico del vagabundeo nocturno hacia la luz⁸⁰⁷», el paso de la oscuridad a la luz se alinea con el del silencio al canto, que funciona como avatar de la palabra —analogía que además queda replicada con la referencia sanjuanista al ruiseñor—:

Canta el ruiseñor en la cúpula opaca
y se abren las sombras como un regazo
que meciera el vacío.
Del quejido insistente

⁸⁰⁴ *La palabra y el secreto*, op. cit., pág. 124.

⁸⁰⁵ *No duerme el animal*, op. cit., pág. 142. [De *La sed* (1997)]

⁸⁰⁶ Cuyo «viaje de regreso al lenguaje primigenio se inspira en las tres etapas clásicas de la búsqueda mística de la plenitud: la purgación, un periodo de dolor, vaciamiento y purificación; la iluminación, un periodo de deconstrucción de las oposiciones binarias en el que el alma vaciada se prepara para ser nutrida y amada; y la unión con el Absoluto, el momento del conocimiento y la creación.» («her journey back to the primal language borrows from the three classic stages of the mystic quest for wholeness: purgation, a period of pain, emptying and purification; illumination, a period of deconstruction of binary oppositions in which the emptied soul is readied to be nurtured and loved; and union with the Absolute, the moment of knowledge and creation»). «Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice», op. cit., pág. 245. (la traducción es nuestra).

⁸⁰⁷ *Ibid.*, pág. 247. «the poet ultimately acknowledges as her salvation the mystical process of nocturnal wandering toward light» (la traducción es nuestra).

5 al trino modulado
 luce como perla de noche
 que rompe en amorosa lluvia
 prolongando el aliento
 hasta que al fin clarea⁸⁰⁸.

Finalmente, por su particular vínculo con la poesía, no es sorprendente hallar que, en Ana Rossetti, el silencio y la oscuridad son sinónimos de lo que prefigura el cataclismo del universo y «la coherencia de una idea» (v. 12), como vemos en el poema «Inventario de Incidencias»:

Una selva de huéspedes sombríos
 donde flotan nubes como indigentes islas.
 Un fragor silencioso presagiando total oscuridad.
 Instantánea tormenta que hace granizar su artillería de ámbar;
 5 botellas cuya alucinada captura se ha fundido con el vidrio.
 Una agitación eléctrica e imprevisible suelta sus venas luminosas,
 corta las amarras de las cometas y las empuja entre intrincados corales.
 Son naves incendiadas impulsadas por los bucles del huracán.
 Nadie puede seguir las.
 10 El turbulento e inmoderado impulso de sus trayectorias barre los puntos cardinales.
 Así chisporrotean las holografías de la mente.
 Así brota la coherencia de una idea.
 Así se alían perturbación y cosmos para producir el universo⁸⁰⁹.

Así pues, vemos que, al protagonizar el silencio, las poetisas «dan voz» a lo inefable, en el sentido propio del término: se erigen en efecto como verdaderas alquimistas lingüísticas al transformar lo indecible en la instancia hablante del poema. Su habilidad para tejer palabras y pausas, y aún más a formular su empresa metapoéticamente, figuran una nueva manera de superar la necesaria racionalidad del lenguaje sin renunciar a la pura y simple expresión.

Las aplicaciones y usos del silencio, si se estudian como lo acabamos de hacer, pueden servir para confirmar las conclusiones que hemos sacado inicialmente de nuestras orientaciones. En ambos casos, observamos así la recurrencia de poemas en los que las estrofas son extensas pero los versos cortos, como para reforzar métricamente el hecho de que la poeta «se queda corta» en el misterio místico, sea cual sea su origen. Del mismo modo, cuando las poetisas tratan de adoptar estrategias discursivas propias o características de la tradición áurea, lo hacen reelaborándolas para reforzarlas y confirmar así mejor su adhesión a una estética de las que implican, por tanto, que comparten el sentimiento que las motiva. A la inversa, y en una

⁸⁰⁸ *Ibid.* La autora cita a Clara Janés, *Ver el fuego*, Zaragoza, Olifante, 1993, pág. 18.

⁸⁰⁹ *Llenar tu nombre*, op. cit., pág. 12.

mística desligada de su dimensión religiosa, entendemos que los recursos para señalar lo indecible como lugar del propio silencio cambian para corresponder al creciente protagonismo con que se reviste; pero sea como fuere, sigue siendo el medio de señalar el carácter excepcional que rodea a la poeta mística y a su obra.

El estudio del silencio, junto con el de la forma y del relacionarse, habrá demostrado que lo constitutivo y lo característico de la mística sirvió ciertamente para discriminar el sustrato conceptual que orientaba las nuevas trayectorias de la mística, pero que a pesar de todo siempre se podían sacar a la luz puntos comunes más allá de las diferencias; y que éstos concernían sobre todo al contenido figurado que surgía de esta esencia. Esto es lo que nos proponemos examinar y detallar a partir de ahora, con un estudio de los motivos.

3.2. Motivos y símbolos místicos: ¿hacia una estética común?

En el siguiente capítulo, examinaremos los motivos asociados a lo místico en nuestro corpus. Por «motivo» entendemos «cada una de las unidades menores que configuran el tema o dan a éste la formulación precisa en un determinado momento del texto». Desde este punto de vista, pensaremos el motivo en su sentido más amplio, considerando que «puede ser recurrente —leitmotiv—, expresarse en el discurso con las mismas palabras, y modificar su función y combinarse con otros motivos⁸¹⁰».

El motivo, y su valor simbólico, tiene una resonancia particular en el marco del presente estudio. No solo porque se aplica idóneamente a temas trascendentes —recordemos que Wolfgang Kayser lo concibe como la «concretización de un significado conceptual, como portador de un mensaje espiritual⁸¹¹»—, sino porque su valor en los hipotextos que inspiraron nuestro corpus pudo alimentar debates. Ya sea que se discute el número y la tipología de los motivos y símbolos⁸¹², o incluso que se cuestione la propia naturaleza simbólica de los escritos⁸¹³: el tema no es anodino en la poesía áurea, y ya veremos que tampoco lo es para la autoría que nos ocupa. En efecto, aparte de la supuesta trascendencia de su valor, los motivos en nuestras poetras tienen la particularidad de ser comunes a dos corpus: volvemos a encontrar a finales del siglo XX y principios del siglo XXI los motivos ya característicos del «espíritu [...] reinante⁸¹⁴», de la «visión del mundo y la sensibilidad dominante⁸¹⁵» del Siglo de Oro y su literatura mística. Tendremos que estudiar, por tanto, la transposición de estos motivos en la producción actual y su valor simbólico en dos niveles: por una parte, en relación con la tradición anterior, y, entonces, una posible «herencia matrilineal» —es decir, en virtud de un vínculo de tipo vertical—; y por otra, en relación con otras poetras contemporáneas, en el contexto de una posible dinámica generacional —es decir, según un vínculo horizontal—.

⁸¹⁰ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986, pág. 275.

⁸¹¹ Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 81.

⁸¹² Como ya hemos visto, para Helmut Hatzfeld, el único motivo místico es «el amor abrasador del alma por Dios»; motivo que «sólo puede valerse de la noche oscura y de la unión matrimonial» en sus acepciones simbólicas. *Estudios sobre poesía mística, op. cit.*, págs. 350 y 354.

⁸¹³ Puesto que «Habría una fusión tan íntima entre la imagen y la experiencia, que ya no podríamos hablar de un esfuerzo para representar plásticamente un drama interior. El simbolismo nos revelaría tal vez directamente un hecho que ningún otro modo de pensamiento nos hubiera permitido alcanzar. Y, desde ese momento, no habría ya traducción de una experiencia mediante un símbolo; habría, en el sentido estricto del término, *experiencia simbólica*.» Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, trad. Carlos Ortega, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, pág. 333. También citado por Jorge Guillén en «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico», *op. cit.*, pág. 96. La cursiva es del autor.

⁸¹⁴ *Interpretación y análisis de la obra literaria, op. cit.*, pág. 81.

⁸¹⁵ Juan Villegas, «Teoría de historia literaria y poesía lírica», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.), Toronto, University of Toronto, 1980, pág. 763.

Los motivos y su simbolismo ya fueron abordados esporádicamente en nuestras argumentaciones anteriores. Nos detuvimos en la subversión que operaba la franja más diletante de nuestro corpus sobre el motivo de la unión nupcial; también hemos desarrollado el valor de la filomena en la obra epónima de Pilar Paz Pasamar, detallando al mismo tiempo la doble impronta intertextual, sanjuanista y juanramoniana, que conllevaba; más ampliamente, los análisis concretos relativos al ángel nos permiten concluir, *a posteriori*, la facilidad con la que el motivo se adapta a varias perspectivas.

Aparte de estos desarrollos circunstanciales, nuestra voluntad de proponer un estudio de los motivos que sea posterior a la identificación de las orientaciones de la mística arraiga en dos razones. En primer lugar, mediante la comparación de sus ocurrencias en el corpus, buscamos mostrar cómo el tratamiento de los motivos permite vincularlos a una u otra de las perspectivas identificadas. Esto nos permitirá poner de relieve su versatilidad, y, por ende, su capacidad para inscribirse en una «estética» común⁸¹⁶: para retomar las teorías de estructuralistas como Tomachevski, el motivo desempeñaría en esta óptica el papel de unidad mínima de sentido a partir de la cual se despliega una estética mística, en la medida en que se relaciona con otros motivos para crear la red metafórica que la conforma⁸¹⁷. En segundo lugar, un estudio consagrado exclusivamente a los motivos permitirá profundizar en la pluralidad de vínculos intertextuales en los que se asienta nuestro corpus, con vistas a determinar si existen, en la producción actual, hipotextos distintos de los áureos; y, de ser el caso, en qué medida estas dimensiones intertextuales suplementarias permitirían dilucidar las orientaciones de un grupo entero de poetas. Por estas razones, el estudio de los motivos no puede entenderse como un puro estudio de la forma en detrimento del fondo.

De esta premisa inicial deriva un correlato que afecta a la elección de los motivos estudiados. Por una parte, y en nuestro afán por desvelar una estética mística común, nos centraremos únicamente en los motivos que corresponden a la segunda categoría destacada por Marchese y Forradellas —cuya clasificación indica que existen símbolos universales, otros relativos a una época o cultura determinada, y otros propios de un poeta concreto⁸¹⁸—. Hemos hecho esta elección a partir del conocimiento de que los símbolos de esta segunda categoría influyen directamente en los de la tercera, en la medida en que los motivos de nuestro corpus se basan en los de los autores canónicos, ya sea desde el punto de vista de la continuidad o de

⁸¹⁶ Siguiendo el planteamiento de Afhit Hernández Villalba en su artículo «Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística», *op. cit.*

⁸¹⁷ Véase Miguel Ángel Martínez Perera, «Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)» [Tesis doctoral], Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pág. 31.

⁸¹⁸ *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, *op. cit.*, pág. 381.

la ruptura con su dimensión simbólica. Esta discriminación nos llevará, por tanto, a descartar los símbolos de la tercera categoría, aunque reconociendo su validez y existencia en las autoras de nuestro corpus, ya sean específicos de una obra o de un poema. Entonces, y siempre con vistas a evidenciar una estética común, entre estos símbolos de segunda categoría, descartaremos los que se ven muy poco representados en el resto corpus: por ejemplo, el fuego en Izara Batres, la rosa en *Rosas de fuego* de Clara Janés, o los siete castillos concéntricos del alma en *Las Moradas* de Amparo Amorós⁸¹⁹; tampoco estudiaremos los que sean demasiado vagos o polifacéticos: la luz, el aire, por ejemplo.

Esta exigencia de recurrencia y de concreción nos llevará a descartar símbolos que inspiran fácilmente una lectura determinada, —subversiva, por ejemplo—, aduciendo que son demasiado aislados para ser contados entre los motivos retomados por la generación de poetas que nos ocupa. Elegimos así descartar poemas como «Mujer-fortaleza», de Olalla Castro, que reproducimos a continuación:

«Llevaba una ciudad dentro.
Y la perdió sin combate.» — RAFAEL ALBERTI

Con mis puentes en alto,
con ojos-centinela
vigilando mis torres,
os he estado esperando.
5 Las pirañas bucean en mi foso:
hace días que no las alimento.
Dedico las horas
a limpiar bayonetas,
a encerar armaduras y cañones.
10 No pienso perderme sin combate.
Y me duermo feliz contando balas,
absorta en el brillo del acero.
En ésta mi ciudad amurallada
os he estado esperando.
15 Mujer-fortaleza, carne-piedra,
aquí dentro ya no podréis sitiarme⁸²⁰.

A pesar de la cita de Alberti en exergo y su repetición dentro del texto (v. 10), sería difícil no vincular el poema a la imagen teresiana de los siete castillos concéntricos del alma. La proximidad semántica entre el «castillo» y la «fortaleza» del título, el alto grado de afirmación feminista contenido en la obra de la que procede el poema, la multiplicidad de

⁸¹⁹ Véase al respecto Lucrecia Romera, «Amparo Amorós: *Hortus Conclusus*», en *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas*, ed. Dolores Romero López, (Berna, Peter Lang, 2007), págs. 414 y ss.

⁸²⁰ Olalla Castro Hernández, *La vida en los ramajes*, Madrid, Devenir, 2013, pág. 17.

tradiciones intertextuales que apuntan a la herencia matrilineal representada en esta misma obra⁸²¹, la subversión de la dimensión simbólica expresada por el contrapunto —el objetivo de Teresa es alcanzar el último círculo concéntrico, mientras que el yo poético de Olalla Castro se resguarda de cualquier penetración— hacen que el texto del poema pueda representar fácilmente la expresión perfecta de la subversión del motivo teresiano y, en consecuencia, su perduración en nuestro corpus. Ahora bien, por tentadora que sea esta lectura, esta iniciativa es demasiado aislada para calificar su objeto de motivo.

En esta óptica, los motivos que exploraremos a continuación se han retenido como los que verdaderamente caracterizan la estética mística en la poesía femenina. A través de la selección de sus ejemplos más evocadores hallados en nuestro corpus, veremos cómo se configuran los motivos de la noche oscura, el águila, el jardín y el bosque para adaptarse a cualquier perspectiva expuesta hasta ahora y marcar así la pauta de una original revisión de la poesía canónica sin dejar de ser fieles a la tradición de la que se inspiran.

3.2.1. La «noche oscura»

En la medida en que es una de las metáforas más emblemáticas de la escritura sanjuanista, cuya huella se encuentra en los poetas más representativos del siglo XX español⁸²², no es de extrañar que la «noche oscura» se halla regularmente plasmada en nuestro corpus. En su raíz está el poema «Noche oscura», del que su autor sacó posteriormente dos largos tratados, la *Subida del monte Carmelo* y la epónima *Noche oscura del alma*, que se entienden como un comentario del primero, con el fin de ofrecer una explicación de la dichosa, o infeliz, «noche», para la inmensa mayoría a la que escapa la experiencia excepcional. Símbolo tan plural como célebre en san Juan, la noche oscura remite tanto al estado de ósmosis del alma con el amor de Dios, como al dolor resultante del sentimiento del hombre místico de ser abandonado por Él — la noche oscura *del alma*⁸²³—.

El amplio abanico de acepciones al símbolo en Juan de la Cruz se corresponde con una diversidad de plasmaciones en nuestro corpus, que van desde la subversión manifiesta hasta la prolongación y descripción de un sentimiento místico propio. Textualmente, la aparición del pleonástico «noche oscura» no puede ser sino una referencia a la obra de san Juan; movilizar

⁸²¹ Por ejemplo, la vimos reinvertir la figura de la bruja en el poema «Ardimos juntas» (págs. 39-40); la activista estadounidense Rosa Parks en «Rosa Park [sic] no quiso levantarse» ; «La señorita Jo», (pág. 35) que remite a un personaje de la famosa novela *Mujercitas* (*Little Women*) de Louisa May Alcott, *et al.*

⁸²² Véase «La poesía de la “Noche oscura” de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea», *op. cit.*, págs. 60-70.

⁸²³ Para profundizar sobre las acepciones del símbolo en san Juan, véase el artículo «Noche oscura del alma», en el *Diccionario de San Juan de la Cruz*, *op. cit.*, págs. 849-868.

esta exacta formulación equivale, pues, a una profesión de fe de intertextualidad mística. Un recorrido por nuestro corpus demuestra que la recopilación exacta de la expresión suele proceder principalmente de perspectivas subversivas, abarcando, a su vez, una gama muy larga desde la manifiesta evocación de un desamor sumamente terrenal⁸²⁴ hasta la exaltación de la más prosaica sexualidad. Recordemos que en *Libérame Domine*, el yo poético de Gracia Aguilar Almendros afirmaba su permanencia frente a la «noche oscura», negándose a «desaparecer» en ella⁸²⁵; la coincidencia no puede ser fortuita, ya que el poemario se caracteriza por una intertextualidad sanjuanista demasiado recurrente para ser fruto del azar⁸²⁶.

Gracia Aguilar Almendros no es, por supuesto, la única que se desmarca de esta perspectiva; también Ada Salas sacaba la noche del contexto sagrado del encuentro místico para reducirla a un prosaísmo semi-erótico, como vemos en esta composición de *Arte y memoria del inocente*:

En vísperas del mar
espero tus palabras.
Sobre el silencio el grito
de los gatos haciéndose el amor
haciéndome la muerte

en una noche oscura⁸²⁷.

La noche oscura es aquí lo que garantiza la intimidad más completa a quien se quiere abandonar a placeres carnales. No obstante, a estas rápidas efusiones subversivas, que se inscriben en el contexto de poemarios de relativa posición deconstructivista, se suman obras que revisitan la noche sanjuanista de una manera mucho más profundizada, o sistemática —lo que tiene como efecto realzar el impacto del enfoque adoptado—. Si nos aferramos a las interpretaciones que se hicieron de algunas obras de nuestro corpus, veremos que el hecho de extrapolar la dimensión erótico-amorosa contenida en los versos del poema de Juan de la Cruz⁸²⁸, e hilar así la metáfora sponsalicia destilada en su obra poética, no es sino la parte emergente de esta empresa que puede inscribirse en un marco más amplio. Luce López Baralt,

⁸²⁴ Itziar López Guil, «“Hechuras del vacío”: Dos poemas de María Victoria Atencia», en *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*, ed. Itziar López Guil y Jenaro Taléns (Madrid, Biblioteca Nueva, 2011), pág. 323 y ss.

⁸²⁵ *Libérame Domine*, op. cit., pág. 35. Véase el epígrafe «Fascinación hacia unos personajes asimilados a la mística» del presente trabajo de investigación.

⁸²⁶ En concreto, la primera sección, al igual que el primer poema de la obra, se titulan «aunque es de noche» (*Libérame Domine*, op. cit., págs. 8-10).

⁸²⁷ *No duerme el animal*, op. cit., pág. 49. [de *Arte y memoria del inocente* (1987)]

⁸²⁸ Nos limitaremos aquí a citar las dos últimas estrofas de la «Noche oscura del alma»: «El aire de la almena, / cuando yo sus cabellos esparcía, / con su mano serena / en mi cuello hería, / y todos mis sentidos suspendía. / / Quedéme y olvidéme, / el rostro recliné sobre el Amado; / cesó todo y dejéme, / dejando mi cuidado / entre las azucenas olvidado.» «Noche oscura», en *Cántico espiritual y poesía completa*, op. cit., pág. 209.

por ejemplo, señala acertadamente que «[la] corporeidad invisible de [las Amadas de los poemas sanjuanistas] conviene a su condición de emblemas del alma descorporeizada en trance de unión teopática⁸²⁹». La investigadora apunta que la despersonalización de las protagonistas poéticas del místico áureo, desprovistas de nombre y cara, es sistemática en todas sus composiciones; este vacío característico se abre, en la poesía del *boom*, a una invitación a la afabulación, en la que se cuelan hábilmente obras como el *Diván del ópalo de fuego* de Clara Janés. Así argumenta López-Baralt que

Hay, con todo, un nombre que conviene a la protagonista de la *Noche oscura*. Nuestra hembra incógnita se hubiese podido llamar Laylà. Incorpórea e intangible como su contrapartida, la protagonista del «Cántico», la emisora de los versos, emprende su huida rodeada de las tinieblas de la noche, y va a quedar paulatina, cuidadosamente identificada, a lo largo del poema, con la noche misma que ampara su «éxtasis» o salida espiritual de su yo interior⁸³⁰.

De hecho, es fácil imaginar a Clara Janés hilando la metáfora sanjuanista a través del encuentro místico de la emblemática pareja islámica formada por Layla —nombre que significa «noche» en árabe— y Machnún. Así lo sugieren las palabras de la amante en el poema «De cómo Layla dejó aquel jardín», que reproducimos a continuación, donde la fusión con el ambiente nocturno parece hacerse eco de una dimensión erótica, que evoca paralelamente la penetración de la mujer en virtud de su nombre:

Y recogió las esparcidas flores
y recogióse tras la celosía.
Cuando asomó la luna,
bálsamo de las sombras,
5 exhaló estas palabras:
«Noche soy,
las raíces del dolor
están ancladas en el aire que respiro,
¡oh, amiga que brillas,
10 huésped del azabache!
También yo
me albergo en la oscuridad
y en ella vivo;
sólo los enigmas de los cuatro elementos
15 que la rosa encierra
pueden abrir una brecha de luz
en mi negrura⁸³¹».

⁸²⁹ Luce López-Baralt, «La amada nocturna de San Juan de la Cruz se pudo haber llamado Laylà», *Quaderns de la Mediterrània*, n.º 12, 2009, pág. 201.

⁸³⁰ *Ibid.*, págs. 201-202.

⁸³¹ *Diván del ópalo de fuego*, *op. cit.*, pág. 41.

La personificación de la luna («amiga que brillas» (v. 9)) invita, en paralelo, a la reificación de Layla como noche; la idea de traspasar el misterio de Layla, por las imágenes muy visuales evocadas para describirla, quizá sugieren en filigrana la de traspasar el de su cuerpo; a esta interpretación invitan expresiones como por ejemplo «brecha de luz» (v. 17).

Al explorar los antecedentes de este fenómeno, nos damos cuenta de que la subversión de la «noche oscura» no es original de la poesía del *boom*, sino que se inscribe en la estela de perspectivas que ya se detectaron en las Sinsombrero⁸³² a principios del siglo XX. Hallábamos así, en la muy piadosa poeta que es Ernestina de Champourcin⁸³³, una incursión de la individualidad femenina y un detenido enfoque sobre el cuerpo en la «Noche oscura» de su *Cántico inútil*, publicado en 1936. El poema plasmaba hábilmente el conflicto entre la «búsqueda de trascendencia» que caracteriza la obra, pero al mismo tiempo el arrebato «pasional» que veíamos apoderarse del sujeto lírico. Como afirma Jorge Chen Sham en su estudio del poema,

la corporalidad surge en una tensión sumamente sugestiva, cuando las ansias espirituales se enfrascan en el terreno de la carne altiva, como punto de intersección de una poesía muy humana, pero con ecos de la mística, de una palabra hecha carne y que intensifica sus tensiones pasionales, mientras sugiere y asedia⁸³⁴.

Ernestina de Champourcin opone así en sus propios versos una honda corporeidad a la «noche oscura del alma» sanjuanista, al igual que lo hará su contemporánea Carmen Conde cuando publicará su *Noche oscura del cuerpo*⁸³⁵ hacia el final de su trayectoria poética. No debe extrañar, pues, que la reasignación del tema sanjuanista responda en este último caso también a una subversión de su acepción intertextual⁸³⁶.

⁸³² *Anthologie bilingue des poétesses de la Génération de 27*, op. cit., págs. 11-19.

⁸³³ Es de recordar que es autora de la antología *Dios en la poesía actual: Selección de poemas españoles e hispanoamericanos* (Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1970), que viene precedida de una larga introducción que justifica sus elecciones al tiempo que refleja la espiritualidad y las preocupaciones ontológicas de la poeta.

⁸³⁴ Jorge Chen Sham, «El “cuerpo estéril” y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en “Noche oscura” de Ernestina de Champourcin», *Anales de Literatura Española*, n.º 38, 2023, pág. 101.

⁸³⁵ Madrid, Biblioteca Nueva, 1980. Véase al respecto Christine Arkinstall, «Desmitificando el misticismo: Carmen Conde y *La noche oscura del cuerpo*», en *La enseñanza de la lengua y cultura españolas en Australia y Nueva Zelanda*, ed. Antonio Monclús y Roy Boland (Cambera/Madrid, Consejería de Educación en Cambera/Iberediciones, 1993), págs. 189-208.

⁸³⁶ «La incorporación de un amante esquivo y duro de persuadir no es tanto lo que causa tensiones en “Noche oscura”, sino la evocación del intertexto literario al que hace referencia el discurso místico; se trata de una retórica que, apelando al modelo de San Juan de la Cruz, debía responder más bien a otro recorrido del conocimiento amoroso divino. En efecto, si vamos al modelo evocado, el subtítulo que acompaña el poema de San Juan de la Cruz, en tanto glosa, hace evidente el camino contrario seleccionado por Champourcin: “Canción del alma que se goza de haber llegado al estado de la perfección que es la unión con Dios por el camino de la negación espiritual” [...]. Llegar “al estado de la perfección”, dentro del discurso místico, supone alcanzar la vía unitiva del goce en Dios, mientras que en el poema de Champourcin el estadio del “desierto” nos retrotrae a la etapa purgativa precisamente de ese combate espiritual y personal de quien asume el reto en ese camino de perfección. «El “cuerpo estéril” y la invitación a la posesión...», op. cit., págs. 106-107. El autor remite a Juan de la Cruz, *Obra poética*, ed. de Miguel de Santiago, Sant Cugat del Vallés (Barcelona), Libros Río Nuevo, 1982, pág. 150.

Con todo, no todas las poetisas exploran la dimensión erótica de la noche oscura. Fuera de su extrapolación subversiva, el motivo también fue ampliamente utilizado entre quienes se consideran las nuevas exponentes del misticismo, independientemente de que su perspectiva sea laica o cristiana. Las más cercanas a una mística religiosa se alejarán de su plasmación textual para preferir una presencia difusa en el seno de sus obras; la tensión entre la oscuridad y la luz, en particular, es hábilmente movilizada para señalar el sentimiento de cercanía a Dios o, por el contrario, su alejamiento.

Sabemos, por ejemplo, que la primera sección de la obra de Mariana Colomer, titulada «La visita del amor», viene ritmada por cinco subsecciones como cinco noches enumeradas por la autora; si inicialmente el yo poético lo hace corresponder con un sentido próximo al de san Juan, pronto la poeta cede al maniqueísmo entre luz y oscuridad para figurar la presencia o la ausencia de Dios. Compárese así el primer poema, que refleja esta sensación de intimidad con Dios hecha posible por el ámbito nocturno:

¿No quise más ocupación en la noche y el día,
que velar en silencio y en quietud
tu suavidad que me inundaba toda.
Sin precisar las manos,
al servicio de múltiples tareas
que creía muy poco necesarias,
porque yo te escogí, y en tu cuidado
el corazón bastaba.
Y aguardaba la noche para estar
más a solas contigo,
de la misma manera que otros días
busqué la soledad
para pensar al hijo que llevaba en mi vientre.
Y adentrada la noche,
después de pronunciar tu nombre en la oración,
sin escuchar tus pasos;
supe de tu fragancia derramada en mi centro⁸³⁷.

Además de la presencia del líquido en esta composición, que se corresponde con sus ya mencionadas acepciones metafóricas, la noche funciona aquí como lo que posibilita el encuentro divino. En cambio, en el poema «Y cuando el cuerpo queda del todo iluminado...», «el tentador» (v. 2) es sinónimo de «lo oscuro» (v. 3) en su voluntad de empañar un cuerpo impregnado de luz:

⁸³⁷ *Libro de la suavidad, op. cit.*, pág. 21.

Finalmente, y como es de esperar, el misticismo contemporáneo de índole laico tampoco descuidó la «noche oscura». Combinando el simbolismo sanjuanista con un esoterismo deísta recurrente en la estética del *boom*, y movilizándolo la parafernalia sincrética de la diosa cuyo culto está centrado en torno a un imaginario relacionado con lo nocturno⁸⁴¹, no nos parece sorprendente que varias autoras quisieran apoderarse del símbolo y repensarlo para que corresponda a su propio sentido de la mística.

Lo que sí podría extrañarnos, en cambio, es lo poco que estas poetisas se apartan de las acepciones simbólicas sanjuanistas del motivo. Esto es lo que Ana Rodríguez Callealta distinguía en Ada Salas, tras ilustrarse por su subversión el símbolo⁸⁴²; es también el caso en Clara Janés: la entrada en la noche, paralela al adentrarse en el bosque en su obra *Los secretos del bosque*, configura la iniciación de un viaje de autodescubrimiento emprendido por la hablante.

Hemos elegido dos poemas para demostrar detalladamente esta dimensión. El primero, y quizás el más evocador, se halla en *Llenar tu nombre* de Ana Rossetti y se titula «El texto». Describe las circunstancias en las que surge la inspiración, cuyo efecto se asemeja a una revelación mística. Ahora bien, las condiciones de acceso al mismo, o el marco en que se desarrolla —la ambigüedad del texto impide determinarlo con certeza—, otorgan a la noche la misma función que en la obra de san Juan. Lo restituimos en su integridad:

No tenemos constancia sincrónica. Detrás del resplandeciente engaño, cuántos diamantes se fragmentan. Cuánto hidrogeno agitado en llamas. Cuántas fauces de pozos abiertos. Nuevas estrellas se añaden a la total deriva. Secretamente, el tapiz se ha ido extendiendo mientras el aturdimiento de los días ocultaba las maniobras. Mientras nos anegábamos en el rosal del amanecer, en el celeste toldo del mediodía o en los rojos tejados de poniente, se movían las señales. Mientras los ojos se creían sabios, el misterio tanteaba. Sólo en la oscuridad se nos mostrará la situación: las piezas cambiadas, las desaparecidas, las surgidas como un inexplicable zurcido en la tersura. El universo es un texto cambiante e inconcluso. Instrumentos ocultos absorben, desechan, se autotejen, activan veloz y repentinamente sus descargas en una infinita sucesión. Trabajan para que no se inmovilicen las rutas de las palabras en los decretos de la

⁸⁴¹ «La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres...», *op. cit.*, pág. 36.

⁸⁴² Como explica Ana Rodríguez Callealta, «la entrada en la “noche” mística constituye la inmersión en un territorio baldío, es decir, la desposesión de sí o vaciamiento de cuyo seno emerge, abriéndose, la plenitud. En la obra de Salas puede seguirse un proceso de inmersión en este espacio nocturno vehiculado por la progresiva transformación de los elementos referenciales del poema: si estos inicialmente funcionan como símbolos bisémicos, acaban por despojarse de toda referencialidad. Se trata de un proceso de autotelismo que toma como punto de partida la contemplación de lo real para, desde ahí, proponer el paso de la figuración a la abstracción mediante la utilización de símbolos bisémicos. De esta manera, dicha transformación cifra la conversión de la mirada del sujeto, que se torna de «parcial» en «totalizadora», [...] al tiempo que sienta las bases de funcionamiento del grueso central de su obra, desnuda ya de todo referente. En conexión con toda la serie de textos ya comentados en los que el sujeto poético lleva a cabo la delimitación del espacio poético, en este corpus asistimos a la progresiva internación del sujeto en el espacio de la revelación por antonomasia, pudiendo entenderse como un paso previo para la posterior puesta en marcha del proceso místico escritural.» en «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», *op. cit.*, pág. 704. Véase el análisis propuesto de la obra de Salas a continuación, pág. 704 y ss.

topografía. Para que el nombre único cruce vertiginoso entre la multiplicidad de las cosas como un cometa momentáneo e inolvidable. Para que nudos y conexiones sostengan la turbulencia de los signos, las trasmutaciones vertiginosas de sus significados. Para que, tras el deslumbre del día, los mensajes se revelen. En la noche. Sólo en la noche⁸⁴³.

El yo poético equipara el universo con el texto, y por tanto su creación con la creación lírica («El universo es un texto cambiante e inconcluso.»): entendemos que la especie de *Big Bang* aquí descrito («cuántos diamantes se fragmentan. Cuánto hidrogeno agitado en llamas») funciona como metáfora del surgimiento de la inspiración poética. Ahora bien, en la medida en que tanto la disposición del texto—un largo poema monostrófico en prosa, cuyo aspecto compacto bien podría imitar, por el espacio ocupado en la página, la opacidad constelada de estrellas de una forma de paisaje galáctico— como las imágenes convocadas sugieren la oscura extensión del universo espacial, que, a su vez, evoca visualmente el cielo nocturno. De ahí, la repetición de la «noche» que concluye el poema actúa como el clímax que confirma la metáfora reforzada por la densidad del texto a la vez que la concepción que su autora tiene del oficio poético: la noche, con su oscuridad, es el ámbito necesario —como se desprende del adverbio restrictivo «Sólo»— para que surja el texto poético.

La noche oscura puede tener una mayor recurrencia y un valor diferente en la poesía de otras autoras, sin dejar que se vinculen al misticismo. De hecho, el motivo se distingue por su capacidad a adaptarse idóneamente a cada una de las concepciones místicas que hemos visto hasta ahora, sobre todo en su vertiente laica, en lo que representa el momento de la entrega, de la realización, del misterio. El ámbito nocturno goza así de una presencia difusa y constitutiva a lo largo de la trayectoria poética de Izara Batres⁸⁴⁴, donde funciona a la vez como el receptáculo de las visiones de la poeta y lo que permite que surjan. En *El fuego hacia la luz*, por ejemplo, la noche emerge a través de su campo semántico a lo largo del poemario, hasta culminar en «La noche del tigre», que citamos, por fragmentos, a continuación:

5 Es la noche del tigre,
 puedo escuchar su lamento,
 desde el nido sanguíneo
 del pez luciérnaga.
 Es la hora del último baile
 en la jungla del asfalto,
 donde ya las manos se repartieron
 el juego decisivo.
 Los restos del día se descomponen. [...]

⁸⁴³ *Llenar tu nombre*, op. cit., pág. 18.

⁸⁴⁴ El lector encontrará así en *Sin red* (op. cit.), la «noche de piedra» (pág. 15); las «arterias de la noche» (pág. 16); el «nexo de las noches» (pág. 24); el «anocheecer del verso» (pág. 67), et. al. En *El fuego hacia la luz* (op. cit.), las ocurrencias de la noche de persiguen: se trata del «milagro nocturno» (pág. 21); «a punto de la noche» (pág. 22), et al.

10 Después de la fiebre del sueño,
no estaremos ni tú ni yo,
ni esa exultante autenticidad
que amanecía en tus ojos.
Ven conmigo, observa cómo el núcleo de la tierra
15 se descompone,
el cielo torcido cae a pedazos,
fermentación del musgo embrutecido.
Quizá podamos escapar por el intersticio,
mientras la bestia oscura perpetra
20 la última náusea. [...]

La leche de tus pechos será gasolina;
y te venderán y te harán pequeña
hasta someterte al juicio del metal. [...]
No hay color en las nubes;
25 han matado, hasta el último resquicio
de irisación.
Escucho el rugido,
se acerca la noche del tigre.
Último vals del sueño y el tiempo
30 en la ciudad de los vampiros⁸⁴⁵.

Ya desde la irrupción de la noche, que acontece en el primer verso, el yo poético puede mirar hacia un ambiente selvático hostil que, como justamente apunta el prologuista de la obra⁸⁴⁶, recuerda las pinturas de Henri Rousseau; una naturaleza exuberante que, como tras un fundido encadenado, da paso a un verdadero derrumbe del mundo que se desarrolla en un paisaje urbano («asfalto» (v. 6), «gasolina» (v. 21), «metal» (v. 23), «cuidad» (v. 30)). Este ambiente caótico puede surgir a raíz de la noche, que comienza en el primer verso y cuyos indicios ritman lo largo del poema («el pez *luciérnaga*» (v. 4); «la hora del último baile» (v. 5); «Los restos del día» (v. 9); el «sueño» (v. 10); y, más lejos, «la bestia oscura» (v. 19)). En verdadero heraldo del Apocalipsis, la noche para Izara Batres funciona aquí tanto como sinónimo de desolación como de visiones inquietantes. Arraigando en la agustiniana *visio vespertina*⁸⁴⁷, el yo poético de la poeta se abre a un abanico infinito de posibilidades cada una más preocupante e impresionante que la anterior.

En conclusión, la noche oscura es un símbolo tanto más significativo en la poesía femenina mística actual cuanto que la fórmula es célebre en san Juan. Si el apego a la estricta

⁸⁴⁵ *El fuego hacia la luz*, op. cit., págs. 27-29.

⁸⁴⁶ *Ibid.*, pág. 12.

⁸⁴⁷ *Estudios literarios sobre mística española*, op. cit., pág. 78. Citado por Fanny Rubio en «La poesía de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea», op. cit., pág. 51.

transcripción de la expresión es característico de la subversión, el deseo de romper con ella o de reinventarla por parte de las poetisas equivale a reivindicar su propio sentido de la mística: revelan la búsqueda de la trascendencia espiritual y la transformación personal, en tanto que se sirven de la noche para sumergirnos en la profundidad de sus experiencias y así explorar los rincones más enigmáticos —más oscuros— de su existencia. A partir de ahí, la noche oscura se convierte en un viaje de descubrimiento, ya sea hacia Dios, la poesía, o la propia poeta.

3.2.2. El águila

El águila rivaliza sin dificultad con la «noche oscura» entre los motivos más famosos y característicos de la tradición mística. De hecho, el ave está tan indisociablemente vinculada a ella que los propios autores áureos se inspiraron en la tradición mística que les precedió al movilizarla en su obra⁸⁴⁸.

El símbolo del águila, o más ampliamente la cetrería, se halla sobre todo en san Juan, cuyo poema «Tras un amoroso lance⁸⁴⁹» contiene una triple referencia: el simbolismo del poder imperial, sumado a la doble huella intertextual de la mitología griega —el episodio del rapto del troyano Ganimedes por Zeus, que realiza bajo la forma del águila—, por un lado, y la Biblia, por otro. Nos lo recuerda el excelente artículo de Aurora Egido «El águila y la tela en Santa Teresa y San Juan⁸⁵⁰», que señala también que, aparte de la voluntad mostrada por el máximo representante del género de inscribirse en una tradición mística anterior a la suya, la elección de la metáfora en el santo carmelita está motivada por la alta carga simbólica que rodea al animal. Entre otras cosas, nos aprende que «el águila, como la gracia iluminante, se permitía mirar de cara al sol-Cristo en su más alto vuelo, y tras superar los estados de la vía purgativa, se preparaba para la contemplación de la divinidad⁸⁵¹».

Al simbolismo sanjuanista, más espontáneamente evocado, se une el de santa Teresa. Recurriendo en su *Libro de la Vida* al mismo sustrato simbólico, particularmente vigente en la época, nos enteramos de que el águila es para ella sinónimo de elevación:

En el capítulo XX, al detallar las diferencias entre unión y arrobamiento, se extiende en la imagen de elevación o vuelo del espíritu hablando de cómo Dios atrapa el alma y la eleva, al igual que «las nubes cogen los vapores de la tierra, y levántala toda ella». La imagen, al parecer prestada,

⁸⁴⁸ Al respecto, Aurora Egido hace referencia a «la amplitud de las imágenes del “buelo del bivo amor” que desarrolla fray Bernardino de Laredo en la *Subida del Monte Sión nuevamente renovada*, Medina del Campo: Pedro de Castro, 1542, f. XXXVI, al aludir al sueño de las potencias; o más adelante al “alzamiento súbito de la afetiva” (f. CXIX). Sobre el águila y la tradición de san Jerónimo, f. CXXXIV^v. Laredo insiste en que las almas se sustentaban en las alas del amor divino, de vuelo aguileño, por lo que coloca a dicha ave como ejemplo de los contemplativos». «El águila y la tela en santa Teresa y san Juan», en *El águila y la tela: estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*, Palma, J.J. de Olañeta, Universitat de les Illes Balears, 2010, pág. 221.

⁸⁴⁹ «Tras un amoroso lance», *Cántico espiritual y poesía completa*, op. cit., págs. 216-217.

⁸⁵⁰ Aurora Egido, «El águila y la tela en santa Teresa y san Juan», op. cit., págs. 215-218.

⁸⁵¹ *Ibid.*, pág. 217.

como ella misma dice, no alcanza sin embargo a sus propósitos, pues esa subida del alma al cielo como vapor que el sol hace ascender va seguida inmediatamente por una acción que exige mayor corporeidad, al precisar que Dios enseña al alma las cosas del reino que le tiene prevenido. Y así dirá: «No sé si la comparación cuadra, más en hecho de verdad ello pasa así⁸⁵²» [...] ⁸⁵³.

Así, si bien es cierto que el símbolo del águila arraiga en una determinada tradición anterior, su especificidad lo asocia decididamente a la mística. Tanto es así que Hermosilla Álvarez llega a identificarla en un poema de la escritora Olvido García Valdés, aunque nuestra lectura de este no corrobore esta interpretación⁸⁵⁴. Consiguientemente, el mero hecho de que la investigación halle intertextualidad mística donde el animal está y no la hay convierte el ave de presa en uno de los símbolos arquetípicos de la escritura mística.

El águila es tanto más específico de la mística cuanto que, paradójicamente, su simbolismo es intercambiable. Si bien designa el alma que se eleva hacia Dios, también puede corresponder a Dios que viene a buscar el alma, como en santa Teresa⁸⁵⁵; se trata de concepciones contiguas, incluso complementarias, que en cualquier caso responden a la idea de ascensión que constituye el telón de fondo del imaginario místico. Ya vista en Teresa de Ávila, esta dimensión también está presente en Juan de la Cruz; como lo formula María Jesús Mancho Duque a propósito de «Tras un amoroso lance»,

Con relación a la temática, la crítica mantiene un consenso unánime al inscribir esta composición poética en la tradición, vertida a lo divino, de la caza cetrera o altanera de amor, en la que el alma, asimilada a un halcón, neblí, gerifalte, etc., se lanza en persecución de la presa divina hasta hacerla suya. No obstante, tal vez sea conveniente matizar que, a pesar de la insistencia en el logro final de la caza, como objetivo gozosamente alcanzado, lo que verdaderamente se desarrollan en los versos son las cualidades, incidencias y vicisitudes del

⁸⁵² La autora cita a santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, ed. Otger Steggink, *op. cit.*, págs. 272 y ss.

⁸⁵³ «El águila y la tela en santa Teresa y san Juan», *op. cit.*, pág. 219.

⁸⁵⁴ La autora afirma en efecto que «queda patente la estela sanjuanista» en el siguiente poema, sacado de *Esa polilla que delante de mí revolotea* (*op. cit.*, pág. 410): «Halcón, halcón, qué sabes, dime, / de la afilada ternura que se aleja, adónde / va. Viene de dónde este cerrarse / del pulso intransigente. Cielo / y tierra rasos, como objeto tuyo / me miras, cernido y alto, culebrilla / de agua la que casi es de arena. Desde / los eucaliptos vienes, desde el silbo / transparente de febrero que te llama / y yo, dime, me he ido dónde.». Argumenta que, fuera del tema, que es idéntico —la caza con halcón—, «el verso del Cántico espiritual “el silbo de los aires amorosos” se trasluce en los versos finales de un texto teñido, como aquel, de sensaciones táctiles (el oxímoron “afilada ternura”), olfativas (“desde / los eucaliptos vienes”) y auditivas (“desde el silbo / transparente”)». Sin embargo, estas dimensiones sensoriales están completamente ausentes del poema «Tras un amoroso lance», que se enfoca exclusivamente sobre el sentido de la vista; nos parece, además, poco razonable extrapolar todas estas sensaciones de una sola línea de Juan de la Cruz. Véase «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 19.

⁸⁵⁵ «Acá, las más veces ningún remedio hay, sino que muchas, sin prevenir el pensamiento ni ayuda ninguna, viene un ímpetu tan acelerado y fuerte, que veis y sentís levantarse esta nube, u esta águila caudalosa, y cogeros con sus alas». «El águila y la tela en santa Teresa y san Juan», *op. cit.*, pág. 219. La autora cita a santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*, *op. cit.*, págs. 272 y ss.

proceso ascensional que lo hicieron posible. Dicho de otro modo, el tema profundo de este poema, es el del vuelo⁸⁵⁶.

De ahí, el águila nos interesa en la medida en que es un símbolo muy específico, y que adquiere, casualmente, una resonancia particular en el contexto de la poesía mística actual. Nuestra lectura del motivo nos lleva a concluir que su presencia puede tomar dos orientaciones principales: por una parte, el águila o halcón en vuelo, simbolizando una idea de elevación hacia Dios; por otra, el mundo de la cetrería, que sirve esencialmente las nuevas formas de relacionarse asociadas a la mística.

3.2.2.1. El águila en su vuelo ascensional

No es extraño, pues, encontrar el ave en vuelo plasmada en la mística cristiana actual. El poema de María Vitoria Atencia «El azor», en *De pérdidas y adioses*, ilustra así perfectamente esta acepción simbólica:

5 Era un azor. Qué otro
 pájaro se podría alzar más alto en vuelo
 suspendiéndose en sólo el extremo de sus alas,
 o cerniéndose en círculos perfectos (porque a un dios
 conviene la figura purísima del círculo)
 para al fin arrojarse, súbitamente, sobre mí queriendo
 inútilmente alzarme en raptó y quebrantarme
 hasta el último hueso del corazón, tan torpe⁸⁵⁷.

En este poema, que despliega una descripción lírica del ave rapaz que se abalanza sobre el yo poético, varios indicios llaman la atención del lector. En primer lugar, la asimilación del azor a «un dios», haciendo del animal una manifestación divina, en el paréntesis contenido en los versos 4 y 5. En segundo lugar, el hecho de que esta inesperada equiparación esté, además, realzada por un símbolo cuyo tenor sagrado es bien conocido: el círculo. Como recuerda Alejandro Mañas García en su tesis doctoral, este lugar geométrico en absoluto es ajeno a la mística, ya que lo hallamos en la tradición teresiana —en la que «el círculo es la experiencia interna referente al ser humano, a su interior y a sus sentimientos. La mística como búsqueda de lo interno, pudiendo encontrar al creador [...] que reside en el centro del misterio⁸⁵⁸»—; es de señalar que coincide también con la tradición sufi⁸⁵⁹.

⁸⁵⁶ María Jesús Mancho Duque, «Comentario léxico semántico a *Tras de un amoroso lance*», *El comentario lingüístico de textos*, Gijón, Júcar, 1993, pág. 87.

⁸⁵⁷ *De pérdidas y adioses*, op. cit., pág. 64.

⁸⁵⁸ «Arte y mística en el siglo XXI...», op. cit., pág. 255.

⁸⁵⁹ «el misticismo sufi escoge o representa el círculo como la perfección, centro en el cual se encuentra el inmenso Amor de Dios. Los derviches danzantes realizan su famosa danza (semah) giratoria —sobre sí mismos— en busca del centro para alcanzar el éxtasis místico. Durante sus giros el alma deja el cuerpo para viajar al infinito de su Dios». *Ibid.*, pág. 256.

Sin embargo, no es éste el único elemento sorprendente del poema, ya que concluye con la concurrencia entre la voluntad del pájaro y la de la locutora, en la medida en que esta acaba queriendo abandonarse al rapto, como vemos en los versos 7 y 8: «inútilmente alzarme en rapto y quebrantarme / hasta el último hueso del corazón, tan torpe.». También aquí hallamos un claro eco de la mística, ya que, en este caso, si bien el «rapto» se entiende en su significado original de arrebató de la presa por el ave, también se hace eco de su sentido figurado a partir del hecho de que ha sido divinizado; la idea de «rapto» remite entonces a las «repercusiones somáticas» de la mística, de la que forma parte del campo léxico —junto con los «éxtasis, [...] traspasos y arrobamientos⁸⁶⁰»—. En definitiva, este poema es un claro eco de «Tras un amoroso lance»; en él recrea Atencia «el proceso ascensional del alma que se une a Dios⁸⁶¹» al tiempo que reafirma la concepción íntima de su fe cristiana.

3.2.2.2. El ave de presa cazando con su cetrero

Pero el águila está especialmente presente en el contexto de las formas del relacionarse afines a la mística, en el marco de su vertiente laica. Recordemos que presenciábamos, en el poema «Montemor o Velho» de *La honda travesía del águila*, un ave que se hacía una con la ciudadela que la rodeaba; su majestuoso vuelo y plumaje indicaban su fusión y su perfecta armonía con el paisaje.

Sin embargo, es en el simbolismo de la altanería donde las nuevas perspectivas del relacionarse son más importantes, y donde encuentra un valor sensiblemente similar en varias escritoras. Antes de abrir una etapa de poesía resueltamente piadosa con su segundo poemario *La gracia y el deseo* en 2003, que dará el tono a la línea directora de su trayectoria lírica, Mariana Colomer había comenzado su recorrido poético con una poesía cercana al relacionarse neomístico; este, a su vez, pudo también adquirir una dimensión subversiva al lidiar con un afirmado erotismo. En *Crónicas de altanería*, su primer poemario que publicó en 1999, la recurrencia del pronombre «ella», diseminado a lo largo del libro, para designar al águila, tiende a hacer del ave el miembro de una relación amorosa con un fuerte componente sensorial con el cetrero. Así se aprecia en la siguiente composición, titulada «De las razones del halcón», donde la tensión entre el locutor, que es el ave, y el punto de vista adoptado, que es el del cetrero, figura el indecible y excepcional enlace:

Tus ojos no se cansan de contemplar mi ascenso,
y es que tu voluntad no tiene límites,
ni tampoco mis alas.
Me alejo de tu mano fragante de ternura,
y el silencio se vuelve anémoma en tu gesto.

⁸⁶⁰ «Arrobamiento/s», *Diccionario de San Juan de la Cruz*, op. cit., pág. 125.

⁸⁶¹ «El águila y la tela en santa Teresa y san Juan», op. cit., pág. 218.

No sabes con certeza si escogeré tu voz
 o el sabor de la altura,
 y aun así me dejas libre y te amo por ello.
 Prefieres que me pierda en la belleza
 a sentirme sumisa⁸⁶².

Se aprecia fácilmente la similitud de este poema con el de Amparo Amorós, por la continuidad entre el halcón y su entorno, con el zeugma «tu voluntad no tiene límites / ni tampoco mis alas» (v. 2-3), pero también la dimensión subversiva que puede conllevar: el campo léxico del tacto y el olfato («tu mano fragante de ternura» (v. 4); «tu gesto» (v. 5)), combinado con la idea de subyugación («a sentirme sumisa» (v. 10)) confirma una orientación que se hará patente a lo largo de toda la obra.

Habíamos insistido detenidamente sobre la antropofagia erótica que se desprendía de *Arte de cetrería* de Juana Castro; pero el aspecto que refleja más nítidamente el poemario es este relacionarse entre el ave y su amo, posibilitada por una acepción simbólica correspondiente. La obra, también citada por Hermosilla Álvarez⁸⁶³, alude igualmente a la relación excepcional y tácita entre el cetrero y su halcón. Este vínculo indescriptible que lidia al misticismo, encarnado aquí por el entendimiento entre el hombre y el ave, queda descrito en el contenido paratextual de la publicación⁸⁶⁴, a través de las múltiples citas externas que Juana Castro coloca después de cada título de sección de la obra, justificando así su voluntad de hilar este motivo a lo largo del poemario. Estas frases nos enseñan, por ejemplo, que «La cetrería es una forma vocacional de esclavitud⁸⁶⁵»; al elegir esta cita de Miguel Delibes, Castro tiene la plena conciencia de la etimología del vocablo «vocacional», que remite a la llamada divina. El primer poema de la obra, titulado «Amansamiento del halcón peregrino o neblí, aplicable a todas las aves de altanería», refleja acertadamente la fascinación de la autora por esta forma trascendente del relacionarse:

Ni siquiera me roces.
 He de adiestrarme a solas,
 por tu voz solamente guiada
 en esta negra cárcel
 que los ojos me cubre hacia el abismo.

⁸⁶² Mariana Colomer, *Crónicas de altanería*, Barcelona, Seuba Ediciones, 1999, pág. 9.

⁸⁶³ «Silencio y poesía...», *op. cit.*, pág. 19.

⁸⁶⁴ «El segundo tipo está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende.» *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, *op. cit.*, págs. 11-12. Lo subrayado es del autor.

⁸⁶⁵ *Arte de cetrería*, *op. cit.*, pág. 9.

Tu voz, tan solamente,
 tan desnuda en mi noche, que en las plumas
 atadas de mis alas ya no quepa
 otra flor que el oído.
 10 Que no resbale, débil, la ternura a tu mano
 porque sólo a esta hora
 deberías clavarme y su recuerdo.
 Que inmóvil permanezca, y muda, y ciega,
 y tu aliento tan sólo
 15 se anticipe a mi hambre⁸⁶⁶.

Los hipérbatos, lidiando con el anacoluto («Que no resbale, débil, la ternura a tu mano / porque sólo a esta hora / deberías clavarme y su recuerdo.» (v. 10-12); «por tu voz solamente guiada / en esta negra cárcel / que los ojos me cubre hacia el abismo.» (v. 3-5)) reproducen retóricamente el entrelazamiento del halconero y su halcón: la imagen desplegada podría ser una metáfora del alma humana que espera acceder a la unión mística, al tiempo que la expresión de un relacionarse excepcional. Este clima místico está reforzado con la mención de la «negra cárcel» (v. 4), imagen evocadora de la caperuza del halcón, pero que también remite al pensamiento, tanto como a la experiencia, sanjuanistas⁸⁶⁷. Así, con la elección de este símbolo concreto, Juana Castro consigue poner de relieve el relacionarse que se encontraba en la perspectiva de la mística laica, al tiempo que expresa su adhesión a la obra de san Juan.

Del mismo modo que es fácil distinguir entre las dos modalidades de la presencia del águila, las poetisas más hábiles las combinan con igual facilidad. Es lo que constatamos en la lectura de determinadas composiciones de *Los secretos del bosque*, de Clara Janés, donde la aparición del ave fue advertida por Belén Quintana⁸⁶⁸. Esta concierne los postreros poemas del libro, numerados del 60 al 66 respectivamente⁸⁶⁹. Inicialmente, se trata para el yo poético, explorador del bosque, de relacionarse con la última criatura que halla en él y que es el águila: los poemas siguen una progresión desde su aparición en el cielo en el poema 60, pasando por la preparación para la caza, en el poema 61 («Voy hacia él / y sin armas / le lanzo el desafío»), que adquiere apariencia de combate en el poema 62 («Tal vez este combate es solamente / el

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pág. 11.

⁸⁶⁷ «Lo que sí asume formalmente es la infusión del alma en el cuerpo, apelándose precisamente a la filosofía escolástica: “La causa de esto es porque, como dicen los filósofos, el alma, luego que Dios la infunde en el cuerpo, está como una tabla rasa y lisa en que no está pintado nada” [...]. Está en el cuerpo como en una cárcel, y los sentidos son las “ventanas” para comunicarse con el mundo (*ib.*)» *Diccionario de San Juan de la Cruz, op. cit.*, pág. 47 (el autor remite a la *Subida del Monte Carmelo*, 1,3,3); también, como bien se sabe, «En los primeros días de diciembre de 1577, J. de la Cruz es violentamente arrebatado de su morada de Ávila y trasladado al convento carmelitano de Toledo, donde es encerrado en una estrecha celda carcelaria. Allí le visitan las musas». *Ibid.*, pág. 195.

⁸⁶⁸ Belén Quintana, «La poesía fractal de Clara Janés: *Los secretos del bosque*», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 de diciembre de 2010, pág. 171.

⁸⁶⁹ *Los secretos del bosque, op. cit.*, págs. 60 a 75.

combate con la propia nada.»), debido al asalto del ave en el poema 63, cuyos últimos versos describen su amplitud casi divina:

El águila
extendía sus alas
inmensas
y como el firmamento
nos abarcaba⁸⁷⁰.

Sin embargo, esta caza desaparece pronto en favor de la otra modalidad de la presencia del águila: a su asalto le sigue la suspensión del tiempo en el poema 64, una visión resplandeciente de luz en el siguiente (titulado «*Aurea hora*», «hora dorada»); lo que abre finalmente el camino a una forma de resurrección del yo poético en el último poema (66, «*Vita nuova*», «nueva vida»). El ave da paso entonces a una ascensión extática, que es el símbolo de esta vuelta a la vida, como puede verse en los versos siguientes que ocupan el centro del poema:

Ascendemos
a la desaparición
en el abandono del peso
y las ondas del aire
en cerco de alegría⁸⁷¹.

Vemos entonces que Janés confunde hábilmente los dos valores simbólicos del motivo: la caza del águila, una vez capturada su presa, es la oportunidad de una ascensión que conduce a la elevación espiritual.

Justo como la noche, el águila se erige en la lírica actual como un doble símbolo que encarna las nuevas orientaciones de la mística. Representando la visión, la elevación espiritual y la trascendencia, el ave de presa se convierte en otro de los emblemas de la búsqueda de Absoluto o de la conexión con lo divino. A través de su vuelo o de la caza con ella, el águila inspira a las poetas a explorar las profundidades de su propia alma o sus conexiones con su entorno, y a expresar la belleza y el asombro que encuentran en su camino hacia el horizonte místico.

3.2.3. El jardín

La estética mística no solo está configurada por figuras y atmósferas, sino también por su imaginario espacial, como veremos con los dos motivos que estudiaremos a continuación.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, pág. 72.

⁸⁷¹ *Los secretos del bosque*, *op. cit.*, pág. 75.

El primero de ellos, quizá el más unívoco, es el jardín. Una vez más, éste procede de una tradición bien asentada: la del *hortus conclusus*. Tema iconográfico del arte religioso europeo, recurrente en las representaciones pictóricas de la Virgen María⁸⁷², este motivo se traslada a la poesía mística, donde su presencia en santa Teresa refuerza su celebridad: el *hortus conclusus* configura metafóricamente el «paisaje espiritual» que refleja sus predisposiciones mentales en el Carmelo femenino descalzo —el cual, recíprocamente, «fue pensado como jardín, más específicamente como jardín interior⁸⁷³»—.

Si bien el símbolo está presente en la Biblia, puesto que fue a la vez escenario y metáfora en el Cantar de los cantares (4, 12), el *hortus conclusus* conoce una resonancia muy especial en el contexto español, donde los vestigios arquitectónicos de la herencia musulmana popularizaron el motivo cultural del jardín islámico; de hecho, según apunta Luce López-Baralt, el «huerto del alma» teresiano arraiga directamente en la tradición sufi⁸⁷⁴. En el imaginario paisajístico castizo, este jardín islámico se hace eco del patio interior de los monasterios y conventos, ceñido por el claustro, cuya arquitectura parecida ha contribuido a perpetuar la imagen del jardín en la Península; en la literatura mística, se entiende entonces como una forma de *locus amoenus* que prolonga y concreta la vertiente española de la concepción romántica, prerrafaelita y finalmente modernista de la naturaleza «convertid[a] en espej[o] del alma⁸⁷⁵».

Por eso no sorprende ver este motivo en la producción de nuestras escritoras más piadosas, donde es sinónimo de ensimismamiento. El ámbito del jardín como entorno propicio para la meditación o incluso el encuentro con Dios fue constatado en Corina Dávalos; su poema «Temor», ya citado, comenzaba con unos versos que daban paso a la descripción de un jardín cuya arquitectura —el «patio interior de piedra» (v. 3)— recordaba claramente la del *hortus conclusus*:

Esta parcela del mundo
que tu mirada comparte,
el patio interior de piedra
donde me siento a esperarte⁸⁷⁶.

⁸⁷² Véase por ejemplo los cuadros de Martin Schongauer, *La Vierge au buisson de roses*, [óleo sobre tabla], Iglesia de los Dominicanos de Colmar (Francia), c. 1473; también, *La Virgen y el Niño en el Hortus Conclusus* (anónimo), [óleo sobre lienzo], Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid, c. 1410.

⁸⁷³ María José de la Pascua Sánchez, «El Carmelo como jardín: del *hortus conclusus* al *hortus theologicus* en el paisaje espiritual de Teresa de Jesús y María de San José (1526-1603)», *Arenal* 26, n.º 1, 2019, pág. 36.

⁸⁷⁴ Véase Luce López-Baralt, «Santa Teresa de Jesús y el Islam. Los símbolos místicos del vino, del éxtasis, la apretura y la anchura, el huerto del alma, el árbol interior, el gusano de seda y los siete castillos concéntricos», *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità* 33, n.º 1-2, 1982, págs. 640-644.

⁸⁷⁵ Dolores Romero López, «Los *topoi* de la poesía modernista», *Hispanófila*, n.º 118, septiembre de 1996, pág. 43.

⁸⁷⁶ *Memoria del Paraíso*, op. cit., pág. 14.

guiando al yo poético en el segundo; este espacio aparece desde entonces como un reflejo de la locutora, en la medida en que cobra poco a poco espesor humano:

5 A una luz de cristal interpuesto o de niebla
 me estaba —más allá de la memoria— yendo por un jardín
 que en el musgo ofrecía levedad a mis pasos
 y un tacto, en su verdín, de seda ajada,
 y árboles con carnales, grabados, corazones.
 Puedo apretar con tuerza una espina y sajar me
 la mano y desangrarme
 hasta la última gota de un grumo de grosellas.
10 Puedo seguir tirando hasta un sosiego
 tolerable⁸⁷⁹.

La larga oración que comienza el poema y se extiende a lo largo de cinco versos pinta un paisaje que plasma, primero, la adecuación del yo poético con este último, y, segundo, cierto contenido místico que se corresponde con el conjunto de la obra. Presenciamos un yo poético desangrándose gota a gota, y que, a medida que vuelve exangüe, se funde con el jardín («la última gota de un grupo de grosellas» (v.8)), que a su vez se funde con él («árboles con carnales, grabados, corazones» (v. 5)). Aquí, la locutora bien podría estar entregándose a la muerte mística, en muchos aspectos comparable a un vaciamiento interior, tomado aquí en su sentido literal para resaltar su dimensión figurada.

El hecho de movilizar el apacible entorno del jardín para llegar a Dios mediante una actitud meditativa no implica que el Absoluto cristiano sea necesariamente lo que buscan las poetisas, sobre todo las que privilegian un acercamiento laico de la mística. Ya habíamos vislumbrado la importancia de la naturaleza en la obra de autoras como Sara Pujol; la hallamos sublimado en el jardín en Clara Janés. En efecto, este es otro de los lugares a la vez constituyentes y simbólicos de la epifanía mística para la poeta barcelonesa: constituyentes, porque se halla en el génesis de determinados poemarios, como en *ψ o el jardín de las delicias* que está en parte originado en «la visita a Padua con motivo de la exposición Cristalli en el Jardín botánico de la ciudad⁸⁸⁰»; y simbólico, por todas las dimensiones alegóricas que encuentra y que también se corresponde en otras autoras. Uno de sus mejores ejemplos se halla al principio de *Rosas de fuego*, donde prefigura la elevación mística que irá creciendo a lo largo de la obra:

⁸⁷⁹ *De pérdidas y adioses*, op. cit., pág. 11.

⁸⁸⁰ «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés...», op. cit., pág. 51.

Jardín cerrado,
 refugio de los pájaros,
 que al llegar el invierno
 dibujan en la nieve,
 con los signos más mínimos,
 aminos amorosos
 : breves indicios de ser
 que acogen mi noche.
 Mi agónico helor a su guarda
 se funde y transmuda.
 Destellos recalán en él.
 y son como anuncios
 secretos del alba⁸⁸¹.

Pero en la mística laica, el jardín adquiere especial resonancia en la obra Amparo Amorós. Esta importancia se aprecia en *La honda travesía del águila* con el poema «Realidad», donde la personificación de los elementos que componen el jardín alimenta la idea del relacionarse universal desarrollada por la poeta. Pero, además, el carácter cerrado y confinado del espacio («íntimo cerco» (v. 2); «clausura» (v. 3); «apresado» (v. 18)) es lo que parece favorecer aquí la osmosis compartida entre el yo poético y una alteridad vegetal personificada («su sombra / de alas» (v. 8-9); «la nuca del asombro» (v. 13); «este desfallecer del aire mismo / convertido en aliento» (v. 14-15)). Esta exigüidad es lo que permite «el abrazo» del verso final:

5 Todo es huerto interior
 y en su íntimo cerco
 clausura el infinito que abarcamos
 su reino defendido:
 el agua subterránea
 del pozo y sus raíces
 hondas más recientes, [sic]
 las acacias nupciales con su sombra
 10 de alas sorprendidas
 en la celada súbita,
 la undosa madre selva
 que en la tapia derrama
 la nuca del asombro,
 y este desfallecer del aire mismo
 15 convertido en aliento.

 Lo de fuera es ajeno y sin perfume.

⁸⁸¹ *Rosas de fuego, op. cit.*, pág. 12. Los dos puntos a principios de verso son una particularidad de la edición.

Tras cruzar el umbral
del jardín apresado
nada contenta sino la presencia.

20 Morir, morir,
morir
en el abrazo⁸⁸².

Sin embargo, la afinidad con la tradición del jardín se percibe sobre todo en el soneto titulado «*Hortus conclusus*» de *Las moradas*, publicada por la misma autora catorce años más tarde; obra que naturalmente «dialog[a], en riguroso paralelismo sincrónico⁸⁸³», con las *Moradas* de Teresa de Ávila. Lo reproducimos a continuación:

Nada podrá robarme este lugar
donde encuentra reposo mi fatiga;
nadie, por más que fiero me persiga,
conseguirá impedirme regresar.

Tras subir siete gradas para entrar
y aprender los silencios con que diga
la misteriosa luz de esta cantiga
que en mis adentros siento ya brotar

me adentraré en su espacio transparente
cada vez que el maligno me amenace
para hallar el refugio y la delicia
que hospeda el laberinto de esta fuente.

Y en almenada fortaleza aplace
la inclemencia exterior con su noticia⁸⁸⁴.

En la medida en que el poema ilustra de manera muy representativa tanto la trayectoria como la estética de Amparo Amorós, la investigadora Lucrecia Romera le ha dedicado un detenido estudio, cuya lectura suscribimos⁸⁸⁵. El yo poético tiende, a lo largo de la obra, hacia el «lenguaje original⁸⁸⁶», objeto sumamente laico, con patentes resonancias zambranianas; la configuración del sistema verbal, métrico y semántico converge, como señala Lucrecia Romero, hacia «el doble movimiento de ocultamiento y revelación que conlleva la plenitud ontológica», que «[n]os muestra la esencia de la experiencia temporal del lenguaje poético que

⁸⁸² *La honda travesía del águila*, op. cit., pág. 154.

⁸⁸³ «Amparo Amorós: *Hortus Conclusus*», op. cit., pág. 414.

⁸⁸⁴ Amparo Amorós, *Las moradas*, op. cit., pág. 61.

⁸⁸⁵ «Amparo Amorós: *Hortus Conclusus*», op. cit.

⁸⁸⁶ *Ibid.*, pág. 417.

vuelve permanente la fugacidad⁸⁸⁷». El *hortus conclusus* funciona aquí como un *locus absolutus*⁸⁸⁸ hacia el que se dirige la hablante para cristalizar la permanencia misma de este lenguaje.

Al igual que los otros motivos, el jardín forma parte de una estética general del misticismo en virtud de su ambivalencia simbólica. Incluso cuando no se inscribe estrictamente en el marco intertextual del *hortus conclusus* y tampoco de lo místico —su campo léxico se había presenciado en obras femeninas de índole revisionistas, en particular relativas a teogonías primitivas—, la vegetación del jardín se adapta idealmente a la subversión, de nuevo en clave erótica. Juana Castro se sirvió cuantiosamente de esta vegetación para señalar un amor carnal auto-centrado en *Narcisia*⁸⁸⁹, breve obra que relata, todo repensando, la cosmogonía de la primitiva diosa Inanna; del mismo modo que, tres años después, Clara Janés resaltaba cierta dosis de erotismo en el culto a las deidades de *Creciente fértil*, también a través de la vegetación⁸⁹⁰. La voluntad de apoyarse en un vocabulario relativo a las plantas para desarrollar un aparato subversivo arraiga claramente en la parafernalia de los cultos primitivos que asociaban la diosa a la fecundidad, en particular de la tierra; con todo, es de constatar que el campo léxico de la vegetación, que se presta idóneamente a la subversión, también se transpone y aplica fácilmente a la esfera mística en virtud del símbolo del jardín.

Esta transposición se debe ante todo a la metáfora original del *hortus conclusus*, que se asimilaba a la propia novia del Cantar de los cantares. Hay que recordar que el texto exacto de la Vulgata, «*Hortus conclusus soror mea, sponsa; hortus conclusus, fons signatus*⁸⁹¹», se tradujo en la Biblia Episcopal como «Eres huerto cerrado, hermana mía, esposa; manantial cerrado, fuente sellada»). Entonces, la Amada no está encerrada en el huerto; ella es el propio «huerto cerrado» que sería cuestión de penetrar. Esta es sin duda la razón por la que la metáfora del jardín como penetración sexual es tan frecuente en la literatura occidental⁸⁹².

⁸⁸⁷ *Ibid.*, pág. 426.

⁸⁸⁸ *Ibid.*, pág. 424.

⁸⁸⁹ Como muy bien señaló José María Balcells a propósito del poema liminar titulado «Inanna»: «Juana Castro subraya especialmente la presencia vegetal, arbórea y sobre todo floral en el entorno de la diosa, y poetiza la osmosis que se da entre Inanna y varias especies de la vegetación, de la flora y de la fauna, una osmosis que representa la forma de amarse la Gran Diosa a sí misma. Para significar este amor, la autora cordobesa funde a Inanna con el perimundo natural a través de expresiones llenas de sensualidad en las que emplea términos relativos al cuerpo de la mujer como pertenecientes a las flores y a los animales, y así leemos, por ejemplo, que se amaba “en los senos vallados de las trufas, / en los pubis suaves de los mirlos”; o como pertenecientes a los árboles y a las diminutas larvas, como en los versos 19-22: “Se abarcaba en los muslos / fragantes de los cedros / y pulsaba sus poros con el polen / indemne de las larvas”». José María Balcells, «El mito del origen en la poesía de Juana Castro», *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 25, 1 de diciembre de 2003, págs. 178-179.

⁸⁹⁰ Véase el capítulo «Lo místico y su erotismo» del presente estudio.

⁸⁹¹ Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2015, pág. 616.

⁸⁹² Lo cual arranca directamente de la Biblia (véase Shalom M. Paul, «The Shared Legacy of Sexual Metaphors and Euphemisms in Mesopotamian and Biblical Literature», en *Divrei Shalom: Collected Studies of Shalom M. Paul on the Bible and the Ancient Near East 1967–2005* (Leiden, Brill, 2005), págs. 299-314) para luego

Armadas con este potencial subversivo, las poetisas no tardaron en explotar este resquicio erótico. Tampoco en este caso escapó a la atención de autoras como Carmen Conde, en su estrategia para eludir la censura de la posguerra. Extrapolando los dos aspectos subversivos del *hortus conclusus* ya sutilmente explorados en la Edad Media⁸⁹³, la autora del poema «Jardín de El Escorial⁸⁹⁴», utiliza tanto el simbolismo de la flor en cuanto catalizador de la expresión erótica⁸⁹⁵ como el carácter cerrado del jardín para hacer eco de su propia condición de doble reclusa: en los confines del hogar, como mujer, y en el exilio interior al que el franquismo dirigió a la republicana que fue. Paradójicamente, el jardín de El Escorial, donde pasó una benéfica estancia⁸⁹⁶, representa «un espacio para la libertad al margen del tejido social⁸⁹⁷».

Con lo cual, no es de extrañar que, tanto para ampliar las perspectivas iniciadas, como para adaptarlas a la realidad de las mujeres de finales del siglo XX, las autoras hayan proseguido este afán rebelde, conservando tan solo el aspecto que les impacta: la exploración de la sexualidad femenina. Esta queda plasmada en particular en varias obras de Clara Janés, como *Diván del ópalo de fuego*: la segunda sección del libro, titulada «La rosaleda», está, como su nombre indica, totalmente centrada en el marco del jardín de rosas, que es también el lugar donde se encuentran los amantes. La dimensión metafórica de este espacio botánico parece prefigurar la unión sexual de la pareja; recordemos el poema «Retrato del héroe⁸⁹⁸», que contenía una patente metáfora de la penetración carnal —aunque, como vimos, este tipo de contacto nunca llegará a producirse entre Layla y Machnún—. De ahí que la dimensión altamente erótica se encuentra, de nuevo, en el poema de *Arcángel de sombra* que reproducimos a continuación:

transponerse en la literatura española (véase Alexander Samson, «Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the *Huerto* and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*», *Renaissance Studies* 25, n.º 1, febrero de 2011, págs. 124-150, *et. al.*).

⁸⁹³ Respecto al *topos* de la dama del romance medieval y de la Virgen María, Liz Herbert McAvoy explica que «both women were frequently conflated in terms of popular representations of the enclosed, contained—and, therefore, “ideal” woman, walled-up in a space that not only reflected the naturalness of patriarchal order, but the dictates of divine order too. Thus, as the multivalent site of, among other things, a walled-up and heavily policed chastity, the *hortus conclusus* established a hermeneutic tension between widely disseminated allegories of the Song as articulating the relationship between the human soul and God/Christ (or, in Jewish exegesis, God and the Jews), and its expression of secular, earthly, sexuality». (Liz Herbert McAvoy, «The Medieval *Hortus conclusus*: Revisiting the Pleasure Garden», *Medieval Feminist Forum* 50, n.º 1, 2014, pág. 7.) «ambas mujeres se confundían con frecuencia en las representaciones populares de la mujer encerrada, contenida y, por tanto, “ideal”, amurallada en un espacio que no solo reflejaba la naturalidad del orden patriarcal, sino también los dictados del orden divino. Así, como lugar multivalente de, entre otras cosas, una castidad amurallada y fuertemente vigilada, el *hortus conclusus* establecía una tensión hermenéutica entre las alegorías ampliamente difundidas del Cantar de los cantares como articulación de la relación entre el alma humana y Dios/Cristo (o, en la exégesis judía, Dios y los judíos), y su expresión de la sexualidad secular, terrenal». (La traducción es nuestra).

⁸⁹⁴ Carmen Conde, *Poesía completa*, ed. Emilio Miró, Madrid, Castalia, 2007, pág. 209. Citado por Raquel Fernández Menéndez en «*Hortus conclusus*: tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde», *Revista de Escritoras Ibéricas*, n.º 7, 2019, pág. 247.

⁸⁹⁵ «*Hortus conclusus*: tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde», *op. cit.*, pág. 250 y ss.

⁸⁹⁶ Clara Lecadre, «Carmen Conde (1907-1996)», *Voix contemporaines*, n.º 03, 2022, <<https://publications-prairial.fr/voix-contemporaines/index.php?id=345>>

⁸⁹⁷ «*Hortus conclusus*: tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde», *op. cit.*, pág. 246.

⁸⁹⁸ *Diván el ópalo de fuego*, *op. cit.*, pág. 39.

El jardín penetra en el corazón. Cien pétalos de blancura esparcen el alba en sus cavidades. La voz suspensa es un lago de amor. La cabeza se reclina en el azul y los labios se confunden con el agua. A su redor crecen sauces como alas cobijantes⁸⁹⁹.

Aquí, el ángel se funde con el paisaje, que a su vez se funde con el yo poético para subrayar su penetración, con un trasfondo sexual, reforzado por el uso del verbo «penetra» en la primera oración, o la mención de las «cavidades», posteriormente. A partir de entonces, el jardín se convierte en la obra en lugar del encuentro erótico al tiempo que de elevación espiritual.

A primera vista, parece poco plausible que un mismo símbolo pueda aplicarse tanto a un fervor devoto como a la expresión del deseo carnal femenino; pero sí es el caso del jardín entre los motivos místicos. Con todo, es de subrayar que ambas acepciones figuradas no son incompatibles: poderoso símbolo de contemplación y conexión espiritual en las poetisas más cercanas a lo religioso, el jardín también es sinónimo de recogimiento e interioridad, y se puede prestar a una lectura en clave erótica. Estas tres dimensiones, aunque muy distintas, quedan relacionadas por un hilo conductor, que es el sentimiento de intimidad que favorece y despierta, pero también por su posible existencia en el universo, no del yo poético, sino de la escritora: en cuanto espacio a la vez simbólico y anclado en la realidad, el jardín es susceptible de conocer, en la actualidad y en un corpus femenino, el ya mencionado problema de la «experiencia simbólica» que describía Jean Baruzi. No es de extrañar, pues, que el jardín sea un símbolo tan idóneo a adaptarse a una estética mística actual, aunque solo sea episódico en santa Teresa y sirva meramente de telón de fondo al Cantar sanjuanista: en la producción reciente, el *hortus conclusus* se presenta como un lugar de encuentro con lo trascendente, una puerta hacia la fusión con lo otro que corresponde con la concepción de la experiencia mística hoy.

3.2.4. El bosque

3.2.4.1. El bosque como espacio propio a la teofanía

Justo como el jardín y los otros motivos destacados, el bosque se inscribe en la lógica de los símbolos místicos en la medida en que lleva intrínseca una ambivalencia que puede adaptarse tanto a la trascendencia secular como a la fe confesional.

Es, pues, en primera instancia, la morada de Dios. Ya presente en la Antigüedad⁹⁰⁰ y en cultos orientales —el yo poético de *Hainuwele* de Chantal Maillard, inspirado en una leyenda

⁸⁹⁹ *Arcángel de sombra*, op. cit., pág. 23.

⁹⁰⁰ «Entre los Antiguos, griegos y latinos, como para otros pueblos, los bosques estaban consagrados a las divinidades: simbolizaban la morada misteriosa de Dios». (Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, eds., *Diccionario*

indonesia, se enamora del «Señor de los bosques⁹⁰¹»—, la idea de que el bosque alberga a la divinidad trasciende los sincretismos para aplicarse a la Biblia —en particular, al Antiguo Testamento— y convertirse así en uno de los «sitios predilectos para morada en manifestación divina⁹⁰²». En otras palabras, aunque el bosque no tenga un valor dogmático cristiano sólidamente establecido, permanece asociado en virtud de una larga tradición simbólica a la hierofanía; así es como se podría transponer a la literatura «ascético-cristiana», donde «puede ser considerado como el gran heredero de los desiertos orientales al conservar la función de lugar purificador⁹⁰³». El bosque y su imaginario servirían entonces de marco al camino ascético que se propone el yo poético⁹⁰⁴.

Sin embargo, o justamente a causa de la vaga sacralidad que se le atribuye, el bosque está rodeado de una idea de trascendencia precisamente apta para adaptarse a cualquier culto o dogma. Próximo a una sacralidad a su vez cercana al animismo, se produce rápidamente un desplazamiento semántico hacia una espiritualidad aconfesional, desplazamiento ampliamente explotado por las autoras del corpus. La dimensión simbólica del bosque se convierte entonces en lo que permite a la poeta reconectarse con su yo más profundo, lo que hace mediante su texto lírico al colocar a su hablante frente a la dualidad que queda enterrada en ella, la parte más oculta de su alma. Se podría argumentar que esta dimensión se basa en el campo del psicoanálisis junguiano, si tenemos en cuenta que «[p]ara el analista moderno, por su obscuridad y su arraigamiento profundo, el bosque simboliza lo inconsciente. Los terrores del bosque, como los terrores pánicos, estarían inspirados, según Jung, por el temor de las revelaciones de lo inconsciente⁹⁰⁵».

El bosque cobra así un significado especial para María Zambrano, cuya filosofía es conocida por la profunda imbricación del ámbito silvestre con la razón poética; no en vano puso como título *Los claros del bosque* a su ensayo en que pone en práctica su teoría central. En su producción, como en su pensamiento, el espacio adquiere un valor especial; sobre él escribe por ejemplo lo siguiente:

de los símbolos, Barcelona, Ed. Herder, 1995, pág. 195; asimismo, son los «lugares consagrados al culto de los dioses» para Juan Eduardo Cirlot (*Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1978, pág. 103).

⁹⁰¹ Solapa de *Hainuwele*, *op. cit.*

⁹⁰² Es de precisar, con todo, que «En un principio, se levantaron en algunos de ellos altares a Jehová [Gn 13,18], pero posteriormente se asociaron exclusivamente con el culto pagano, por lo cual se ordenó a veces a los israelitas destruirlos junto con sus santuarios paganos [Ex 34, 13; Dt 16, 21]». Samuel Vila y Santiago Escuin, eds., *Nuevo diccionario bíblico ilustrado*, Viladecavalls (Barcelona), Clie, 2013, pág. 121.

⁹⁰³ Victoria Cirlot, *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*, Madrid, Ediciones Siruela, 2005, pág. 43.

⁹⁰⁴ «los propósitos ascéticos se ven frenados por la caída y recaída en el deseo. La aventura del sujeto errante va a estar marcada por la alternancia entre el placer y ansia de goce, por un lado, y la reclusión en las propias galerías íntimas, por otro. Esta vía purgativa viene representada por los interiores del bosque: el lago, el humus, la arboleda, la oscuridad, el ciervo, la luna, la noche». «La poesía fractal de Clara Janés: *Los secretos del bosque*», *op. cit.*, pág. 168.

⁹⁰⁵ «Bosque», *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, pág. 195.

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así⁹⁰⁶.

No es de extrañar, pues, que todas las autoras que se reclaman de la herencia de Zambrano se hagan eco de esta dimensión simbólica en su propia obra, como es el caso de Clara Janés y Ada Salas, por ejemplo. En esta última coexisten tanto un sentido zambraniano como juguiano del bosque, como puede verse en el siguiente poema:

Conservas todavía el rastro de los musgos
la mordiente humedad del árbol
maligno.
Abre tu vientre al soplo y a las lilas
5 y descúbrete el rostro en las horas doradas.
Esquiva las hermosas palabras del ocaso
huye

como el ciervo que escucha
el rugido del cuerno
10 en el fondo del bosque⁹⁰⁷.

El poema trata tanto de la idea de autoconocimiento («Abre tu vientre al soplo y a las lilas / y descúbrete el rostro en las horas doradas», (v. 4-5)) como de la huida de los terrores que recela el inconsciente, aquí representadas acechadas en las profundidades del bosque y simbolizadas por el cazador que amenaza al ciervo en los cuatro últimos versos.

Finalmente, esta dimensión simbólica en nuestro corpus remite a la literatura ascético-mística, que, como han señalado María Ángeles Hermosilla Álvarez⁹⁰⁸ y Blanca Quintana⁹⁰⁹, se encuentra en la encrucijada del imaginario bíblico y la tradición de la novela de caballería de la Edad Media. El bosque cumple en determinados poemarios el valor expuesto por Victoria Cirlot en su estudio sobre la literatura medieval, en el sentido de que es «el lugar del riesgo, donde el hombre se confronta consigo mismo [...] es el lugar de las operaciones del alma, de las transformaciones interiores y de la purificación⁹¹⁰». Es esta tercera dimensión la que resalta en Clara Janés en *Los secretos del bosque*, que Blanca Quintana interpreta como «una aventura

⁹⁰⁶ *Claros del bosque*, op. cit. pág. 121.

⁹⁰⁷ *No duerme el animal*, op. cit., pág. 57. [De *Arte y memoria del inocente* (1987)]

⁹⁰⁸ «Silencio y poesía...», op. cit., pág. 19.

⁹⁰⁹ «La poesía fractal de Clara Janés: *Los secretos del bosque*», op. cit., págs. 167-168.

⁹¹⁰ *Figuras del destino...*, op. cit., pág. 43. Citado en «La poesía fractal de Clara Janés: *Los secretos del bosque*», op. cit., pág. 168.

al modo de la novela artúrica⁹¹¹»; obra en la que el lector sigue a un yo poético que se identifica con un caballero y penetra en un bosque, «y donde el yo lírico entablará un combate que será un combate consigo mismo⁹¹²».

3.2.4.2. El bosque como espacio isotópico, receptáculo de una red metafórica mística

Pero el bosque también destaca entre los motivos místicos por su doble función: puede considerarse como un símbolo en sí mismo, como acabamos de ver, y también como lo que a su vez contiene una multitud de símbolos. En este sentido, y en el contexto de la mística, el espacio deja paso a la imaginación que oculta. Este es el caso de *Los secretos del bosque*, de Clara Janés, donde la flora y la fauna que esconde parecen ser parte integrante de los «secretos» contenidos en el título, ya que, como señala de nuevo Blanca Quintana, la «vía purgativa» del caballero «viene representada por los interiores del bosque: el humus, la arboleda, la oscuridad, el ciervo, la luna, la noche⁹¹³». Ya vislumbrada en el citado poema de Ada Salas, que escondía «los musgos» (v. 1), «las lilas» (v. 4) y «el ciervo» (v. 8), volvemos a encontrar esta dimensión de bosque-receptáculo en Sara Pujol⁹¹⁴, donde la abundancia verbal que caracteriza *Intacto asombro en la luz del silencio* parece una oportunidad para desarrollar un léxico isotópico silvestre, a través de las criaturas que alberga. Se suceden y se cruzan así, a lo largo del siguiente poema, el «ciervo» (v. 1, 2, 21); los «abetos» (v. 4); la «hierba» (v. 2); el «árbol» (v. 11, 12); «lo oscuro» (v. 17); la «piedra» (v. 18), a los que se pueden sumar «la fuente» (v. 1, 22):

5 La palabra empieza como ciervo en la boca, como fuente
 en la hierba, como fuego en el aire, como aire en los sueños,
 como tierra y llama en la boca del ciervo, como una piedra
 en las cerezas, como agua en los abetos, como agua y campo
 en la voz, en la incertidumbre de la voz en certidumbre,
 como un dolor trascendido, ojos, como un sueño no cumplido,
 como un tiempo ya cumplido, como un silencio que se cumple.
 Palabra y silencio, dolor, lirio, azafrán, casa del aire,
 casa del dolor, limosna y riqueza de luz en el pecho,
 10 luz de la misma madre, de la misma espada que divide
 la frente en un árbol, el brazo en un río, el alma en las rosas
 —¿cómo reuniros si me reúno y el río lleva el árbol
 y la rosa el alma y yo me contemplo dividida en miedo?—
 y en su centro la vida que corre como corre la angustia,
 15 con ese correr que tiene el todo conmovido en la nada.
 Palabra, sálvame de mi espada en el centro de la espada,

⁹¹¹ «La poesía fractal de Clara Janés: *Los secretos del bosque*», *op. cit.*, pág. 167.

⁹¹² *Ibid.*, pág. 168.

⁹¹³ *Ibid.*

⁹¹⁴ Lo que Hart señaló brevemente, pero sin detallarlo. Véase «Reading Sara Pujol Russell's Poetry of Contemplation and Connection», *op. cit.*, págs. 295-297.

de lo oscuro de los nombres que no beben en el silencio.
 Silencio, sálvame de la piedra que no sea azahar
 en la boca de mi verbo, que no sea luz en la boca
 de mis manos, que no sea aire en el hombro puro del fuego.
 Palabra, sólo me salvo en ti donde empiezo como un ciervo,
 como una fuente, como un sueño en la más clara certidumbre⁹¹⁵.

En este sentido, el bosque polisémico extrapola otros símbolos místicos desde el momento en que se hila su metáfora. En la obra de distintas autoras, notamos que se convierte en el ámbito que presencia escenas que a su vez se asocian con el misticismo, a través de su flora —el árbol—, su fauna —la filomena, el ciervo— y el trato que se reserva a este último: la caza (de amor), que a su vez provoca la herida (de amor). Cada uno de estos elementos, asociados más o menos abiertamente al bosque, sirve para señalar una estética mística en clave silvestre y una afinidad con una u otra de las perspectivas explícitadas, que van desde la trascendencia aconfesional hasta la expresión de una religiosidad próxima al dogma, pasando por su ocasional subversión.

3.2.4.2.1. El árbol

Si pudimos asociar la flor principalmente con el jardín, es el árbol, como constituyente esencial de la densidad silvestre, el que caracteriza más adecuadamente la vegetación del bosque. El árbol es en sí un símbolo isotópico, que arraiga en el agua y se asocia a sus ramas, sus flores y, sobre todo, sus frutos⁹¹⁶; en el contexto de la literatura mística, es santa Teresa quien da a esta isotopía su resonancia característica. En sus *Moradas*, afirma que

os quiero decir que consideréis qué será ver este castillo tan resplandeciente y hermoso, esta perla oriental, este árbol de vida que está plantado en las mismas aguas vivas de la vida, que es Dios [...] esta fuente de vida [la gracia de Dios] adonde el alma está como un árbol plantado en ella, que la frescura y fruto no tuviera si no le procediere de allí, que esto le sustenta y hace no secarse y que dé buen fruto [...] ⁹¹⁷.

Entendemos, desde entonces, que el árbol sea «toda una metáfora del cuidado espiritual del hombre, un ejercicio que nos ayudará a alcanzar lo absoluto», trazando su camino desde la tierra hasta el cielo. Como parte de unas tradiciones «indias, persas y árabes⁹¹⁸», además de bíblica⁹¹⁹, el árbol de santa Teresa da un tenor místico a la dimensión espiritual que ya poseía

⁹¹⁵ *Intacto asombro en la luz del silencio*, op. cit., pág. 91.

⁹¹⁶ «Arte y mística en el siglo XXI...» op. cit., pág. 303.

⁹¹⁷ *Las moradas del castillo interior*, op. cit., págs. 221 y 223. También citado por Luce López-Baralt, en «Santa Teresa de Jesús y el Islam...», op. cit., pág. 645.

⁹¹⁸ «Santa Teresa de Jesús y el Islam...», op. cit., pág. 646 et ss.

⁹¹⁹ Luce López-Baralt recuerda en efecto lo siguiente: «En el Apocalipsis 22 se nos habla del árbol de vida que da doce frutos y que crece junto al río que fluye del trono de Dios en la Jerusalén Celestial», todo precisando que «También en Ezequiel 47 encontramos la asociación, aunque más vaga, del árbol con la fuente o río alegórico». *Ibid.*, pág. 646.

para convertirlo en metáfora más característica de los esfuerzos realizados para ayudar al alma a alcanzar la esencia de Dios, basándose en la idea de progresión ascensional tan arraigada en la teología ascético-mística.

En el marco de nuestro corpus, encontramos ejemplos de ellos en Mariana Colomer—(cuyo *Libro de la Suavidad* se escinde en dos secciones, siendo la segunda titulada «El árbol del conocimiento del amor» donde se hila esporádicamente la metáfora del árbol) y también en los *Trances de Nuestra Señora* de María Victoria Atencia. El poema «Árbol de Navidad», del que Roberta Ann Quance propuso una lectura en una clave mística⁹²⁰, puede vincularse, en virtud de la dimensión que envuelve la obra, al simbolismo del árbol en Teresa de Jesús, a raíz del hecho de que este se hace uno con el yo poético. El poema subraya también la función del árbol como vínculo entre el cielo y la tierra⁹²¹, lo que coincide con el simbolismo de la Virgen María, locutora de la obra, entendida como intermediaria entre lo humano y lo divino:

Por el terror de vuestra descompuesta hermosura
pinsapares de Ronda, enloquecen los pájaros
y hunden en migraciones invisibles su vuelo,
venas adentro mías, encendiendo mi sangre⁹²².

3.2.4.2.1. El ciervo

La fauna del bosque también forma parte de este simbolismo. Clara Janés supo incluir en él la filomena⁹²³, pero es, por supuesto, el ciervo el que mejor caracteriza el bestiario que se esconde en este espacio misterioso. Sus orígenes son bien conocidos: arraigando una vez más en el Cantar de los cantares⁹²⁴, y en menor medida en los Salmos⁹²⁵, el protagonismo del animal pasa en el primer plano en el Cántico espiritual sanjuanista, donde se convierte en la imagen unívoca del Amado, es decir de Dios⁹²⁶. A partir de entonces, el ciervo se hace la metáfora

⁹²⁰ «Se efectúa mediante metáfora una identificación del yo poético con el paisaje que el sujeto tiene delante: la Virgen es un árbol, con las venas de su cuerpo, por las que corre cual savia la sangre, encendidas y radiantes como las ramas del antiguo símbolo del Árbol de Luz, presente en la tradición sagrada de la menorá de los judíos. Contemplar la escena que compone el bosque de pinsapos es sentir una especie de mística comunión con ella, hasta el punto de que la poeta se imagina a sí misma como uno de los árboles». «Señas de la Virgen...», *op. cit.*, pág. 97.

⁹²¹ «Hay una estricta equivalencia semántica, en la época antigua, entre el bosque céltico y el santuario, *nemeton*. El árbol puede ser considerado, en cuanto símbolo de vida, como un lazo, un intermediario entre la tierra en la que hunde sus raíces y la bóveda del cielo que alcanza o toca con su cima.» *Diccionario de los símbolos*, *op. cit.*, pág. 195.

⁹²² *Trances de Nuestra Señora*, *op. cit.*, pág. 26.

⁹²³ Donde se le vió participar en la unión amorosa: «Enmudeció la voz del ruiseñor / que unía sus alientos / y se estremeció el bosque. / La selva insaciable se llevó a Machnún / y en el rostro de Layla / vanos fueron el agua / y el perfume: / un árido horizonte borró / el diurno esplendor de las rosas / y ocupó su memoria.». *Diván del ópalo de fuego*, *op. cit.*, pág. 40.

⁹²⁴ «Cant 2, 7; 2, 9; 3, 5», *Diccionario de San Juan de la Cruz*, *op. cit.*, pág. 241.

⁹²⁵ Sal 42, 2-3;

⁹²⁶ Véase Cristóbal Cuevas García, «El bestiario simbólico en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz», en *Simposio sobre San Juan de la Cruz [ponencias. Ávila, 8 de noviembre al 14 de diciembre de 1985]*, ed. José Muñoz Luengo (Ávila, Miján Artes Gráficas, 1986), págs. 183-185.

inequívoca de la expresión mística. Recordemos que, en 1985, el jesuita William Johnston, homólogo irlandés de Juan Martín Velasco, tituló su ensayo sobre el misticismo *The Wounded Stag*, traducido un año más tarde como *El ciervo vulnerado: el misticismo cristiano hoy* al castellano⁹²⁷. También en este caso, el simbolismo es plural. Sabe adaptarse a una mística cercana a Dios, como en «Sicut cervos» de los *Trances de Nuestra Señora*:

Pero yo era su cierva que buscaba en las ramblas
la ternura de un lecho de musgo en que alumbrarlo.

Después vino un silencio que lo aquietaba todo:
con el amor en vilo se me iba adentrando.

5 Cuando cayó la noche lo tuve en la ribera.
El ángel del Señor despertaba a los pájaros⁹²⁸.

Del mismo modo, podían detectarse indicios de su presencia en obras de orientación más subversiva: recordemos que el yo poético parecía adoptar los rasgos del ciervo («y bramo⁹²⁹») en su ya citado poema sacado de *Libérame Domine*, afirmando previamente que

soy como un animal
que palpa la textura
de otro animal
de igual sabor.⁹³⁰

Además del ciervo sanjuanista, la autora contraviene tal vez aquí al simbolismo del «cerf sanz tache», asociado a la Inmaculada Concepción de la Virgen María, tal como aparece en las fuentes literarias de la búsqueda del Santo Grial⁹³¹. Pero es cuando se hila la metáfora, en la dimensión de la «caza de amor» que se encuentra en la encrucijada de la literatura cortesana y la tradición mística, cuando el aspecto subversivo se manifiesta con mayor claridad. Está así contenido en la dimensión erótica que rodea a la persona del «cazador» en el siguiente poema, sacado de *Arcángel de sombra*, de Clara Janés:

Cazador, cazador de brazo firme
no lances la flecha contra el venado,
ancho es el mundo
que quieren recorrer sus asustados ojos:

⁹²⁷ William Johnston, *El ciervo vulnerado: el misticismo cristiano hoy*, Madrid, Paulinas, 1986. Edición original: *The Wounded Stag*, Collins, Fount, 1985.

⁹²⁸ *Trances de Nuestra Señora*, op. cit., pág. 18.

⁹²⁹ *Libérame Domine*, op. cit., pág. 35.

⁹³⁰ *Ibid.*, pág. 34.

⁹³¹ Véase Laura Endress, «How the “Cerf Sanz Tache” Found Its Way into the Vulgate Cycle», *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society* 25, 2014, págs. 78-95.

5 los bosques acunantes,
 los campos verdecidos,
 los ocre roquedales que al ocaso
 arrancan lajas de misterio.
 Saltaré más allá
 10 para seguir el rastro del ramaje
 y llegar a la fuente de tus labios,
 y detener a las adormideras
 que me hieren
 con tu ausencia en el sueño,
 15 tensan
 la flecha de mi futura muerte
 por tu ausencia⁹³².

En este poema, el asíndeton de los versos 7 a 8 pinta el ámbito del bosque, de un modo que recuerda el estilo de san Juan⁹³³, pero su campo semántico se extiende más allá de él para adquirir una dimensión subversiva. Por ejemplo, la «fuente» del verso 11, morada del ciervo en el poema sanjuanista⁹³⁴, es objeto de desviación, quizás porque la autora enfatiza el doble sentido del término: funciona como sinónimo de origen a la vez que sirve para llamar la atención del lector sobre el cuerpo del cazador que ya se había caracterizado por su «brazo firme» (v. 1) desde el principio de la composición. Pero, sobre todo, destaca la doble ocurrencia de la «flecha» (v. 2 y 16), que se inscribe perfectamente en el campo léxico de la herida de amor resultante de la caza. Habíamos subrayado la dimensión fálica que se desprendía de la subversión de la transverberación teresiana en algunos poemas, y que inspiró a Ana Rossetti poemas de índole erótica. En el contexto del bosque, es de citar los últimos versos de «Como si una linterna me arrancara» que confirman esta orientación en la poeta gaditana:

 Nombrándome me expones, me sitúas en el ojo de la diana.
 No hay lugar para el ardid, no hay escondite.
 Soy blanco paralizado, centro de tu voluntad, destino
 de tu atención y tu advertencia.
 5 ¿A qué esperas?
 No rehúyo la luz.
 Hágase en mí lo que tu dardo indica⁹³⁵.

El yo poético, que encarna al ciervo, se dirige a un «tú» que le amenaza y paraliza; la lectura en clave sexual que se puede hacer de este poema invita a ver en él la sideración

⁹³² *Arcángel de sombra*, op. cit., pág. 42.

⁹³³ «Mi Amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas, / los ríos sonoros, / el silbo de los aires amorosos», «Cántico espiritual», en *Cántico espiritual y poesía completa*, op. cit., pág. 19.

⁹³⁴ «¡Oh, cristalina fuente! / ¡Si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados...!», *Ibid.*, pág. 17.

⁹³⁵ *Punto umbrío*, op. cit., pág. 65.

característica de la violación. Cabe señalar que la intertextualidad bíblica del último verso, «Hágase en mí lo que tu dardo indica», que remite al pasaje de la Anunciación⁹³⁶, vincula este episodio a la violación del mismo modo que en Ada Salas⁹³⁷. Entonces, nos damos cuenta de que el bosque confirma, por las conclusiones que se pueden sacar de su estudio, lo que habíamos concluido de los precedentes símbolos y que conforman, juntos, los códigos que componen una posible red simbólica mística. Desde su extensión de la subversión al más piadoso sentimiento religioso hasta el apoyo de una herencia áurea, pasando por las aras de la modernidad filosófica y poética de las Sinsombrero, el bosque es finalmente tan versátil como los símbolos que puede contener.

3.2.5. Conclusiones

El deseo de establecer una tipología de los motivos místicos parece, *prima facie*, fuera de lugar: después de todo, ¿cómo se puede vincular una poesía a la mística en la actualidad, si no es a partir de resonancias textuales características de una determinada tradición y fácilmente identificables con ella? Es solo una vez realizado el trabajo cuando podemos dejar de dudar de su pertinencia: esta tipología habrá podido sacar a la luz, a través de las coincidencias entre autoras y perspectivas, unas conclusiones poco sospechadas inicialmente, cuando aún dudábamos de su relevancia.

En cuanto al eje intertextual, hemos podido ver que, en nuestro corpus, la huella sanjuanista es más perceptible que la teresiana, en comparación con lo que habíamos podido evidenciar anteriormente. Esto se debe, sin duda, a que el deseo de formar parte de una herencia matrilineal cede ante la necesidad de ser identificable. Sin embargo, una vez instaurada esta intertextualidad mística, las autoras no dudan en utilizar metáforas propias de santa Teresa, lo que se ve particularmente bien representado en María Victoria Atencia, por ejemplo.

Dicho esto, es imposible negar la especificidad femenina en la escritura de los motivos. De hecho, su estudio demuestra que esta no se encuentra en las fuentes áureas, sino en lo que las precede y las sigue. Lo hemos visto respecto a los símbolos de la noche oscura y del jardín: ya se trate de los cultos primitivos, centrados en una diosa o, desde una perspectiva más reciente y cercana, de la huella de las Sinsombrero, emplear estos motivos equivale a apropiarse, al tiempo que configurar, toda una simbología específica de una red femenina. Es así como, en última instancia, la homogeneidad de los motivos no solo sirve para demostrar una estética común, sino también para evidenciar hasta qué punto las perspectivas son porosas. De su

⁹³⁶ «María contestó: “He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra”». (Lc 1, 38)

⁹³⁷ Así como lo señalamos en el capítulo «Del cielo a lo prohibido: parafilias y subversión mística de los ángeles» del presente trabajo de investigación.

comparación puede emerger nítidamente el hilo conductor de la intertextualidad y la elevación espiritual que las une.

Estas consideraciones nos llevan necesariamente a la cuestión de la intencionalidad. ¿Implicaría todo ello la existencia de una red de motivos místicos, que nuestras autoras tejieron voluntariamente entre sus obras? Aunque no podamos hablar de coincidencias buscadas por sus autoras, lo cierto es que la red se evidencia *a posteriori*, y que la voluntad inicial de establecer un vínculo de filiación con san Juan y santa Teresa, aunque sea para imponerlos posteriormente una transformación a veces profunda, es común entre las autoras y desemboca en resultados poéticos aparentados. Al fin y al cabo, en nuestro corpus femenino y contemporáneo, los motivos de la mística forman juntos un sistema coherente, cuya originalidad está conformada por el sincretismo de tradiciones de cuyos símbolos arquetípicos se nutren, a los que dan origen y de los que las poetisas se consideran herederas naturales tanto como heraldos de la renovación.

3.3. Conclusiones

El estudio de la estética mística ha revelado una serie de constantes capaces de superar factores que puedan ser derivados del estilo personal o del azar.

En primer lugar, el eje de la afinidad habrá mostrado que las autoras hacen uso de las mismas características —el silencio, el relacionarse— en cuanto constitutivas de la mística; sin embargo, las presencian por medios radicalmente distintos, o en los que raras veces coinciden. O, cuando sí coinciden, como en el caso de los motivos, vemos que su presencia responde a propósitos tan diferentes como la concepción de la mística tras la que se sitúan quienes los utilizan. Solo al observar el corpus en su totalidad y al crear una clasificación de estéticas, como acabamos de hacer, podemos notar cuánto comparten entre sí y cuánto se asemejan en su variedad.

Sin embargo, es el eje intertextual el que nos ha aportado las conclusiones más fructíferas. Si no es sorprendente encontrar el legado del Siglo de Oro reflejado en las obras de nuestras poetisas, lo es algo más descubrir lo que, al examinarlo detenidamente, resulta bastante comprensible: no hay ninguna razón para que las generaciones que nos ocupan sean las primeras en retomar las obras de los místicos canónicos, sobre todo cuando se trata de tomar el relevo de la primera y más valiente generación de escritoras de la historia de España. Ya vislumbrado en nuestros desarrollos anteriores, la intertextualidad de las Sinsombrero a partir del apego a Conde, Champourcin, encabezado por el sustrato conceptual de Zambrano, piedra angular de la mística femenina laica, se superpone aquí al hipotexto áureo en virtud de la transformación a que las autoras de principios del siglo XX lo habían sometido, es decir, en particular, del énfasis sobre el cuerpo.

Dados todos estos puntos en común, el estudio de la estética plantea la cuestión de la intencionalidad: ¿son conscientes las poetisas de sus coincidencias? ¿forman deliberada y conscientemente una red estética mística? Esta cuestión se vuelve caduca, precisamente por su apego a una tradición y la necesaria evolución que de ella se deriva. A partir de ahí, el prisma de la intertextualidad habrá mostrado hasta qué punto la tradición se renueva y el linaje místico continúa, hasta el punto de que, efectivamente, hoy es posible pretender ser poeta mística, si se combina una intención —fervor auténtico o misterio intrínseco— con una estética determinada, ya sea en su vertiente religiosa o profana; una estética que las autoras son capaces de refinar, depurar y hacer perdurar. Finalmente, el estudio de la estética confirma, al tiempo que alienta, un hilo común entre nuestras poetisas; ese mismo hilo que nos permite conciliar lo que a veces está muy alejado y que en definitiva nos permite volver a poner lo singular en lo místico femenino de hoy.

Conclusion

Quiconque se propose de s'affronter à la poésie mystique à partir d'un corpus actuel, ou même de tout corpus en dehors du Siècle d'Or, part défaitiste ; car il sait que, quelle qu'elle soit, la poésie qui fera l'objet de son étude sera d'une qualité infiniment moindre, et infiniment moins riche de sens que celle qui couronna le sommet des arts espagnols. Il en est d'autant plus assuré, d'ailleurs, que l'adjectif « mystique » ne saurait évoquer spontanément chez celui qui l'entend aucune autre période, aucun autre auteur que ceux que nous n'avons eu de cesse de nommer tout au long de la présente étude. S'il n'est pas défaitiste, celui qui se lance dans un tel projet fait donc preuve d'irréalisme – s'il croit qu'il existe quelque part un corpus égalant le génie auriséculaire dont il lui appartient de révéler la qualité insoupçonnée – ; manque de jugement – s'il estime effectivement l'avoir trouvé –, ou est tout simplement mal au fait du patrimoine littéraire espagnol, accusation qu'il est certes plus facile de diriger contre le brave philologue étranger.

Ce n'est qu'une fois le projet mené à son terme, et sa lecture achevée, que l'on s'aperçoit combien l'intérêt du sujet réside ailleurs que dans la simple constatation initialement pressentie d'un déclin des expériences religieuses extrêmes et de l'expression qui en rend compte dans le genre lyrique. L'approche de l'analyse comparée sait que sa limite réside là où s'achèvent les textes qu'elle met en balance : la pertinence d'un sujet comme celui-ci se trouve dans le contexte dans lequel il s'inscrit et relativement à ce qu'il a pu susciter, en ce qu'il touche à une multitude de dimensions clivantes de l'époque dans laquelle les œuvres voient le jour. Ce qu'il y a de mystique, dans la poésie féminine actuelle en Espagne, est tout à la fois évocateur d'un contexte historique – l'avènement de la démocratie en Espagne et la sécularisation structurelle de l'État –, sociologique – la déchristianisation d'une société et le passage réticent, quoique croissant, du patrimoine catholique dans la sphère culturelle du pays –, idéologique – l'implantation du féminisme à mesure que les femmes revendiquent leur présence dans l'espace public et professionnel en Espagne – et le résultat conjecturel de ce triple bouleversement dans le paysage littéraire du pays. Celui-ci, à son tour, ne saurait être mesuré à une pure comparaison quantitative entre une thématique – la mystique – un genre – la poésie – et des auteurs qui seraient enclins à les exploiter. Quiconque prétend prendre la mesure du sujet doit savoir s'intéresser tout à la fois aux orientations adoptées par les sphères éditoriales – auxquelles la recherche commence à imputer la responsabilité du *boom* des années quatre-vingt, autrefois interprété comme le surgissement massif, simultané et inédit de voix féminines –, aux structures en faveur de sa promotion – les prix de poésie –, et finalement à sa

réception, aussi bien auprès de la critique journalistique, reflet de l'opinion publique, que de la recherche universitaire.

Ce n'est que l'exploration comparée de ces sources, elle-même confrontée à la matière poétique dont elle traite ou dont elles ont concouru à l'existence, qui pourra faire émerger la première de nos conclusions : la poésie mystique n'existe dans l'actualité qu'à la mesure des structures qui la voient émerger. Il est en effet hors de propos ne serait-ce que de postuler aujourd'hui l'existence d'une poésie qui serait mue par l'expérience qui anima en leur temps Jean de la Croix ou Thérèse d'Avila, pour des raisons qu'il est inutile de détailler : les circonstances conjecturelles défavorables – à l'heure actuelle en Espagne, on s'enrôle moins dans les couvents et on est moins enclin à y vivre une vie ascétique –, l'approche aconfessionnelle que nous nous sommes imposée, ou plus simplement l'impossibilité de caractériser proprement l'expérience d'alors, se doublant dans l'actualité de celle d'en déceler les manifestations à partir du seul indice de la production textuelle. Toutes ces raisons suffisent à comprendre que se demander s'il existe aujourd'hui une poésie mystique comparable à celle du Siècle d'Or n'a aucun sens, pas plus d'ailleurs dans un corpus masculin que féminin.

Cette première conclusion, qui peut, somme toute, paraître plus défaitiste encore que son postulat de départ, ne l'est en réalité qu'en apparence, dans la mesure où elle nous oblige à soulever la question de la paradoxale application, d'autant plus épineuse qu'on la sait croissante, de l'adjectif « mystique » à une certaine matière poétique ; et, à son tour, des raisons qui motivent cette application : pourquoi persister à parler de poésie mystique dans l'actualité, si l'on sait celle-ci révolue dans l'histoire de la littérature espagnole ? La réponse, triplement féconde, a su être étayée tout au long de cette étude ; nous la rappellerons en fonction de ce dans quoi elle est à rechercher, c'est-à-dire dans le contraste provoqué entre l'idéal du Siècle d'Or et la modernité, ou encore entre les attentes émergeant d'une tradition et son nécessaire renouveau.

La « poésie mystique », aujourd'hui, suppose d'abord la rencontre de deux termes antagonistes, rencontre résultant de la récupération du second par le premier, lui-même investi par des auteurs en pleine prise de conscience existentielle relativement à leur transition, dans le champ de la littérature, du rang d'objet à la place de sujet. Lorsque la recherche s'attache à étudier les perspectives d'orientation féminine en littérature, qui plus est dans la période qui nous occupe, elle part avec l'idée préconçue de ce qu'elle va y trouver : elle s'attend à ce que celle-ci fasse ressortir une peinture de la condition socio-politique des femmes ; ou bien, dans le cas d'une production d'orientation ouvertement féministe, comme cela s'est vu décuplé, encore une fois, depuis les années quatre-vingt en Espagne, une réflexion éclairée ou une critique de celle-ci, contenant presque toujours l'aspiration à l'émancipation d'une condition dont on accepte de moins en moins le caractère jugé rétrograde. À ce titre, dans le champ

poétique, la subversion de la mystique s'inscrit dans le plein sillage du questionnement des « grands récits » incluant des femmes, que la postérité a contribué à subordonner à des narratives patriarcales. Et ce, de surcroît, lorsque cette transformation aboutit à déposséder de leur voix propre et leur individualité des personnages féminins qui se caractérisaient par leur marge d'action et la valeur de leurs écrits, et dont l'incarnation par excellence demeure, ici, Thérèse d'Avila.

Néanmoins, et précisément en vertu de cette figure centrale, une réserve est à émettre. Tout en s'inscrivant dans la continuité logique de la révision des mythes antiques et bibliques, la subversion de la mystique se fait somme toute valoir d'une originalité : les auteurs qui reprennent cette tradition le font en vertu d'un lien d'attachement ou de répulsion envers elle, dont l'antagonisme configure la progression et la perduration de la perspective subversive jusque dans l'actualité. C'est d'ailleurs cet antagonisme qui permet d'assurer un semblant d'évolution diachronique dans cette seule perspective – les autres étant configurées, comme on l'a vu, autour de personnalités poétiques dominantes – : si, pour les auteurs ayant débuté leurs trajectoires littéraires bien avant le *boom*, l'urgence était à restituer leurs voix aux poétesses du Siècle d'Or, ou à signaler leur réduction au silence au sein des structures dont elles étaient membres de la part de la hiérarchie qui les chapeautaient, ces dénonciations sont contrebalancées par l'admiration témoignée aux écrits, et à l'œuvre fondatrice, qui se dégage malgré tout de leurs trajectoires individuelles. Celle-ci contribuera, en définitive, à configurer le paradigme de la figure mystérieuse et insaisissable de « la » mystique, plus volontiers attribuée aux femmes, et que plus tard dès la décennie des années quatre-vingt les poétesses affirmeront vouloir incarner – jusqu'à le faire effectivement, comme on a pu le voir avec les personnalités s'étant démarquées dans la seconde perspective.

Par conséquent, au sein du texte poétique, la question de la mise en présence de ces figures fait concurrence à l'intertextualité que l'on aurait voulu y voir plus largement représentée. L'identité de ces textes est le seul paramètre qui n'a pas suscité d'étonnement, si l'on omet la constante interférence de la Bible dans les hypotextes mystiques, qui ressort dans les textes présents. Ainsi, le recours systématique à des traditions à la fois catholique, hispanique, et canonique dans la subversion de la mystique suscite peu de mystère, et ce, malgré la connaissance parfois fort ample d'autres traditions mystiques ; malgré, là encore, l'existence d'une histoire de cohésion féminine et d'écrits au potentiel autrement subversif là où les femmes mystiques étaient davantage implantées – nous pensons à la France, au Saint-Empire, aux courants de béguines si présents ailleurs en Europe. Les raisons en sont, *a priori*, évidentes : s'il est clair que les auteurs brocardent ces traditions à la mesure du sentiment de parenté qui les lie à elles, et en raison de la proximité qu'elles sentent à l'endroit de leurs auteurs, il l'est davantage encore qu'elles aient pensé la conception de leurs œuvres en prenant pleinement en compte leur

potentiel accueil auprès de lectorat cible, et leurs contenus, dès lors, en fonction de la réception qu'elles y rencontreraient. Conscientes de la familiarité de leurs lectrices avec le *Cantique spirituel*, le *Livre de la vie* thérésien et bien sûr la Bible, les auteurs ne nourrissent aucun doute quant au fait que leur public saura reconnaître ces références culturelles plus que littéraires, et qu'il saura d'autant mieux en apprécier la valeur subversive que celles-ci leur sont familières. De ce double attachement à la personnalité des figures anciennes et aux sujets chers aux auteurs découle une poésie subversive d'une riche complexité, irréductible au manichéisme opposant patriarcat et féminisme, voire actualité et tradition, dans lequel on a tôt fait d'inscrire les initiatives poétiques féminines portant sur des sujets sensiblement similaires qui ont fleuri à la même époque.

Mais la « poésie mystique » se comprend surtout, dans l'actualité, à la lumière de la réappropriation ontologique dont elle se veut l'objet de la part des poétesses s'en voulant les chantres sur la scène éditoriale. Nous regrettons, sans doute, que les points communs n'aient pas pu peser plus lourd que les dissensions dans la caractérisation de ces deux courants, afin de pouvoir conclure à un mouvement plus homogène sur le fond qui n'y paraît, et qui serait ainsi à même de refléter la relativité de la croyance qui anime aujourd'hui la société espagnole. Mais il semblerait qu'il soit plus facile de distiller le syncrétisme et l'agnosticisme dans une société que dans la littérature : tout porte à croire que les deux orientations que nous avons fait émerger de notre corpus ne soient mues que par un commun, sinon semblable, sentiment de spiritualité, en plus d'une envie partagée de se faire les vectrices d'un renouveau de la mystique.

Dès lors, la question de la reprise du flambeau de cette mystique qu'elles avaient tant pu brocarder soulève autant, si ce n'est davantage, de problèmes épineux. Posant la double question de la permanence d'une poésie mystique inspirée d'une expérience religieuse dans une société sur la voie progressive de la sécularisation, et, réciproquement, d'une éventuelle laïcisation de l'expérience à même de s'adapter aux sociétés postmodernes, la mystique sait qu'elle doit composer avec la déchristianisation de la société si elle souhaite avoir un quelconque devenir. En conséquence, les perspectives les plus viables de ce devenir dans l'actualité ont été théorisés par des personnes fortes de cette connaissance et à l'aune de cet héritage.

Dans son versant religieux, nous pouvons sans peine mettre à jour une poésie qui correspond au sens actuel de la mystique tel que l'ont repensé les théoriciens du concept dans la modernité en Espagne, Juan Martín Velasco en tête. Nous avons donc pu étudier une poésie qui combine une foi sincère et vivante avec un sentiment d'être habitée par Dieu ; une perception du divin dans l'environnement, que ce soit de manière permanente ou ponctuelle ;

et surtout, une emphase, plus grande qu'au Siècle d'Or, portée sur les manifestations somatiques de la présence divine : au corps – souffrant – répond le corps divin, dans le sillage assumé de la christologie paulinienne. A une conception renouvelée correspond un certain renouveau du style : ces caractéristiques sont combinées et formulées dans une poésie marquée par des ambivalences *a priori* incompatibles, mais qui, somme toute, répondent à l'immanence qui caractérise le sentiment de la mystique partagé par ces auteurs. Leur œuvre se veut ainsi marquée par les métaphores clés de l'écriture mystique, mais également par des images originales et inspirées de la nature dans laquelle Dieu se manifeste ; formulée dans un style spontané, dans lequel sera néanmoins valorisée la forme métrique fixe ; imprégnée de leur dialogue avec Dieu, tout en mettant en évidence ce que leur expérience a d'indicible. Portée par un groupe de poétesses dont la détermination et la cohésion compense sans mal le petit nombre, la mystique survit dans l'actualité dans son dimension religieuse et féminine en s'ouvrant à une foi qui se veut, sinon exceptionnelle, du moins authentique ; et exprimée dans un système cohérent, comme notre étude de l'esthétique aura permis de le mettre à jour.

Néanmoins, la caractérisation de ce versant est ce qui soulève le plus d'interrogations. En raison du panthéisme holistique qui la caractérise principalement, on pourrait avancer que la mystique catholique verserait dans le déisme s'il n'était contrebalancé par le christocentrisme qui s'en dégage. De même, c'est du côté chrétien de la poésie mystique que se pose nécessairement la question de la qualification, et qui empêche de faire tout à fait abstraction des relations qui lient les poétesses à l'institution : la volonté d'être publiée invite parfois à se laisser apposer des étiquettes comme celle de mystique, de même que certains auteurs rejettent ce qui est relatif au catholicisme et pour cette raison nient être à l'origine d'une poésie mystique tout en correspondant cependant à ses caractéristiques. C'est ainsi que nous avons pu montrer en quoi Corina Dávalos, pourtant comptée par Javier Navascués parmi les poétesses manifestant une distance avec l'Église, pouvait tout à fait se rattacher aux nouvelles orientations religieuses de la mystique. L'esprit de sa production et son esthétique sont les mêmes que chez ses consœurs, quand bien même elle n'appose pas le qualificatif à la foi vivante qui déborde de son œuvre ; c'est en le lui appliquant, par réciproque, et en l'étudiant comme tel que l'approche de la dialectique d'attachement ou non à l'Église prend son sens dans le cadre de cette étude.

Mais la « poésie mystique » connaît son renouveau le plus radical dans son versant laïque. Une fois dépouillée de la dimension religieuse de l'expérience, c'est autour des liens ineffables et des visions que s'articule l'attribution de l'adjectif. Or, les conclusions les plus importantes ne portent pas tant sur l'œuvre en soi que sur les figures qui en sont à l'origine : les poétesses ont beau s'en remettre à tous les êtres avec lesquelles elles tissent un lien de nature mystique, en réalité, ce sont elles que la critique semble porter à l'apothéose.

Dans ce cadre, on remarquera que l'image que projette la poétesse d'elle-même contribue pour beaucoup à la cristallisation d'une aura mystique, voire sacrée, autour d'elle. Notre étude aura permis de mettre à jour que cette image peut être forgée à partir de deux stratégies tout à fait opposées. D'une part, en ne disant rien, ou sinon très peu sur elles : c'est le cas de Blanca Andreu, dont l'arrivée triomphale sur le devant de la scène, là encore, en vertu d'un prix de poésie que fut l'Adonáis, ouvre la page du *boom* au cœur de la Movida madrilène. La poétesse est alors jeune, insaisissable, évanescence, et le caractère profondément hermétique de ses œuvres a dès lors fonctionné comme un catalyseur de cette aura : le fait qu'on ne puisse en saisir que la beauté, mais non pas la portée, aura propulsé l'attention de la critique dessus, laquelle s'y est efforcé d'y voir une œuvre profondément autobiographique et, surtout, intime. Or, le sens des œuvres se dérobe autant que la poétesse qui en est à l'origine, et qui ne perd pas une occasion de rappeler à ses lecteurs qu'ils se sont tout à fait fourvoyés dans leurs interprétations. De même, et si son écriture en est radicalement différente, le parcours d'Ana Rossetti s'assimile à celui d'Andreu : profondément pugnace à l'égard du patriarcat dans sa première production, qu'elle carnavalisait allègrement, sa poésie a amorcé un tournant radical à partir du milieu des années quatre-vingt-dix, que tous ceux qui avaient suivi sa trajectoire ont accusé, parfois observé, mais jamais été en mesure d'expliquer. Tandis que, à l'inverse, il est des poétesses qui entretiennent d'elles-mêmes leur aura de poétesse mystique : leurs œuvres proprement mystérieuses se voient complétées par des déclarations annexes, dans des arts poétiques ou des entretiens qui tendent à confirmer ce mystère. Nous parlons bien sûr de Clara Janés, Ada Salas, Izara Batres et dans une moindre mesure Marga Clark : en vertu de la haute idée de leur art qu'elles projettent à travers leurs déclarations et entretiens, les poétesses mystiques sont aussi celles qui savent cultiver cette image en revendiquant leur mysticité, parfois à demi-mot, parfois ouvertement, en se voulant porteuses son renouvellement. Dans cette perspective, impossible dès lors d'ignorer que la féminité rencontre une influence notable : il ne fait aucun doute que la critique est plus encline à attribuer une aura de mystère à des personnages féminins, comme un écho, plus ou moins assumé, au surgissement d'une mystique féminine au Moyen-Âge ; féminité qui, combinée au contenu des œuvres et aux déclarations, contribuent à forger cette image de poétesse magicienne, orphique, qui n'aura sans doute pas échappé à leurs promoteurs sur la scène de l'édition.

Cette conclusion nous inspire deux remarques. Premièrement, la coïncidence du *boom* avec la Movida madrilène avec l'engouement pour le thème aurait tôt fait de nous mettre sur la piste d'un renouvellement radical de la mystique en vertu du croisement potentiel d'une extase toxique et d'un exceptionnel talent poétique ; le détail de nos œuvres aura permis d'écarter cette possibilité, mais cela n'a, au terme de notre étude, rien d'étonnant. Les poétesses sont parfaitement maîtresses de leur image et ont su indiquer que le caractère mystique auquel elles

sont attachées est une qualité essentielle, propre à leur personne, et non pas un état qui puisse être atteint par des facteurs extérieurs et être ainsi induit par les drogues. Deuxièmement, l'incidence de la recherche, en tant que constitutive de la qualité « mystique » à apporter à une poésie, a une influence directe sur le genre. S'intéresser, d'un point de vue universitaire, à la mystique, contribue à alimenter ces perspectives et le genre, faisant dès lors de lui un genre évolutif en ce qu'il est poreux à la réception qu'il rencontre.

A la lumière de ces conclusions, il faut encore préciser que les distinctions les plus radicales entre les deux orientations débordent amplement la question de la croyance ou de la spiritualité. La plus importante concerne la place que le sujet se propose pour lui-même, non seulement au sein de son œuvre – en tant que sujet lyrique agissant pour la mystique laïque, responsable des visions ou les convoquant, ou comme sujet à la merci de la manifestation divine et aux dépens d'une hiérophanie dans la mystique religieuse – mais également en dehors de ce texte. Ceci est en effet valable lorsqu'il s'agit d'apporter ce qualificatif de mystique : les auteurs que nous avons identifiés comme coïncidant le plus adéquatement avec la conception de la mystique dans sa continuité religieuse n'ont pas apposé elles-mêmes ce qualificatif à leur poésie, ou alors très épisodiquement, pas plus qu'elles ne les ont présentées à un quelconque concours de poésie mystique. Peut-être cela est-ce dû à ce que leur autorité de poétesse était déjà bien assise au moment de publier leurs œuvres, et qu'elles n'ont pas ressenti le besoin de les faire reconnaître par des récompenses honorifiques ; mais quoi qu'il en soit, le qualificatif a pu être corroboré principalement par la critique, faisant de cet apport un apport avant tout extérieur – et qui n'empêche pas ces auteurs de composer avec une intertextualité assumée des œuvres auriséculaires.

Peut-être pour infuser un sentiment d'homogénéité dans des perspectives si éparées, si artificiel fut-il, nous sommes nous initialement fixée l'objectif de déterminer une esthétique mystique, ainsi que ses champs d'application ou de manifestation et la typologie de ses motifs. Cependant, là encore, cette entreprise a dévoilé bien des surprises et des conclusions inattendues. Elle a tout d'abord permis de mettre à jour d'autres traditions que celles que nous soupçonnions de prime abord, et aura permis, peu ou prou, d'inscrire les femmes dans un véritable « héritage matrilineaire », prenant ses sources au Siècle d'Or et se poursuivant dès l'orée du vingtième siècle. Elle a ensuite permis d'éclairer le fond, notamment en termes d'intentionnalité et de point de vue : s'il est certain que le sujet lyrique s'identifie à son auteur et que la poésie a une forte charge autobiographique, nous avons par exemple pu mettre à jour combien le sujet était à la merci de l'intercession divine ou était le sujet *réel* pour nombre de poèmes.

En définitive, la force d'un sujet panoramique comme celui-ci se mesure à sa capacité à être tout à la fois évocateur de son objet d'étude et de dynamiques qui les dépassent. Au terme de cette étude, nous sommes d'autant plus convaincue que l'incidence de facteurs extérieurs, tels que le poids persistant de l'Église, l'évolution de la religiosité ou même les conjectures éditoriales sur un sous-genre poétique en particulier permettent de tirer des conclusions qui débordent du sujet et du cadre même de la littérature, tout en demeurant très évocatrices de son corpus. Dès lors, la question de savoir si la féminité, initialement choisie comme critère discriminant pour l'établissement du corpus, a une quelconque incidence sur cette écriture, a pu être quadruplement résolue. Elle y connaît tout d'abord une influence constitutive, ou intrinsèque : seules les femmes peuvent se targuer d'être les vectrices d'une authentique subversion de la mystique en clé féministe. Celles-ci font, ensuite, les frais de conjectures de toute évidence discriminatoires : s'il est vrai que les religieuses mystiques ont été portées à l'apothéose par le passé, le versant confessionnel rend compte d'une marginalisation de leurs auteurs et de leur production dans l'actualité – sauf dans leur capacité à s'identifier à sainte Thérèse, et quand bien même cet attachement finit par s'apparenter à un pastiche. Cette influence peut, en troisième lieu, être qualifiée d'« éclairée » : une qualification extérieure est plus à même d'être apportée à des femmes mystiques qui sont conscientes de leur image et qu'elles entretiennent assidument. Ce qui nous amène à la dernière influence, qui se voudrait idiosyncrasique d'une écriture et d'une pensée propre : la mystique féminine, dans son versant laïque, tient compte de relations avant tout horizontales, par rapport au lien vertical qui unissait le sujet mystique à Dieu ; de même, l'esthétique en vertu de laquelle est formulée cette matière poétique est plus à même de montrer un attachement à un héritage féminin, fût-il, ou non, mystique.

À l'aune de ces conclusions, et puisque le sujet s'y prête par sa nécessaire imminence, nous sommes tentés de terminer cette conclusion par une *ouverture* et ainsi à prospecter sur le devenir de ce sous-genre poétique dans les années à venir. Portée par la double conjecture de la relativité croissante du paramètre religieux, combinée à la montée en puissance des individualités féminines sur les différentes scènes de l'art en Espagne, et plus encore à l'intérêt persistant pour le genre poétique, à la fois l'intérieur et en dehors des sphères éditoriales, la mystique semble avoir de beaux jours devant elle. De là à savoir si de nouvelles individualités poétiques saisiront l'occasion et qu'émergeront de nouvelles personnalités mystiques, nous l'ignorons encore ; mais tout porte à croire que le terrain est ouvert pour qui voudrait l'exploiter et qu'elles rencontreraient sans doute un public plus enthousiaste encore que qui a porté Clara Janés, Blanca Andreu, Ada Salas, María Victoria Atencia, Pilar Paz Pasamar, Izara Batres et d'autres encore sur le devant de la scène poétique.

Conclusión

Quienquiera que se proponga enfrentarse a la poesía mística a partir de un corpus actual, o incluso de cualquier corpus fuera del Siglo de Oro, empieza derrotista; pues sabe que, sea cual fuere la poesía que sea objeto de su estudio, esta será de una calidad infinitamente menor, y de mucho menos sentido que la que coronó la cumbre de los artes españoles. De hecho, está tanto más convencido de ello cuanto que el adjetivo «místico» no pueda evocar espontáneamente en quien lo escucha cualquier otro periodo, cualquier otro autor que los que hemos invocado sin cesar a lo largo de este estudio. Si no es derrotista, quien se embarca en semejante proyecto da pruebas de irrealismo —si cree que existe en alguna parte un corpus que iguale el genio áureo, cuya calidad insospechada le incumbe revelar—, carece de juicio —si considera efectivamente haberlo encontrado— o simplemente está mal al corriente del patrimonio literario español, acusación que es ciertamente más fácil dirigir contra el temerario filólogo extranjero.

Solo una vez llevado el proyecto a su término, y su lectura acabada, es cuando nos damos cuenta de cuánto el interés del tema reside fuera de la simple constatación inicialmente presentida de un declive de las experiencias religiosas extremas y la expresión que da cuenta de ellas en el género lírico. El enfoque del análisis comparado sabe que su límite reside donde se acaban los textos que coteja: la relevancia de un tema como este está en el contexto en que se inscribe y relativamente a lo que pudo suscitar en su seno, en lo que atañe a una multitud de dimensiones controvertidas de la época en que las obras vieron la luz. Lo místico, en la poesía femenina actual en España, es a la vez evocador de un contexto histórico —la llegada de la democracia en España y la secularización estructural del Estado—, sociológico —la descristianización de una sociedad y el paso reticente, aunque creciente, del patrimonio católico a la esfera cultural del país—, ideológico —la implantación del feminismo a medida que las mujeres reivindican su presencia en el espacio público y profesional en España— y el resultado conjetural de esta triple transformación en el panorama literario del país. Este, a su vez, no puede medirse a una pura comparación cuantitativa entre una temática —la mística—, un género —la poesía— y unos autores que serían propensos a explotarlos. El que pretende tomar la medida del tema tiene que interesarse a la vez por las orientaciones adoptadas por las esferas editoriales —a las que la investigación empieza a imputar la responsabilidad del *boom* de los ochenta, antes interpretado como el surgimiento masivo, simultáneo e inédito de voces femeninas—, por las estructuras a favor de su promoción —los premios de poesía— y finalmente por su recepción, tanto en la crítica periodística, reflejo de la opinión pública, como en la investigación universitaria.

Solo es la exploración comparada de estas fuentes, a su vez cotejada con la materia poética que trata o a cuya existencia concurren, la que podrá revelar la primera de nuestras conclusiones: la poesía mística solo existe en la actualidad a la medida de las estructuras que la ven emerger. En efecto, es propiamente fuera de lugar el mero hecho de postular, en la actualidad, la existencia de una poesía suscitada por la experiencia que animó en su momento Juan de la Cruz o Teresa de Ávila, por unas razones que es inútil detallar: las circunstancias conjeturales desfavorables —hoy en día en España, se enrola menos en conventos y se está menos propenso a vivir en ellos una vía ascética—, el enfoque aconfesional que nos impusimos, o más sencillamente la imposibilidad de caracterizar propiamente la experiencia de entonces, que se superpone, en la actualidad, a la de detectar sus manifestaciones a partir del único indicio de la producción textual. Todas esas razones bastan para entender que preguntarse por si existe hoy una poesía mística comparable a la del Siglo de Oro no tiene ningún sentido, ya sea en un corpus masculino o femenino.

Esta primera conclusión, que, a fin de cuentas, puede parecer más derrotista aún que su postulado inicial, en realidad solo lo es en apariencia, en la medida en que nos obliga a plantear la pregunta de la paradójica aplicación, tanto más espinosa cuanto que la sabemos creciente, del adjetivo «místico» a cierta materia poética; y, a su vez, de las razones que motivan dicha aplicación: ¿por qué empeñarse en hablar de poesía mística en la actualidad, cuando sabemos que esta pertenece al pasado en la historia de la literatura española? La respuesta, triplemente fecunda, fue demostrada a lo largo de este estudio; la recordaremos en función de donde es de buscar, es decir en el contraste provocado entre el ideal del Siglo de Oro y la modernidad, y también entre las expectativas que surgen de una tradición y su necesaria renovación.

La «poesía mística», hoy, supone primero el encuentro de dos términos antagonistas, encuentro resultante de la recuperación del segundo por el primero, a su vez investido por unas autoras en plena crisis de conciencia existencial relativamente a su transición, en el campo de la literatura, del rango de objeto al rango de sujeto. Cuando la investigación busca estudiar las perspectivas de orientación femenina en la literatura, sobre todo en el período que nos ocupa, empieza con la idea preconcebida de lo que va a hallar en ellas: se espera que esta resalte una pintura de la condición sociopolítica de las mujeres; o, en el caso de una producción de orientación abiertamente feminista, como se multiplicaron, repito, desde los años ochenta en España, una reflexión fundada o una crítica de esta, que contiene casi siempre una aspiración a emanciparse de una condición de la que se acepta cada vez menos el carácter juzgado retrograda. A ese respecto, en el campo poético, la subversión de la mística se inscribe plenamente en los pasos del cuestionamiento de los «grandes relatos» que incluyen a las mujeres, que la posteridad contribuyó a subordinar a narrativas patriarcales. Y eso, sobre todo, cuando esta transformación acaba por desposeer de su voz e individualidad propias a unos

personajes femeninos que se caracterizaban por su margen de acción y el valor de sus escritos, y cuya encarnación por excelencia sigue siendo, aquí, Teresa de Ávila.

Empero, y precisamente en virtud de esta figura central, es necesario expresar unas reservas. Al tiempo que se inscriben en la continuidad lógica de la revisión de los mitos antiguos y bíblicos, la subversión de lo místico se vale, finalmente, de una originalidad: las autoras que retoman esta tradición lo hacen en virtud de un vínculo de apego o de repulsión respecto a ella, cuyo antagonismo configura la progresión y perduración de la perspectiva subversiva en la actualidad. Es, de hecho, este antagonismo el que permite asegurar un esbozo de evolución diacrónica en esta única perspectiva —siendo las demás configuradas, como vimos, en torno a personalidades poéticas dominantes—: si, para las autoras que empezaron sus trayectorias literarias mucho antes del *boom*, era urgente restituir sus voces a las poetisas del Siglo de Oro, o señalar su silenciamiento en las estructuras de las que eran miembros por parte de la jerarquía que las supervisaban, estas denunciaciones quedan compensadas por la admiración demostrada a los escritos, y a la obra fundadora, que se desprende, a pesar de todo, de sus trayectorias individuales. Esta contribuirá, en definitiva, a configurar el paradigma de la figura misteriosa e inasible de «la» mística, más fácilmente atribuida a mujeres, figura que, a partir de la década de los ochenta, las poetisas querrán encarnar —hasta hacerlo efectivamente, como vimos con las personalidades que destacaron en la segunda perspectiva—.

Consiguientemente, en el seno del texto poético, la cuestión de la presencia de estas figuras compite con la intertextualidad que hubiéramos querido ver más ampliamente representada. La identidad de estos textos es el único parámetro que no fue objeto de sorpresa, si omitimos la constante interferencia de la Biblia en los hipotextos místicos, que resalta en los escritos actuales. Así, el hecho de recurrir sistemáticamente a tradiciones a la vez católica, hispánica y canónica en la subversión de la mística suscita poco misterio, y esto, a pesar del conocimiento a veces muy amplio de otras tradiciones místicas; a pesar, también, de la existencia de una historia de cohesión femenina y de escritos con potencial hartamente subversivo ahí donde las mujeres místicas estaban implantadas —pensamos en Francia, el Sacro Imperio, en las corrientes de beguinas tan presentes en otros lugares de Europa—. Las razones de ello son, *a priori*, evidentes: si es cierto que las autoras burlan estas tradiciones a la medida del sentimiento de filiación que les une a ellas, y por la proximidad que siente para con sus autores, es aún más cierto que hayan pensado la concepción de sus obras tomando plenamente en cuenta su potencial acogida entre sus lectores; y sus contenidos, de ahí, en función de la recepción que encontrarían entre ellos. Conscientes de la familiaridad de sus lectoras con el *Cántico espiritual*, el *Libro de la Vida* teresiano y por supuesto la Biblia, las autoras no abrigan ninguna duda respecto al hecho de que su público sabrá reconocer estas referencias culturales más que literarias, y que sabrá tanto más apreciar su valor subversivo cuanto que estas le son familiares.

De este doble apego a la personalidad de figuras antiguas y a temas fundamentales para las autoras deriva una poesía subversiva de una rica complejidad, irreductible al maniqueísmo que opone patriarcado y feminismo, o incluso actualidad y tradición, en que algunos se apresuraron en inscribir las iniciativas poéticas femeninas que versen sobre temas sensiblemente similares que surgieron en la misma época.

Pero la «poesía mística» se entiende, sobre todo, en la actualidad, a la luz de la reappropriación ontológica de la que es objeto por parte de poetisas que afirman ser sus portavoces en la escena editorial. Lamentamos, sin duda, que los puntos comunes no hayan tenido más peso que las disensiones en la caracterización de estas dos corrientes, con el fin de poder concluir a un movimiento más homogéneo en el fondo de lo que se parece, y que sería así capaz de reflejar la relatividad de la creencia que anima hoy la sociedad española. Pero parece que es más fácil difundir el sincretismo y el agnosticismo en una sociedad que en la literatura: todo nos indica que las dos orientaciones que hemos evidenciado en nuestro corpus sean tan solo animadas por un común, sino similar, sentimiento de espiritualidad, además de un deseo compartido de hacerse los vectores de una renovación de la mística.

De ahí, la cuestión de tomar el relevo de esta mística que habían podido burlar tanto plantea tantos, e incluso más, problemas espinosos. Ya que plantea la doble cuestión de la permanencia de una poesía mística inspirada por una experiencia religiosa en una sociedad en la vía progresiva de la secularización, y, recíprocamente, de una posible laicización de la propia experiencia, capaz de cuadrar con las sociedades posmodernas, la mística sabe que tiene que componer con la descristianización de la sociedad si espera tener cualquier futuro. En consecuencia, las perspectivas más viables de este devenir en la actualidad fueron teorizadas por personas que tenían este conocimiento y a partir de esta herencia.

En su vertiente religiosa, podemos fácilmente revelar una poesía que se corresponda con el sentido actual de la mística, tal como lo repensaron los teóricos del concepto en la modernidad en España, Juan Martín Velasco el primero. Pudimos entonces estudiar una poesía que combinara una fe sincera y viva con un sentimiento de estar habitado por Dios; una percepción de lo divino en el entorno, ya sea de manera permanente o puntual; y sobre todo, un énfasis, más importante que en el Siglo de Oro, llevado sobre las manifestaciones somáticas de la presencia divina: al cuerpo —que sufre— responde el cuerpo divino, en la estela asumida de la cristología paulina. A una concepción renovada se corresponde cierta renovación del estilo: estas características se combinan y formulan en una poesía marcada por unas ambivalencias *a priori* incompatibles, pero que, a fin de cuentas, responden a la inmanencia que caracteriza el sentimiento de la mística compartido por estas autoras. Así, su obra está marcada por las

metáforas claves de la escritura mística, pero también por unas imágenes originales e inspiradas por la naturaleza en la que se manifiesta Dios ; formulada en un estilo espontáneo, pero en el que será valorada la forma métrica fija ; impregnada de su diálogo con Dios, todo evidenciando lo que su experiencia tiene de indecible. Llevado por un grupo de poetas cuyas determinación y cohesión compensa sin dificultad la minoría, la mística, en su dimensión religiosa y femenina, sobrevive en la actualidad abriéndose a una fe que es, sino excepcional, por lo menos auténtica; y expresada en un sistema coherente, como nuestro estudio de la estética pudo evidenciarlo.

Sin embargo, la caracterización de esta vertiente es lo que plantea el número más grande de interrogantes. Debido al panteísmo holístico que la caracteriza principalmente, se puede aducir que la mística católica caería en el deísmo si no fuera equilibrada por el cristocentrismo que se desprende de ella. Asimismo, es en el lado cristiano de la poesía mística donde se plantea necesariamente la cuestión de la calificación, y que impide hacer completamente abstracción de las relaciones que unen las poetas a la institución: la voluntad de ser publicada invita a veces a dejar que se les ponga unas etiquetas como la de mística, de la misma manera que ciertas autoras rechazan lo que remite al catolicismo y, por esta razón, niegan estar en el origen de una poesía mística, aunque se corresponden con sus características. Es así como pudimos mostrar en qué Corina Dávalos, aunque contada por Javier Navascués entre las poetas que manifiestan una distancia con la Iglesia, podía vincularse perfectamente con las nuevas orientaciones religiosas de la mística. El espíritu de su producción y su estética son las mismas que sus compañeras, aunque no atribuya el calificativo a la fe viva que se rebosa de su obra; es cuando se lo aplicamos, recíprocamente, y cuando la estudiamos como tal cuando el enfoque de la dialéctica de la vinculación a la Iglesia toma todo su sentido en el marco de este estudio.

Pero la «poesía mística» conoce su renovación más radical en la vertiente laica. Una vez despojada la dimensión religiosa de la experiencia, la atribución del adjetivo se articula en torno a las visiones inefables de sus autoras. Ahora bien, las conclusiones más importantes no versan tanto sobre la obra en sí como sobre las figuras que la sustentan: por mucho que las poetas divinizan a los seres con los que parecen establecer un vínculo místico, en realidad, es a ellas a quienes los críticos parecen llevar a la apoteosis.

En este marco, es de notar que la imagen que la poeta proyecta de sí misma contribuye en gran medida a la cristalización de un aura mística, incluso sagrada, en torno a ella. Nuestro estudio habrá permitido revelar que esta imagen puede forjarse a partir de dos estrategias completamente opuestas. Por una parte, sin decir nada, o por lo menos muy poco, sobre ellas: es el caso de Blanca Andreu, cuya llegada triunfal en el primer plano de la escena poética — aquí también, en virtud de un premio de poesía que es el Adonáis— abre la página del *boom* en el seno de la Movida madrileña. En aquel momento, la poeta es joven, inasible, evanescente, y

el carácter profundamente hermético de su obra funcionó entonces como catalizador de este aura: el hecho de que solo se pueda captar su belleza, pero no su sentido, habrá propulsado la atención de la crítica sobre su producción, que se esforzó por ver en ella una obra profundamente autobiográfica y, sobre todo, íntima. Ahora bien, el sentido de las obras se desvanece tanto como la poeta que las produjo, y que no pierde una ocasión de recordar que sus lectores se equivocaron completamente en sus interpretaciones. Asimismo, e incluso si su escritura es radicalmente distinta de esta, el recorrido de Ana Rossetti se asemeja a la trayectoria de Andreu: profundamente mordaz respecto al patriarcado en su primera producción, que «carnavalizaba» alegremente, su poesía dio un giro radical a partir de la mitad de los noventa; giro que todos los que habían seguido su trayectoria notaron, a veces observaron, pero nunca pudieron explicar. Mientras que, al revés, hay poetisas que entretienen de por sí su aura de poeta mística: sus obras propiamente misteriosas se completan con declaraciones anexas, en poéticas o en entrevistas que tienden a confirmar este misterio. Aludimos, por supuesto, a Clara Janés, Ada Salas, Izara Batres y, en menor medida, a Marga Clark: en virtud de la alta idea de su arte que proyectan a través de sus declaraciones y entrevistas, las poetisas místicas también son las que saben cultivar esta imagen reivindicando su *misticidad*, a veces entre líneas, a veces abiertamente, reivindicándose las portavoces de su renovación. En esta perspectiva, queda entonces imposible ignorar que la feminidad encuentra una influencia notable: no hay ninguna duda de que la crítica es más propensa a atribuirle un aura de misterio a personajes femeninos, como un eco, más o menos asumido, al surgimiento de una mística femenina en la Edad Media; feminidad que, combinada con el contenido de las obras y las declaraciones, contribuye a forjar esta imagen de poeta maga, órfica, que ciertamente no habrá escapado a sus promotores en el campo de la edición.

Esta conclusión nos inspira dos observaciones. Primero, la coincidencia del *boom* con la Movida madrileña no tardó en llevarnos sobre la pista de una renovación radical de la mística en virtud del potencial encuentro entre un éxtasis tóxico y un excepcional talento poético; el detalle de las obras habrá permitido descartar esta posibilidad, pero, al final de nuestro estudio, esto no es sorprendente. Las poetisas son perfectamente dueñas de su imagen y supieron indicar que el carácter místico a la que están apegadas es una cualidad esencial, propias de su persona, y no un estado que pueda alcanzarse mediante factores exteriores y así quedar inducido por las drogas. Segundo, la incidencia de la investigación, en cuanto constitutiva de la cualidad «mística» que se pueda brindar a una poesía, tiene una influencia directa sobre el género. Interesarse, desde un punto de vista universitario, por la mística, contribuye a alimentar estas perspectivas, lo que hace desde entonces de la mística un género evolutivo, en cuanto poroso a la recepción que encuentra.

A la luz de estas conclusiones, queda por precisar que las distinciones más radicales entre las dos orientaciones superan ampliamente la cuestión de la creencia o de la espiritualidad. La más importante concierne el sitio que el sujeto se propone para sí mismo, no solo en el seno de su obra —en cuanto sujeto lírico que actúa en la mística laica, responsable de sus visiones o convocándolas, o como sujeto a la merced de la manifestación divina y a expensas de una hierofanía en la mística religiosa— sino también fuera de este texto. Esto vale en efecto cuando se trata para las poetisas de aplicar a su propia producción el calificativo de místico: las obras que hemos identificado como que coincidiesen más adecuadamente con la concepción de la mística en su continuidad religiosa no aportaron este calificativo a su poesía, o por lo menos muy episódicamente, como tampoco las presentaron a cualquier concurso de poesía mística. Puede que esto se deba a que su autoridad de poeta ya estaba asentada a la hora de publicar sus obras, y que no sintieron la necesidad de buscar su reconocimiento por recompensas honoríficas; pero, en cualquier caso, el calificativo pudo ser corroborado principalmente por la crítica, lo que hace de esta aportación una aportación ante todo exterior —y que no impide que estas autoras compongan con una intertextualidad asumida de las obras áureas—.

Quizá por infundir un sentimiento de homogeneidad en unas perspectivas tan dispersas, por muy artificial que fuera, nos fijamos inicialmente el objetivo de determinar una estética mística, así como sus campos de aplicación o de manifestación y la tipología de sus motivos. No obstante, aquí también, esta empresa desveló muchas sorpresas y conclusiones inesperadas. Primero, permitió evidenciar tradiciones distintas de las que sospechábamos inicialmente, y habrá permitido más o menos inscribir a las poetisas en una verdadera herencia matrilineal, que se origina en el Siglo de Oro y se persigue hasta los principios del siglo XX. Además, habrá permitido aclarar el fondo, particularmente en términos de intencionalidad y de punto de vista: si bien es cierto que el sujeto lírico se identifica con su autora y que la poesía tiene una fuerte carga autobiográfica, hemos podido evidenciar, por ejemplo, hasta qué punto el sujeto estaba a la merced de la intercesión divina o era el sujeto efectivo en muchos poemas.

En última instancia, la fuerza de un tema panorámico como éste se mide a su capacidad para ser a la vez evocador de su objeto de estudio y de dinámicas que van más allá de él. Al término de este estudio, estamos convencida de que el impacto de factores externos, como el peso persistente de la Iglesia, la evolución de la religiosidad o incluso las conjeturas editoriales sobre un determinado subgénero poético nos permiten extraer conclusiones que van más allá del tema y del marco de la propia literatura, sin dejar de ser altamente evocadoras de su corpus. En consecuencia, la cuestión de saber si la feminidad, elegida inicialmente como criterio restrictivo para establecer el corpus, tiene alguna incidencia en esta escritura se ha resuelto de cuatro maneras. En primer lugar, tiene una influencia constitutiva, o intrínseca: solo las mujeres

pueden pretender ser los vectores de una auténtica subversión de la mística en clave feminista. Estas, en segundo lugar, son de toda evidencia objeto de conjeturas discriminatorias: si bien es cierto que las monjas místicas del pasado llegaron a conocer una consagración, la vertiente confesional refleja la marginación de sus autoras y de su producción en la actualidad —salvo en su capacidad para identificarse con santa Teresa, e incluso cuando este apego acaba lidiando con el pastiche—. En tercer lugar, esta influencia puede calificarse de «ilustrada»: las mujeres místicas que son conscientes de su imagen y la mantienen asiduamente tienen más probabilidades de recibir una calificación externa. Esto nos lleva a la última influencia, que sería idiosincrásica de un estilo de escritura y de pensamiento propios: la mística femenina, en su forma laica, tiene en cuenta relaciones sobre todo horizontales, frente al vínculo vertical que unía al sujeto místico con Dios; del mismo modo, la estética por la que se formula esta materia poética es más proclive a mostrar un apego a una herencia femenina, ya sea mística o no.

A la luz de estas conclusiones, y puesto que el tema se presta a ello por su necesaria inminencia, estamos tentados de terminar esta conclusión con una *ouverture* y realizar así una predicción sobre el futuro de este subgénero poético en los años venideros. Alentada por la doble conjetura de la creciente relatividad del parámetro religioso, unida al auge de las individualidades femeninas en los diversos escenarios artísticos de España, y más aún por el persistente interés por el género poético, tanto dentro como fuera de los ámbitos editoriales, la mística parece tener un brillante futuro por delante. Si nuevas individualidades poéticas aprovecharán la oportunidad y surgirán nuevas personalidades místicas, aún no lo sabemos; pero todo hace pensar que el campo está abierto para quienes deseen explorarlo, y que sin duda encontrarán un público aún más entusiasta que el que ha llevado a Clara Janés, Blanca Andreu, Ada Salas, María Victoria Atencia, Pilar Paz Pasamar, Izara Batres y muchas otras a la primera línea de la escena poética.

Bibliografía

Corpus — ediciones de referencia

- AGUILAR ALMENDROS, Gracia. *Libérame Domine*. Valencia: Pre-Textos, 2017.
- AGUIRRE, Francisca. *Ensayo general: poesía reunida 1966-2017*. Barcelona: Calambur, 2018.
- AMORÓS, Amparo. *Las moradas*. Palma de Mallorca: Calima Ed, 2000.
- . *Visión y destino: poesía 1982-1992*. Madrid: Ediciones La Palma, 1992.
- ANDREU, Blanca. *Báculo de Babel*. Madrid: Hiperión, 1983.
- . *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*. Madrid: Rialp, 1981.
- AOIZ MONREAL, Marina. *La risa de Gea*. Estella (Navarra): Gráficas Lizarra, 1986.
- ATENCIA, María Victoria. *De pérdidas y adioses*. Valencia: Pre-textos, 2005.
- . *Trances de Nuestra Señora*. Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 2009.
- BATRES, Izara. *El fuego hacia la luz*. Madrid: Pigmalión, 2011.
- . *Sin red: el derecho a ser*. Valenciana de la Concepción (Sevilla): Renacimiento, 2019.
- . *Tríptico*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2017.
- BORJA, Carmen. *Libro de la torre. Libro de Ainakls*. Sant Cugat del Vallés, Barcelona: A. Romero, 2000.
- CASTRO, Juana. *Arte de cetrería*. Huelva: Excma. Diputación Provincial de Huelva, 1989.
- CLARK, Marga. *Del sentir invisible*. Madrid: Pastor, 1999.
- . *El olor de tu nombre*. Madrid: Huerga y Fierro, 2007.
- COLOMER, Mariana. *Crónicas de altanería*. Barcelona: Seuba Ediciones, 1999.
- . *Libro de la suavidad*. Madrid: Huerga y Fierro, 2008.
- DÁVALOS, Corina. *Memoria del paraíso*. Sevilla: Ed. de la Isla de Siltolá, 2010.
- GARCÍA, Dionisia, y José María Álvarez. *Atardece despacio: poesía completa (1976-2017)*. Valencina de la Concepción (Sevilla): Editorial Renacimiento, 2017.
- JANÉS, Clara. *Arcángel de sombra*. Madrid: Visor, 1999.
- . *Creciente fértil*. Madrid: Hiperión, 1989.
- . *Diván del ópalo de fuego, o La leyenda de Layla y Machnún*. Murcia: Consejería de Cultura y Educación, 1996.
- . *Eros*. Madrid: Hiperión, 1981.
- . *Kampa*. Madrid: Hiperión, 1986.
- . *Los secretos del bosque*. Madrid: Visor, 2002.
- . *Rosas de fuego*. Madrid: Cátedra, 1996.

- . *Ver el fuego*. Zaragoza: Olifante, 1993.
- . *Vivir*. Madrid: Hiperión, 1983.
- . *ψ o El jardín de las delicias*. León: Universidad de León, 2014.
- MAILLARD, Chantal. *Hainuwele y otros poemas*. Barcelona: Tusquets, 2009.
- OJEDA, Pino. *Obra poética*. Editado por Blanca Hernández Quintana. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2016.
- ORTEGA, Esperanza. *Como si fuera una palabra*. Barcelona: Lumen, 2002.
- PASAMAR, Pilar Paz. *La torre de Babel y otros asuntos*. Cádiz: Ingrasa, 1982.
- . *Philomena*. Sevilla: Fundación El Monte, 1995.
- PUJOL RUSSELL, Sara. *Intacto asombro en la luz del silencio*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2001.
- REYZÁBAL, María Victoria. *Hasta agotar el éxtasis*. Madrid: Betania, 1990.
- . *Instantes de él y ella*. Bilbao: Zurgai, 1994.
- . *Ser en paradojas*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación, 2001.
- ROSSETTI, Ana. *Devocionario*. Madrid: Visor, 1986.
- . *Llenar tu nombre*. Velilla de San Antonio: Bartleby Editores, 2008.
- . *Punto umbrío*. Madrid: Hiperión, 1995.
- SALAS, Ada. *Limbo y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos, 2013.
- . *No duerme el animal: poesía, 1987-2003*. Madrid: Hiperión, 2009.
- SANZ, María. *Contemplaciones*. Barcelona: Taifa, 1988.
- SARASUA, Blanca. *El cerco de los pájaros*. Bilbao: Imprenta Amado, 1986.

Corpus — otras ediciones

- ANDREU, Blanca. *El sueño oscuro: poesía reunida, 1980-1989*. Madrid: Hiperión, 1994.
- ATENCIA, María Victoria. *La Señal (Poesía, 1969-1989)*. Málaga: Excmo. Ayuntamiento de Málaga, 1990.
- . *Trances de Nuestra Señora*, Madrid: Hiperión, 1986.
- . *Trances de Nuestra Señora*, Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1997.
- . *Semilla del Antiguo Testamento*. Málaga: Fundación Confederación Empresarios de Málaga (CEM), 2020.
- . *Una luz imprevista: poesía completa*. Editado por Rocío Badía Fumaz. Madrid: Cátedra, 2021.
- OJEDA, Pino. *El salmo del rocío*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 1993.

Estudios, recopilaciones y teoría literaria

Sobre el corpus

- ADDOLORATO BERTUZZI, Annelisa. «Mística y voz poética en la obra de Clara Janés: de la tradición a las vanguardias y la poesía actual. Análisis filosófico-literario». Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007. [Tesis doctoral]
- ANDRADE CRUZ, Jimena. *Antología de la poesía erótica española escrita por mujeres*. Barcelona: Áltera, 2001.
- ANDREU, Blanca. *Le Bâton de Babel. Précédé d'Une petite fille de province qui vint vivre dans un Chagall: poèmes*. Traducido por Laurence Breysse. París: Editions de la Différence, 1992.
- BALCELLS, José María. «Marga Clark, María Elena Martínez Abascal, Mariana Colomer, *El ángel, la musa y el duende: tres voces poéticas*. Valentí Gómez i Oliver, coord., Barcelona, Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya, 2015, 49 pp; y Mariana Colomer, *La indigente*, Madrid, Huerga y Fierro, 2016, 52 pp. (reseña)». *Lectura y signo: revista de literatura* 11 (2016), págs. 97-100.
- . «Mariana Colomer, “Profetizarás” (Reseña)». *Lectura y signo: revista de literatura* 16 (2021), págs. 125-29.
- . «Mujer y poesía española: 1980-2000». En *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, editado por Fidel López Criado, A Coruña: Universidad da Coruña, 2001, págs. 99-117.
- BENEGAS, Noni, y Jesús Munárriz, eds. *Ellas tienen la palabra: dos décadas de poesía española: antología*. Madrid: Hiperión, 1997.
- CABALLERO, María. «¿Ha desaparecido Dios de nuestra literatura?» *Isidorianum* 28, n.º 55 (2019), págs. 87-102.
- CANDELAS Gala. «Escribiendo el silencio: la contemplación poética de Sara Pujol». *Revista de Literatura* 67, n.º 133 (2005), págs. 147-64.
- CARRASQUER Launed, Francisco. «Breve muestreo de la joven poesía española». *Letras peninsulares* 1, n.º 3 (1988), págs. 309-19.
- CASTRO, Juana. «La que hablaba con las sienas. Pilar Paz, la mística más innovadora de la última década». *Diario de Córdoba*, 9 de septiembre de 1999, sec. Cuadernos del Sur, pág. 10.
- CIPLIAUSKAITÉ, Biruté. «Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer». *Revista de estudios hispánicos* 29, n.º 2 (1995), págs. 349-64.
- . «Rev. of *Rosas de fuego*, by Clara Janés». *World Literature Today* 71 (1997), págs. 122-23.

- COLOMER, Mariana. «La poesía mística femenina». *El Ciervo* 61, n.º 734 (mayo de 2012), págs. 48-50.
- . «La prolongada búsqueda». En *Llaves prestadas: escritos sobre la obra poética y narrativa de Dionisia García*, editado por Francisco Javier Díez de Revenga, Murcia: Ed. Regional de Murcia, 2003, págs. 367-71.
- COSTA-GRAMUNT, Teresa, ed. *Lluernes al celobert: antologia de poesia espiritual femenina*. Barcelona: March Ed, 2006.
- ENGELSON MARSON, Ellen. «Clara Janés: Mysticism and the Search for the Female Poetic Voice». *Revista de Estudios Hispánicos* 29, n.º 2 (1995), págs. 245-57.
- ESCAJA, Tina. «Ludismo y culto al miedo en el Devocionario de Ana Rossetti». En *La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti*, editado por José Jurado Morales, Madrid: Visor Libros, 2013, págs. 189-210.
- FASZER-MCMAHON, Debra. «Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés». *EU-topías* 5 (primavera de 2013), págs. 55-62.
- FRANCO, Bridget. «Meditaciones sobre la poética zen en “Rosas de fuego”». *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC* 33, n.º 1 (2008): págs. 31-50.
- GAMONEDA, Antonio. «Del sentir invisible de Marga Clark». *Quimera: Revista de literatura*, n.º 187 (2000): págs. 19-22.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. «Punto umbrío». *ABC Cultural*, n.º 185, 19 de mayo de 1995, pág. 22.
- GARRIGA ESPINO, Ana. «La presencia de la Poesía mística del siglo de Oro en la poesía Contemporánea Hispánica: Emilio Adolfo Westphalen, José Ángel Valente y Clara Janés». Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2011. [TFM]
- . «“Pido que se me coma, / que mi ser en no ser no se mude”: Misticismo y poesía en Clara Janés». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 30, n.º 1 (2014), págs. 57-71.
- GIL CANO, Mauricio. «Philomena, el libro de plenitud de una gran poeta». *Centro Virtual Cervantes*. Accedido 21 de febrero de 2023. https://cvc.cervantes.es/actcult/paz_pasamar/obra/gil.htm.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio. «Dios, religión y religiosidad en la obra de María Victoria Atencia». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n.º 12 (2014), págs. 87-104.
- GONZÁLEZ DE LARA, Javier. «Homenaje a María Victoria Atencia con motivo de la presentación de su libro Semilla del Antiguo Testamento». *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 20 (2020), págs. 33-37.
- GORGA LÓPEZ, Gemma. «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés». *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas* 26 (2009), págs. 83-100.

- GULLÓN, Ricardo. *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez*. Madrid: Taurus, 1958.
- HART, Anita M. «El deseo de posibilidades ilimitadas en la poesía de Clara Janés». *Alaluz: revista de poesía, narración y ensayo* 33, n.º 1-2 (2001), págs. 26-40.
- . «La locura y la creatividad. Clara Janés recrea la experiencia de Leonora Carrington». *Salina: revista de lletres*, n.º 18 (2004), págs. 243-248.
- . «Reading Sara Pujol Russell's Poetry of Contemplation and Connection». *Studies in 20th & 21st Century Literature* 36, n.º 2 (2012), págs. 291-306.
- HELGUETA MANSO, Javier. «Morfología del poema ascético en Hugo Mujica, Clara Janés y Gloria Gervitz». *Teoliterária* 13, n.º 29 (2023), págs. 186-214.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles. «Silencio y poesía: el misticismo en la lírica española de autoría femenina». *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades* 33 (2015), págs. 13-22.
- . «Teoría feminista y poesía española de mujeres». *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes* 99, n.º 169 (2020), págs. 281-300.
- IRAZOKI, Francisco Javier. «Reseña a *Psi o el jardín de las delicias*». *Elcultural.es*, 5 de septiembre de 2014.
- JAFFE, Catherine. «El género, la intersubjetividad, y el intercambio entre autor y lector en la poesía de María Victoria Atencia». En *La poesía de María Victoria Atencia: Un acercamiento crítico*. Editado por Sharon Ugalde. Madrid: Huerga y Fierro, 1998, págs. 125-141.
- JANÉS, Clara. *Acecho del Alba: antología*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- . *Rosa Rubea: poemas de Clara Janés*. Editado por Mariarosa Scaramuzza Vidoni. Roma: Bulzoni Editore, 1995.
- JIMÉNEZ FARO, Luzmaría, ed. *Breviario del deseo: poesía erótica escrita por mujeres*. Madrid: Torremozas, 1989.
- LANZ, Juan José. «La poesía de Blanca Andreu». *Zurgai*, julio de 1997, págs. 72-76.
- LÓPEZ GUIL, Itziar. «“Hechuras del vacío”: Dos poemas de María Victoria Atencia». En *El espacio del poema: teoría y práctica del discurso poético*, editado por Itziar López Guil y Jenaro Taléns, Madrid: Biblioteca Nueva, 2011, págs. 313-27.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. «La amada nocturna de San Juan de la Cruz se pudo haber llamado Laylà». *Quaderns de la Mediterrània*, n.º 12 (2009), págs. 201-11.
- MARTÍNEZ, Erika. «Blanca Andreu y la alta escuela del abandono». *Quimera: Revista de Literatura* 359 (2013), pág. 25.
- MARTINS FRIAS, Adriana. «El deseo femenino y la presencia ausente en la poesía de Clara Janés». *Anales de la literatura española contemporánea* 47 (2022), págs. 31-53.

- MASSOT, Dolors. «Marga Clark: “Nada en el mundo puede iluminar con la luz de la poesía”». *ABC Cataluña*, 25 de mayo de 1999, sec. Cultura/Espectáculos.
- MEDINA PUERTA, Carmen. «El erotismo en la primera producción literaria de Ana Rossetti (1980-1991)». Lérida: Universitat de Lleida, 2022. [Tesis doctoral]
- MIRÓ, Emilio. «Clara Janés entre el fuego y el silencio». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 620-621 (1998), págs. 22-24.
- MOLINA GIL, Raúl. «Sobre la convivencia del silencio y la palabra: para una revisión de la logofagia en la poesía española de las últimas décadas». *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina De Estudios Hispánicos*, n.º 4 (2017), págs. 59-77.
- MUDROVIC, W. Michael. «The Shattered Mirror: Grief, Madness, and Identity in Blanca Andreu's *De una niña de provincias*». En *Mirror, Mirror on the Page: Identity and Subjectivity in Spanish Women's Poetry (1975-2000)*, Bethlehem: Lehigh University Press, 2008, págs. 99-139.
- MURIEL GARCÍA, Nieves. «La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX». Granada: Universidad de Granada, 2017. [Tesis doctoral]
- Naharro-Calderón, José María. «Cuerpo con duende en la poesía de Ana Rossetti y Mercedes Escolano». *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 7, n.º 2 (1994), págs. 83-96.
- NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa. «En Busca de Vladimir Holan: La Poesía de Clara Janés». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 36, n.º 2 (2021), págs. 129-40.
- NAVASCUÉS, Javier de. «El poeta en su torre de fe: el sujeto poético en la lírica española contemporánea». En *Scrittori del novecento e mistero cristiano: Poetica & cristianesimo 2011*, editado por Enrique Fuster y John Wauck, Roma: Edizioni Università della Santa Croce, 2013, págs. 37-51.
- NEWTON, Candelas. «La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu». *Letras peninsulares* 2, n.º 2 (1989), págs. 193-210.
- PANCHOVSKA, Rada. «La inquietante sabiduría de Clara Janés». *Democraticheski Pregled [Revista Democrática, Bulgaria]* 49 (2002), págs. 447-454.
- PARRA, Jaime D. *Místicos y heterodoxos*. Barcelona: March Editor, 2003.
- PASAMAR, Pilar Paz. *El río que no cesa: antología*. Editado por Mauricio Gil Cano y Manuel Francisco Reina. Jerez: EH Editores, 2007.
- . *La alacena: antología*. Editado por José Ramón. Ripoll. Jerez: Arenal, 1986.
- PASERO, Anne. «Intertextualidad de arte y vida en obras recientes de Clara Janés: una perspectiva femenina». *Ambitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 33 (2015), págs. 45-52.

- PAZ MORENO, María. «¿Qué ven los poetas visionarios? El lenguaje de lo inefable en la poesía hispánica». En *Poetics of Hispanism*, editado por Cathy L. Jrade y Christina Karageorgou-Bastea, 179-194. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.
- PÉREZ PAREJO, Raúl. «Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética». En *Poesía y silencio: paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, editado por Christina Johanna Bischoff y Annegret Thiem, Münster: LIT Verlag, 2013, págs. 25-40.
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía. «Criaturas en la aurora. La poesía como conciencia de la naturaleza». En *Homo Sympatheticus. El sentido de la naturaleza en la cultura del hombre*, editado por Manuel Antonio Díaz Gito y Lourdes Rubiales Bonilla, Oxford: Peter Lang, 2011, págs. 239-258.
- . «“EL NOMBRE DE LA ROSA” (pequeña divagación sobre magia y poesía a propósito de Ana Rossetti)». En *La poesía iba en serio: la escritura de Ana Rossetti*, editado por José Jurado Morales, Madrid: Visor Libros, 2013, págs. 69-110.
- . «La lengua de los pájaros: la dulce filomena como símbolo en la poesía de Pilar Paz Pasamar». *Salina*, enero de 2011, págs. 1-33.
- PRADO, Benjamín. «Poesía última: los dulces ochentas». *El Urogallo, Revista literaria y cultural* 12 (1987), págs. 22-30.
- QUANCE, Roberta Ann. «Señas de la Virgen: los *Trances de Nuestra Señora*, de María Victoria Atencia». En *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*, editado por Pilar Nieva de la Paz, Amsterdam: Rodopi, 2009, págs. 85-106.
- RIPOLL, José Ramón. «El archipiélago poético de Pilar Paz Pasamar». *Revista Atlántica de Poesía*, n.º 31 (2007), págs. 3-14.
- RODRÍGUEZ CALLEALTA, Ana. «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI». Madrid: Universidad de Alcalá, 2020. [Tesis doctoral]
- . «Ya no será la paz». *Acercamiento a la obra poética de Ada Salas en su primera etapa (1988-2003)*, Berna, Peter Lang, 2023.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria. «Voz, enunciación e instancia creadora en la poesía de Ada Salas o el poder absoluto de la palabra». *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 46 (2021), págs. 63-87.
- ROMERA, Lucrecia. «Amparo Amorós: *Hortus Conclusus*». En *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres: pautas poéticas y revisiones críticas*, editado por Dolores Romero López, Berna: Peter Lang, 2007, págs. 413-427.
- SANCHO FERMÍN, Francisco Javier, Rómulo Cuartas Londoño, y Jerzy Nawojowski, eds. *Teresa de Jesús: patrimonio de la humanidad: Actas del Congreso Mundial Teresiano en*

- el V Centenario de su Nacimiento (1515-2015): CITEs - Universidad de la Mística, Ávila, 21-27 septiembre 2015. Ávila: CITEs - Universidad de la Mística, 2016.*
- SANTANA DOMÍNGUEZ, Juan Francisco. *Pino Ojeda: pintora y poeta*. Madrid: Mercurio Editorial, 2018.
- SHERNO, Sylvia. «Between Water and Fire: Blanca Andreu's Dream Landscapes». *Revista Hispánica Moderna* 47 (1994), págs. 533-42.
- . «Blanca Andreu: Recovering the Lost Language». *Hispania* 77, n.º 3 (septiembre de 1994), págs. 384-393.
- SIMON, Robert. «An Iberian Search: A Comparative Study of Sufi Mysticism's Presence in the Postmodern Poetry of Clara Janés and Joaquim Pessoa». Texas: University of Texas at Austin, 2006. [Tesis doctoral]
- . *Blanca Andreu, Galicia, and the New Iberian Mysticism: From Post-Mortem to Post-Mystic*. Lanham: Lexington Books, 2019.
- . «Born from Pain and Fire: Mystical Symbolism and the Search for Cronopia in the Poetry of Izara Batres Cuevas». En *La Presencia Del Ausente. Dios En Literatos Contemporáneos*, editado por Antonio Barnés y Alicia Nila Martínez Díaz, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2021, págs. 185-197.
- . «El misticismo geométrico y la poesía de Clara Janés en el siglo XXI». *Revista de Estudios Hispánicos* 34, n.º 2 (2018), págs. 157-69.
- . *Mystical Symbolism and the Posthuman in the 20th and 21st Century Poetic Voice of Ana Rossetti: The Purple Gladiolus and the Mystic's Map*. Lanham: Lexington Books/Fortress Academic, 2023.
- UGALDE, Sharon K. «Configuraciones nómadas en la poesía de María Victoria Reyzábal». *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, n.º 29 (2013), págs. 13-20.
- . «El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en lengua castellana». *Zurgai*, junio de 1993, págs. 28-34.
- . «Erotismo y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti». *Siglo XX / 20th Century*, 90 de 1989, págs. 24-29.
- . «Los grandes temas: ellas también». *Zurgai* Mes 7 (julio de 2004), págs. 6-17.
- . «Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro, y Andrea Luca». En *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid: Orígenes, 1990, págs. 117-139.
- . *En voz alta: las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70; antología*. Madrid: Hiperión, 2007.

- . «La subjetividad desde “lo otro” en la poesía de María Sanz, M^a Victoria Atencia y Clara Janés». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1990, págs. 511-523.
- . «The Feminization of Female Figures in Spanish Women’s Poetry of the 1980s». *Studies in 20th & 21st Century Literature* 16, n.º 1 (1992), págs. 165-184.
- WILCOX, John C. «Amparo Amorós, Ana Rossetti, Blanca Andreu». En *Women poets of Spain, 1860-1990: toward a gynocentric vision*, 273-324. Urbana: University of Illinois Press, 1997.
- . «Clara Janés: hacia su poemario de los años ochenta». En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, editado por Antonio Vilanova, 1. ed., 3:353-64. Barcelona: PPU, 1992.
- O_Lumen.org. «“Mientras la luz” se despide con la poesía de Ana Rossetti». 1 de febrero de 2019. <https://www.olumen.org/noticia/mientras-la-luz-se-despide-con-la-poesia-de-ana-ro/>.

Fuera del corpus

- ALLISON Peers, Edgar. *El misticismo español*. Buenos Aires: Austral, 1947.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos; Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Madrid: Gredos, 2008.
- ANAYA FLORES, Jerónimo. «Una estrofa tradicional: la seguidilla. Origen, evolución e historia». En *Una mirada al patrimonio cultural inmaterial: la seguidilla : expresión de una cultura*. Ciudad Real: CIOFF — Instituto de Estudios Manchegos, 2020, págs. 25-62.
- ARKINSTALL, Christine. «Desmitificando el misticismo: Carmen Conde y *La noche oscura del cuerpo*». En *La enseñanza de la lengua y cultura españolas en Australia y Nueva Zelanda*, editado por Antonio Monclús y Roy Boland. Camberra/Madrid: Consejería de Educación en Camberra/Iberediciones, 1993, págs. 189-208.
- ARNEDO ARNEDO, Juan José. «Juan Ramón Jiménez en francés». *Publicaciones de la Nueva revista de enseñanzas medias*, n.º 6 (1984), págs. 185-189.
- BALCELLS, José María. «El mito del origen en la poesía de Juana Castro». *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 25 (2003), págs. 175-183.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel. *Desautomatización y posmodernidad en la poesía española contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*. Córdoba: UCOPress, Editorial Universidad de Córdoba, 2019.

- BARUZI, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Traducido por Carlos Ortega. Valladolid: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991.
- BELDA MOLINA, Rosa María. «La mujer de Lot: actualización y resignificación del mito en la poesía del siglo XX». *Etcétera. Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFYH*, n.º 3 (2018), págs. 1-15.
- BENACHIR, Hynde. «Le haiku dans la littérature hispanique». Burdeos: Université Bordeaux Montaigne, 2016. [Tesis doctoral]
- BERROA, Rei, y Ma Angeles Pérez López, eds. *El cuerpo hendido: poéticas de la m/p/aternidad*. Monterrey, Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020.
- BLESA, Túa. *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998.
- BLOOM, Harold. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry*. Ithaca: Cornell University Press, 1993.
- BOBES NAVES, María del Carmen. «La lírica de san Juan de la Cruz». En *Poesía y teología en san Juan de la Cruz*, editado por María Jesús Mancho Duque. Burgos: Monte Carmelo, 1990, págs. 127-161.
- BONATTO, Adriana Virginia. «Identidades fronterizas en Ana Rossetti y Almudena Grandes. Hacia una superación del imperativo queer». *Anclajes* 21, n.º 2 (2017), págs. 23-40.
- BOON, Jessica A. «At the Limits of (Trans) Gender: Jesus, Mary, and the Angels in the Visionary Sermons of Juana de La Cruz (1481–1534)». *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 48, n.º 2 (1 de mayo de 2018), págs. 261-300.
- BROOKS, Zelda, y Alberto Jr. Bagby. «El misticismo en la poesía española actual». *Horizontes* 20, n.º 39-40 (octubre de 1976), págs. 33-39.
- BUENO PÉREZ, María Lourdes. «El lado humano de los poetas místicos a escena». En *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI: en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, editado por Rocío Santiago Nogales, Mario de la Torre Espinosa, y José Romera Castillo, Madrid: Editorial Verbum, 2022, págs. 279-292.
- CACCIOLA, Anna. «La maternidad dolorosa y la subversión de la iconografía mariana en *Mientras los hombres mueren* de Carmen Conde Abellán». En *IV Jornadas doctorales de la Universidad de Murcia*. Murcia: Servicio de Publicaciones, 2019, págs. 47-52.
- CANO BALLESTA, Juan, ed. *Poesía española reciente, 1980-2000*. Madrid: Cátedra, 2001.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria. «Marga Gil Roësset (1908–1932): soledad agónica, desamor y arte en granito y papel». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 16, n.º 1 (2010), págs. 7-22.

- CARDWELL, Richard A. «Antonio Machado, San Juan de La Cruz y El Neomisticismo». En *Estelas En La Mar: Essays on the Poetry of Antonio Machado, 1875-1939*, editado por D. Gareth Walters. Glasgow: University of Glasgow, Dept. of Hispanic Studies, 1992, págs. 18-37.
- CERTEAU, Michel de, y Carlo Ossola. *La fábula mística (siglos XVI-XVII)*. Traducido por Laia Colell Aparicio. Madrid: Siruela, 2006.
- CHAMPOURCIN, Ernestina de, ed. *Dios en la poesía actual: selección de poemas españoles e hispanoamericanos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.
- CHEN SHAM, Jorge. «El “cuerpo estéril” y la invitación a la posesión: el tenso conflicto hacia la vía unitiva en “Noche oscura” de Ernestina de Champourcin». *Anales de Literatura Española*, n.º 38 (2023), págs. 97-114.
- CIRLOT, Victoria. *Figuras del destino: mitos y símbolos de la Europa medieval*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- CLAVIJO TAVERA, Daniel. «Silencio y contemplación: rasgos de lo místico en la poesía de Jorge Cadavid». *Estudios de Literatura Colombiana*, n.º 48 (2020), págs. 191-207.
- CLÚA GINÉS, Isabel. «Eva y Lilith en la literatura española: una mirada desde el feminismo». *Biblias Hispánicas*, n.º 1 (2009), págs. 373-90.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal. «El bestiario simbólico en el “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz». En *Simposio sobre San Juan de la Cruz [ponencias. Ávila, 8 de noviembre al 14 de diciembre de 1985]*, editado por José Muñoz Luengo. Ávila: Miján Artes Gráficas, 1986, págs. 179-203.
- D’AVANZO, Mario L. *Keats’s Metaphors for the Poetic Imagination*. Durham: Duke UP, 1967.
- DOMÍNGUEZ PRIETO, Juan Miguel, ed. *Antología viva y confidente de la inspiración: los poetas del silencio. Edición cronológica de textos*. Madrid: AdamaRamada Ediciones, 2006.
- EGIDO, Aurora. «El águila y la tela en santa Teresa y san Juan». En *El águila y la tela: estudios sobre Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz*. Palma: J.J. de Olañeta: Universitat de les Illes Balears, 2010, págs. 215-29.
- ENDRESS, Laura. «How the “Cerf Sanz Tache” Found Its Way into the Vulgate Cycle». *Reinardus. Yearbook of the International Reynard Society* 25 (2014), págs. 78-95.
- ESPINOZA, Diana Alejandra. «El sujeto enunciador lírico: aproximaciones a su problemática». *Revista Escritos*, n.º 33 (2006), págs. 65-77.
- ETCHEGOYEN, Gaston. *L’amour divin. Essai sur les sources de Sainte Thérèse*. Burdeos: Feret et fils, 1923.
- FEIRSTEIN, Frederick. «The Other Long Poem». *The Kenyon Review* v, n.º 2 (1983), págs. 52-56.

- FERNÁNDEZ LEBORANS, María Jesús. *Luz y oscuridad en la mística española*. Madrid: Cupsa, 1978.
- FERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Raquel. «*Hortus conclusus*: tradición y reescritura en la poesía de posguerra de Carmen Conde». *Revista de Escritoras Ibéricas*, n.º 7 (2019), págs. 237-260.
- FERNÁNDEZ MOLINA, Antonio. *Antología de poesía mística española*. Zaragoza: Libros del innombrable, 2006.
- GARCÍA VALLADARES, Encarnación. «Resonancias sanjuanistas en la poesía española de posguerra, con especial atención a la obra de José Ángel Valente». Presentado en el Congreso Internacional Sanjuanista, Ávila, 23 de septiembre de 1991.
- GOLITZIN, Alexander. «“Earthly Angels and Heavenly Men”: The Old Testament Pseudepigrapha, Niketas Stethatos, and the Tradition of “Interiorized Apocalyptic” in Eastern Christian Ascetical and Mystical Literature». *Dumbarton Oaks Papers* 55 (2001), págs. 125-153.
- GONZÁLEZ SANZ, Alba. «Maternidad y genealogía femenina en la poesía española reciente: los casos de Miriam Reyes y Elena Medel». En *El cuerpo hendido: poéticas de la m/p/aternidad*, editado por Rei Berroa y María Ángeles Pérez López, Monterrey, Nuevo León, México: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2020, págs. 278-297.
- GUILLÉN, Jorge. «Lenguaje insuficiente. San Juan de la Cruz o lo inefable místico». En *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid: Alianza, 1983, págs. 75-109.
- HAMIDOVIĆ, David. «La *Vision de Gabriel* et la mystique de la *merkava*». En *La «sacerdotalisation» dans les premiers écrits mystiques juifs et chrétiens*, editado por David Hamidović, Simon C. Mimouni, y Louis Painchaud. Turnhout, Bélgica: éditions Brepols, 2021, págs. 165-182.
- HARL, Marguerite. *La Chaîne palestinienne sur le Psaume 118*. Vol. I. París: éd. du Cerf, 1972.
- HATZFELD, Helmut A. *Estudios literarios sobre mística española*. Madrid: Gredos, 1976.
- HELLER, Dana A. *The Feminization of Quest-Romance: Radical Departures*. Austin: University of Texas Press, 1990.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles. «La expresión de la intimidad en el sujeto descentrado. El diario de Marga Gil Roësset». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n.º 29 (2020), págs. 117-146.
- HERNÁNDEZ VILLALBA, Afhit. «Misticismo y poesía. Elementos retóricos que conforman la estética mística». *Revista de El Colegio de San Luis*, n.º 2 (2011), págs. 10-34.
- HERZIG, Tamar. *Savonarola's Women: Visions and Reform in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

- JANÉS, Clara. «Cirlot y el surrealismo: : el tema del amor». *Cuadernos Hispanoamericano*, n.º 363 (1980), págs. 494-514.
- . *María Zambrano: desde la sombra llameante*. Madrid: Ediciones Siruela, 2010.
- KRISTEVA, Julia. *El genio femenino: Colette. V. 3: la vida, la locura, las palabras*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- LABRADOR MÉNDEZ, Germán. «El infierno de tu gloria. Mística y drogas en la poesía *underground* de la transición española». En *La literatura, la iglesia y el reino de este mundo: estudios de literatura española contemporánea*, editado por Fidel López-Criado. A Coruña: Deputación provincial da Coruña, 2007.
- LAUTER, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- LECADRE, Clara. «Carmen Conde (1907-1996)». *Voix contemporaines*, n.º 03 (2022). Accedido 14 de junio de 2023. <https://doi.org/10.35562/voix-contemporaines.345>.
- . «Las brujas, *topos* feminista en la poesía escrita por mujeres a principios del siglo XXI. Un enfoque panhispánico». *Revista internacional de culturas y literaturas*, n.º 26 (2023), págs. 43-65.
- LECERTUA, Jean-Paul. «Le jardin de Mélibée: métaphores sexuelles et connotations symboliques dans quelques épisodes de *La Célestine*». En *Trames: Travaux et mémoires de l'Université de Limoges*, editado por Roger Mathé, vol. 2: études ibériques. Limoges: UER des lettres et sciences humaines, 1979, págs. 105-138.
- LÓPEZ-BARALT, Luce. «Santa Teresa de Jesús y el Islam. Los símbolos místicos del vino, del éxtasis, la apretura y la anchura, el huerto del alma, el árbol interior, el gusano de seda y los siete castillos concéntricos». *Teresianum: Rivista della Pontificia Facoltà Teologica e del Pontificio Istituto di Spiritualità* 33, n.º 1-2 (1982), págs. 629-78.
- MACHÍN LUCAS, Jorge. «Silencios y diálogos transatlánticos: compromiso y esoterismo en las poéticas de Octavio Paz y de la “poesía del silencio” española». *Kipus. Revista andina de letras*, n.º 36 (2014), págs. 85-108.
- MANCHO DUQUE, María Jesús. «Comentario léxico semántico a *Tras un amoroso lance*». En *El comentario lingüístico de textos*, editado por César Hernández Alonso, María Jesús Mancho Duque, y Hernán Urrutia Cárdenas, Gijón: Júcar, 1993, págs. 81-110.
- MARTÍN ESPÍLDORA, Pilar. «La poesía mística de Fernando Rielo, o la necesidad de reevaluar la poesía mística». *Cuadernos de ALDEEU* II (1995), págs. 25-32.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique. *La intertextualidad literaria: base teórica y práctica textual*. Madrid: Cátedra, 2001.

- MARTÍNEZ PERERA, Miguel Ángel. «Motivos religiosos en la poesía existencial española de posguerra (1939-1952)». Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2008. [Tesis doctoral]
- MEDINA PUERTA, Carmen. «El tema de la maternidad en las poetisas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero». *Artifara* 20, n.º 2 (2020), págs. 183-204.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la pública recepción del Doctor Don Marcelino Menéndez Pelayo el día 6 de marzo de 1881*. Madrid: Imprenta de F. Maroto e Hijos, 1881.
- MILLER, Julie B. «Eroticized Violence in Medieval Women's Mystical Literature: A Call for a Feminist Critique». *Journal of Feminist Studies in Religion* 15, n.º 2 (otoño de 1999), págs. 25-49.
- MORAÑA, Mabel. «La retórica del silencio en Sor Juana Inés de la Cruz». En *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, págs. 152-196.
- MOREL-FATIO, Alfred. «Les lectures de Sainte Thérèse». *Bulletin Hispanique* 10 (1908), págs. 17-67.
- PALAU DE NEMES, Graciela. «Tres momentos del neomisticismo poético del "siglo modernista": Darío, Jiménez y Paz». En *Estudios sobre Rubén Darío*, editado por Ernesto Mejía Sánchez. México: El Colegio de México, 1971, págs. 536-552.
- PARAÍSO, Isabel. *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*. Madrid: Gredos, 1985.
- PASCUAL, Itziar. «Mujeres inspiradoras en la escena española contemporánea». *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC* 41, n.º 2 (2016), págs. 493-518.
- PASERO, Anne. «Contemporary Spanish Women's Poetry: Ode to the Goddess». *Letras femeninas* 16, n.º 1/2 (1990), págs. 73-84.
- PAUL, Shalom. «The Shared Legacy of Sexual Metaphors and Euphemisms in Mesopotamian and Biblical Literature». En *Divrei Shalom: Collected Studies of Shalom M. Paul on the Bible and the Ancient Near East 1967–2005*, Leiden: Brill, 2005, págs. 299-314.
- PAZ, Octavio. *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- PEINADO ELLIOT, Carlos, ed. *Lo sagrado en la poesía española del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 2023.
- PEÑA RODRÍGUEZ, Francisco José. «La expresión del eros y la sexualidad en la poesía actual de mujeres (1994-2019)». *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 17 (2019), págs. 155-178.

- PRAENA SEGURA, Antonio. «Dios en la poesía española contemporánea». *Almogaren: revista del Centro Teológico de Las Palmas*, n.º 69 (2022), págs. 75-116.
- PUEYO IBÁÑEZ, Javier. «La nada poética. Mística y vacío en la estética contemporánea: *Cajas metafísicas* de Jorge Oteiza, *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente». Besançon: Université Bourgogne Franche-Comté, 2019. [Tesis doctoral]
- QUINTANA, Belén. «La poesía fractal de Clara Janés: *Los secretos del bosque*». *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1 de diciembre de 2010, págs. 167-175.
- QUINTO, Raúl. «La poesía después de Internet». En *Malos tiempos para la épica: última poesía española, 2001-2012*, editado por Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría. Madrid: Visor, 2013, págs. 193-206.
- RÍOS, Félix. «La expresión erótica en la literatura hispánica». *Anuario de estudios filológicos* 1 (2009), págs. 193-206.
- ROCA BLAYA, Alberto. «Mirar desde lejos: historia de la literatura e hispanismo extranjero». Presentado en VIII Jornadas Doctorales EIDUM-EINDOC-CMN, Murcia, 27 de junio de 2023.
- RODRÍGUEZ CAÑADA, Basilio, ed. *Milenio: ultimísima poesía española, antología*. Madrid: Celeste, 1999.
- RODRÍGUEZ INDA, Natàlia. «Expresión poético-vital: el encuentro entre Unamuno y Zambrano en la poesía». *Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano*, n.º 21 (2020), págs. 74-79.
- RODRÍGUEZ LÁZARO, Nuria, y Gilles Del Vecchio. *Anthologie bilingue des poétesses de la Génération de 27*. Binges: Obis Tertius, 2023.
- ROMERO LÓPEZ, Dolores. «Los *topoi* de la poesía modernista». *Hispanófila*, n.º 118 (septiembre de 1996), págs. 39-48.
- ROSAL NADALES, María. «Poetas en la red, sin red, enredadas...». En *Las inéditas: voces femeninas más allá del silencio*, editado por Yolanda Romano Martín y Sara Velázquez García. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2018, págs. 231-244.
- ROUSSELOT, Paul. *Les Mystiques espagnols, Malon de Chaide, Jean d'Avila, Louis de Grenade, Louis de Léon, sainte Thérèse, saint Jean-de-la-Croix et leur groupe*. París: Libraires-éditeurs Didier et Cie, 1867.
- RUBIO, Fanny. «La poesía de la *Noche oscura* de San Juan de la Cruz y su huella en la poesía española contemporánea». *La Página*, n.º 57 (2004), págs. 45-84.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús. «La difusión del *Haiku*: Díez-Canedo y la revista *España*». *Cuadernos de Investigación Filológica* XII y XIII (y 1987 de 1986), págs. 83-100.

- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro. *Introducción a la historia de la literatura mística en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- SAMSON, Alexander. «Outdoor Pursuits: Spanish Gardens, the *Huerto* and Lope de Vega's *Novelas a Marcia Leonarda*». *Renaissance Studies* 25, n.º 1 (febrero de 2011), págs. 124-150.
- SANTIAGO, Miguel de, ed. *Antología de poesía mística española*. Barcelona: Verón Editores, 1998.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton UP, 1977.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana. «Teresa de Jesús en el teatro del siglo XXI». En *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI: en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, editado por Rocío Santiago Nogales, Mario de la Torre Espinosa, y José Romera Castillo. Madrid: Editorial Verbum, 2022, págs. 293-306.
- TOUTON, Isabelle. «El cómic *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* de Claire Bretécher: Una comicidad erudita e iconoclasta». En *Pratiques hagiographiques dans l'Espagne du Moyen âge et du Siècle d'or*, editado por Françoise Cazal, Claude Chauchadis, y Carine Herzig, Méridiennes. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2005, págs. 381-394.
- . «Le franquisme n'a pas tué la "sainte de la race" ou comment et pourquoi Thérèse d'Avila (1515-1582) renaît sans cesse de ses cendres». En *Figures emblématiques de l'imaginaire politique espagnol*, editado por Paloma Bravo y Alexandra Palau. París: Indigo, 2013, págs. 15-32.
- . «Santa Teresa en algunas novelas contemporáneas españolas». En *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad media y del Siglo de Oro*, editado por Marc Vitse. Madrid: Iberoamericana, 2005, págs. 1097-1111.
- VALDÉS POZUECO, Catarina. «Treinta años en la poesía navideña». En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2009, págs. 73-94.
- VALERO MORENO, Juan Miguel. «La "Revelación" a Lope de Salazar». *Estudios humanísticos. Filología*, n.º 32 (2010), págs. 105-39.
- VARELA OLEA, María Ángeles, Antonio Barnés, Izara Batres, Francisco José Palenzuela Oca, y Santiago Sevilla Vallejo, eds. *Autores en busca del autor*. Madrid: CEU Ediciones, 2020.

- VICENTE-YAGÜE JARA, María Isabel de, y Pedro Guerrero Ruiz. «Fundamentación teórica de la intertextualidad literario-musical como línea de investigación e innovación en Didáctica de la Lengua y la Literatura». *Dialogía* 7 (2013), págs. 245-267.
- VILLEGAS, Juan. «Teoría de historia literaria y poesía lírica». En *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, editado por Alan M. Gordon y Evelyn Rugg. Toronto: University of Toronto, 1980, págs. 761-764.
- WALLACE, Jeanne. «A Study of Angels in Contemporary Spanish Poetry». Filadelfia (Pensilvania): Temple University, 1983. [Tesis doctoral]
- «El problema del estilo». En *Santa Teresa de Jesús*. Accedido 1 de junio de 2023. <https://teresavila.com/ficha/el-problema-del-estilo/>.

Declaraciones de poetas: entrevistas, poéticas, ensayos

- CASAS AGUILAR, Anna. «“Traducir es un esfuerzo y una responsabilidad”. Entrevista a Clara Janés». *Pasavento: revista de estudios hispánicos* IV, n.º 1 (invierno de 2016), págs. 219-223.
- CASTRO, Antón. «Marga Clark: “Me pregunto si mi tía, que se suicidó, se enamoró del hombre, del poeta o de lo imposible”». *Heraldo*, 9 de diciembre de 2019, sec. Ocio y Cultura. Accedido 3 de junio de 2023. <https://www.heraldo.es/noticias/ocio-y-cultura/2019/12/09/marga-clark-me-pregunto-si-mi-tia-que-se-suicido-se-enamoro-del-hombre-del-poeta-o-de-lo-imposible-1348143.html>.
- CLARK, Marga. “La poesía es una visión”. Entrevistada por Esther Peñas, 4 de octubre de 2012. Accedido 25 de abril de 2023. http://www.margaclark.com/literatura/poesia/poesia_vision.pdf.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, José Luis. «El tú, el yo —y otros desdoblamientos— en *El olor de tu nombre* de Marga Clark». Accedido 15 de marzo de 2023. http://www.margaclark.com/literatura/bibliografia/gimenez_frontin.pdf.
- JABOIS, Manuel. «Blanca Andreu, la poeta que triunfó a los 20 años y prefirió desaparecer: “Me halaga que me crean muerta”». *El País*, 24 de julio de 2022. Accedido 3 de octubre de 2022. <https://elpais.com/cultura/2022-07-24/blanca-andreu-la-escritora-espanola-que-prefirio-desaparecer-no-hay-mayor-elogio-para-un-poeta-que-pensar-que-esta-muerto.html>
- JANÉS, Clara. *La palabra y el secreto*. Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar. «Entrevista: Ana Rossetti y la imposibilidad de una poética». *España contemporánea: Revista de literatura y cultura* 23, n.º 1 (2010), págs. 79-92.

- MARCHANTE, Jesús. «“La poesía son momentos anímicos que te van iluminando el camino” — Conversaciones con Marga Clark». <http://reconstruiremoselazul.blogspot.com/> (blog), 13 de mayo de 2014. Accedido 5 de marzo de 2023. <http://reconstruiremoselazul.blogspot.com/2014/05/lapoesia-son-momentos-animicos-que-te.html?spref=fb>.
- PRAENA SEGURA, Antonio. Entrevista a Miguel d’Ors, 2008. Accedido 20 de febrero de 2023. <https://www.edicionesencuentro.com/ibioculus0/view.php?menu=112#entrevista>.
- RODRÍGUEZ CALLEALTA, Ana. «La mística de la escritura: “suspensión, extrañeza”. Entrevista a Ada Salas». *Pasavento: revista de estudios hispánicos* VII, n.º 1 (invierno de 2019), págs. 187-192.
- SALAS, Ada. *Alguien aquí: notas acerca de la escritura poética*. Madrid: Hiperión, 2005.
- UGALDE, Sharon K., ed. *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI, 1991.

Estudios en otras disciplinas

Perspectiva general

- ABELLÁN, José Luis. «El impulso fundacional de Teresa de Jesús como forma pionera del feminismo». En *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, editado por Luce López-Baralt y Lorenzo Piera. Ávila: Centro internacional de estudios místicos, 1996, págs. 109-118.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, Francisco Javier. *La depresión en la mística cristiana*. León: Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2000.
- . «Mística y depresión: San Juan de la Cruz». León: Universidad de León, 1996. [Tesis doctoral]
- . «Mística y epilepsia». Murcia: Universidad de Murcia, 1998. [Tesis doctoral]
- BENKO, Stephen. *The Virgin Goddess: Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*. Leiden: Brill, 1993.
- BERCOT, Martine, y Catherine Mayaux, eds. *La Genèse dans la littérature: exégèses et réécritures*. Dijon: Editions universitaires de Dijon, 2005.
- BREMMER, Jan, y Herman Roodenburg, eds. *Una historia cultural del humor: desde la Antigüedad a nuestros días*. Madrid: Sequitur, 1999.
- CERTEAU, Michel de, y Luce Giard. *Le lieu de l'autre : histoire religieuse et mystique*. Hautes études. París: Gallimard, 2005.
- . *The Mystic Fable, Volume 2: The Sixteenth And Seventeenth Centuries*. Traducido por Michael B. Smith. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

- CICERÓN. *Sobre la naturaleza de los dioses*. Editado por Ángel Escobar. Madrid: Gredos, 1999.
- COMTE-SPONVILLE, André. *El alma del ateísmo. Introducción a una espiritualidad sin Dios*. Barcelona: Paidós, 2014.
- CORBIN, Michel. «Négation et transcendance dans l'œuvre de Denys». *Revue des Sciences philosophiques et théologiques* 69, n.º 1 (1985), págs. 41-76.
- DELEUZE, Gilles, y Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Traducido por Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987.
- FERRIE, Frank. «Investigating Claims of Eroticism in Images of the Annunciation». *FORUM: University of Edinburgh Postgraduate Journal of Culture and the Arts* 14, (primavera de 2012), págs. 1-24.
- GARCÍA RUIZ, Víctor. «Misticismo, psiquiatría y mito: calas en cien años de teresianismo español (1861-1963)». *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 4, n.º 2 (2016), págs. 19-30.
- GARRISON, Jennifer L., Evan Z. Macosko, Samantha Bernstein, Navin Pokala, Dirk R. Albrecht, y Cornelia I. Bargmann. «Oxytocin/Vasopressin-Related Peptides Have an Ancient Role in Reproductive Behavior». *Science* 338, n.º 6106 (26 de octubre de 2012), págs. 540-543.
- IMBERT-GOURBEYRE, Antoine, y Joachim Boufflet. *La stigmatisation*. Grenoble: J. Millon, 1996.
- JOHNSTON, William. *El ciervo vulnerado: el misticismo cristiano hoy*. Traducido por Eloy Requena Calvo. Madrid: Paulinas, 1986.
- . *The Wounded Stag*. Collins: Fount, 1985.
- LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan: aun*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- LAMBERT, Yves. «La “tour de Babel” des définitions de la religion». *Social Compass* 38, n.º 1 (1991), págs. 73-85.
- LANDWERLIN MEIL, Gerardo. «La transición de la familia patriarcal a la familia posmoderna en España». *Recherches familiales* 20, n.º 1 (2023), págs. 1-14.
- LE BRUN, Jacques. «La mystique, ce qui reste des disciplines du savoir, négativité et phénomène historique». En *Les enjeux philosophiques de la mystique : actes du colloque du Collège international de philosophie, 6-8 avril 2006*, editado por Dominique de Courcelles, Grenoble: Jérôme Millon, 2007, págs. 107-135.
- LOSSKY, Vladimir. *Théologie négative et connaissance de Dieu chez Maître Eckhart*. París: Vrin, 1998.
- LUQUE MORENO, Jesús. «Los “genitales”, las “partes” : sentido y origen de unos eufemismos». *Revista Española de Lingüística* 39, n.º 1 (2009), págs. 111-140.

- LYOTARD, Jean-François. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducido por Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1984.
- MAILLARD, Chantal. *La creación por la metáfora: introducción a la razón-poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- MAÑAS GARCÍA, Alejandro. «Arte y mística en el siglo XXI. La creación artística como una aproximación a la espiritualidad». Valencia: Universitat Politècnica de València, 2017. [Tesis doctoral]
- MARTÍN VELASCO, Juan. *El fenómeno místico. Estudio comparado*. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- MERLO, Vincente. *La llamada (de la) Nueva Era: Hacia una espiritualidad místico-esotérica*. Barcelona: Kairos, 2007.
- MORADIELLOS, Enrique. *La España de Franco, 1939-1975: política y sociedad*. Madrid: Síntesis, 2000.
- MOUNCE, Howard O. *Introducción al Tractatus de Wittgenstein*. Madrid: Tecnos, 2007.
- NÚÑEZ GARCÍA, Amanda. «Los pliegues del tiempo: Kronos, Aión y Kairós». *Paperback*, n.º 4 (2007), págs. 1-8.
- OTTO, Rudolf. *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza, 1980.
- . *Ensayos sobre lo numinoso*. Barcelona: Trotta, 2009.
- PANIKKAR, Raimundo. *El silencio del Buddha: una introducción al ateísmo religioso*. Madrid: Siruela, 1996.
- PASCUA Sánchez, María José de la. «El Carmelo como jardín: del *hortus conclusus* al *hortus theologicus* en el paisaje espiritual de Teresa de Jesús y María de San José (1526-1603)». *Arenal* 26, n.º 1 (2019), págs. 33-65.
- PÉREZ-AGOTE, Alfonso. *Cambio religioso en España: los avatares de la secularización*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2012.
- RAVIER, André, ed. *La mystique et les mystiques*. París: DDB, 1964.
- RICHIR, Luc. *Marguerite Porete: une âme au travail de l'Un*. Bruselas: Ousia, 2002.
- ROHR SCAFF, Susan von. «The Virgin Annunciate in Italian Art of the Late Middle Ages and Renaissance». *College Literature* 29.3 (2002): págs. 109-23.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emilio, o De la educación*. Editado por Mauro Armiño. Madrid: Alianza, 1990.
- SOTO, Pamela, y Ricardo Espinoza Lolas. «Madre España: una lectura del pensamiento estético de María Zambrano». *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 75, n.º 286 Extra (2020), págs. 1245-1261.
- SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Editado por Pedro Lomba Falcón. Madrid: Trotta, 2020.

- STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- TÉTAZ, Jean-Marc, y Pierre Gisel, eds. *Théories de la religion: diversité des pratiques de recherche, changements des contextes socio-culturels, requêtes réflexives*. Ginebra: Labor et Fides, 2002.
- VELASCO GUZMÁN, Luis Antonio. «Nietzsche y la razón poética (Reflexión sobre la postura nietzscheana en torno a la cuestión de la razón moderna)». *Nóesis. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 21, n.º 42 (2012), págs. 212-231.
- VINCENT, Jean-Didier. *Biologie des passions*. París: Odile Jacob, 2011.
- WENDEL, Saskia. «Dios en mí, fuera de mí, por encima de mí. Una nueva comprensión de la mística cristiana». Traducido por Josep-Oriol Tuñí Vancells. *Selecciones de teología*, n.º 202 (2012), págs. 127-138.
- . «Gott in mir, ausser mir, über mir. Zum Verständnis christlicher Mystik». *Geist und Leben* 84 (2011), págs. 15-27.
- ZAMBRANO, María. *Filosofía y poesía*. Madrid: Ed. de la Universidad Alcalá de Henares, 1993.
- . *Obras completas*. Editado por Jesús Moreno Sanz. Vol. I. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.
- ZAMBRANO, María, y Mercedes Gómez Blesa. *Claros del bosque*. Madrid: Cátedra, 2011.
- «Reseña de *El silencio del Buddha*». Raimon Panikkar – página oficial. Accedido 7 de febrero de 2023. <https://www.raimon-panikkar.org/english/XIX-2-el-silencio-del-Buddha.html>.

Perspectiva de género

- ALZARD CEREZO, Dunia. «Del modo maternal del primer franquismo, al discurso neoliberal de la “buena madre”: mater amantísima, llena de gracia y símbolos». Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018. [Tesis doctoral]
- BARING, Anne, Jules Cashford, y Laurens Van der Post. *El mito de la diosa: evolución de una imagen*. Madrid: Siruela, 2019.
- BERNABÉ UBIETA, Carmen. «De místicas, brujas y feministas cristianas: la experiencia de Dios que implica y complica». En *Mujeres, mística y política: la experiencia de Dios que implica y complica*, editado por Silvia Bara Bancel. Estella (Navarra): Verbo Divino, 2016, págs. 253-267.
- BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier, ed. *El alma de las mujeres: ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*. Valladolid: Gobierno de España, Ministerio de Economía y Competitividad, Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación: Ediciones Universidad de Valladolid, 2015.

- BYNUM, Caroline Walker. *Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion*. Nueva York: Zone Books, 1991.
- CHODOROW, Nancy J. *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- COOPER, Kate. «The Bride of Christ, the “Male Woman,” and the Female Reader in Late Antiquity». En *The Oxford Handbook of Women and Gender in Medieval Europe*, editado por Judith Bennett y Ruth Karras. Oxford: Oxford University Press, 2013, págs. 529-544.
- CORREA RAMÓN, Amelina. *Las venas de los lirios: de místicas, visionarias y santas vivas en la literatura de Granada (s.XVI-XX)*. London: Splash Editions, 2022.
- EISLER, Riane Tennenhaus. *El cáliz y la espada: nuestra historia, nuestro futuro*. Santiago, Chile: Cuatro vientos, 1990.
- GARÍ, Blanca. «Caleidoscopios de Amor En La Mística Femenina Medieval: Beatrijs van Nazareth y Hadewijch». *Revista Chilena de Literatura*, n.º 99 (abril de 2019), págs. 11-33.
- GONZÁLEZ BERNAL, Edith. «Mística medieval femenina : un acercamiento al lenguaje teológico de ayer y de hoy», Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2015. [Tesis doctoral]
- GRANÉ TERRADAS, Francesc. «Etty Hillesum. Paradigma de la experiencia espiritual en la postmodernidad». *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 69, n.º 261, (1970), págs. 623-643.
- GRAÑA CID, María del Mar. *Beatriz de Silva (ca. 1426-ca. 1491)*. Madrid: Ediciones del Orto, 2004.
- . «El cuerpo femenino y la dignidad sacerdotal de las mujeres. Claves de autoconciencia feminista en la experiencia mística de Juana de la Cruz (1481- 1534)». En *Umbra, imago, veritas: homenaje a los profesores Manuel Gesteira, Eusebio Gil y Antonio Vargas-Machuca*, editado por Secundino Castro, Fernando Millán Romeral, y Pedro Rodríguez Panizo. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, 2004, págs. 305-337.
- . «Sacralización femenina y experiencia mística en la prerreforma castellana». *Duoda: Revista d’estudis feministes*, n.º 34 (2008), págs. 55-65.
- GRAÑA CID, María del Mar, y Gonzalo Fernández-Gallardo Jiménez. *Mujeres, espiritualidad franciscana y feminismo en la Castilla renacentista*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.
- GUINOT FERRI, Laura. «Mujeres y santidad: el uso del cuerpo como expresión y manifestación de lo divino. en torno a la Beata Inés de Benigànim». *Studia Historica: Historia Moderna* 40, n.º 2 (2018), págs. 113-142.

- HANAFAI, Nahema, y Caroline Polle. «Fluides corporels»: En *Encyclopédie critique du genre*, París: La Découverte, 2016, págs. 263-272.
- HERBERT MCAVOY, Liz. «The Medieval *Hortus conclusus*: Revisiting the Pleasure Garden». *Medieval Feminist Forum* 50, n.º 1 (2014), págs. 5-10.
- HERZIG, Tamar. *Savonarola's Women: Visions and Reform in Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- JURISON, Ryan. «The Castle & The Keep: A Gender Study of the Lives and Written Works of Teresa of Avila and John of the Cross». Stockolm: Stockholm University, History of Religions, 2018. [Tesina]
- KRAUEL, Ricardo. «Misticismo, androginia y homoerotismo en la narrativa de la Restauración: *La familia de León Roch y Marta y María*». *Revista Hispánica Moderna* 52, n.º 2 (1999), págs. 365-83.
- MAZZOCCO, Mariel. «La mystique au prisme du genre : identité et différence». *Revue de Théologie et de Philosophie* 151, n.º 1 (2019), págs. 7-16.
- MORENO Seco, Mónica. «Feminismo, antifeminismo, catolicismo y anticlericalismo en la transición política a la democracia». En *Feminismos y antifeminismos: culturas políticas e identidades de genero en la españa del siglo XX*, editado por Ana M. Aguado y Teresa María Ortega López. Valencia/Granada: Universitat de València/Universidad de Granda, 2011, págs. 307-332.
- . «Género, transgresión y militancia en la izquierda radical de los años setenta». En *Mujeres, dones, mulleres, emakumeak: estudios sobre la historia de las mujeres y del género*, editado por Teresa María Ortega López, Ana M. Aguado, y Elena Hernández Sandoica. Madrid: Cátedra, 2019, págs. 287-301.
- . «Universitarias en el antifranquismo. Mujeres, movilización estudiantil y feminismo, 1960-1975». *CIAN-Revista de Historia de las Universidades* 23, n.º 1 (2020), págs. 55-85.
- ORTIZ HERAS, Manuel. «Mujer y dictadura franquista». *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, n.º 28 (2006), págs. 1-26.
- PABLO MAROTO, Daniel de. «Mística femenina y experiencia de Dios en la Edad Media». *Revista de espiritualidad* 241 (2001), págs. 529-576.
- REYZÁBAL, María Victoria, y Ana I. Sanz. «Violencia contra las mujeres: prevención educativa». *Cáritas*, n.º 393 (1999), págs. 17-28.
- SESÉ, Bernard. «Juan de la Cruz y la cuestión de lo femenino». En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*, editado por Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar. Madrid: Castalia, 2000, págs. 385-394.

- SIMONIS, Angie. «La diosa: un discurso en torno al poder de las mujeres. Aproximación al ensayo y la narrativa sobre lo divino femenino y sus repercusiones en España». Alicante : Universidad de Alicante, 2013. [Tesis doctoral]
- VÁZQUEZ GUIÁN, María, y Ana Suárez Miramón. «Una mujer en el oído de Dios: la voz femenina del Cantar de los Cantares en el Cántico Espiritual, de San Juan de la Cruz». *Revista Graphos* 22, n.º 3 (2020), págs. 40-62.
- WIETHAUS, Ulrike. *Agnes Blannbekin, Viennese Beguine: Life and Revelations*. Cambridge: D.S. Brewer, 2002.

Teoría y ensayos feministas

- AMORÓS, Celia. *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1997.
- AMORÓS, Celia, y Ana de Miguel Álvarez, eds. *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva, 2005.
- BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos Nómades: Corporización y Diferencia Sexual En La Teoría Feminista Contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2020.
- CIXOUS, Hélène, y Catherine Clément. *La Jeune née*. París: Union générale d'éditions, 1975.
- CLÉMENT, Catherine, y Julia Kristeva. *Le féminin et le sacré*. París: Pocket, 2007.
- . *Lo femenino y lo sagrado*. Madrid: Cátedra, 2000.
- ELAM, Diane. *Feminism and Deconstruction: Ms. en Abyme*. Londres: Routledge, 1994.
- FAUSTO-STERLING, Anne, y Ambrosio García Leal. *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. Barcelona: Melusina, 2020.
- FERNÁNDEZ BLANCO, Isabel. «La fluidez del género: identidades, cuerpos-vestidos y deseos». Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2022. [Tesis doctoral]
- FRIEDAN, Betty. *La mística de la feminidad*. Madrid: Cátedra, 2018.
- HOLLAND, Nancy J., ed. *Feminist Interpretations of Jacques Derrida*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1997.
- IRIGARAY, Luce. *Ese sexo que no es uno*. Traducido por Silvia Esther Tubert de Peyrou. Madrid: Saltés, 1982.
- . *Speculum of the Other Woman*. Traducido por Gillian Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- . *Espéculo de la otra mujer*. Traducido por Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal, 2007.
- MIGUEL, Luna. *El dedo: Breves apuntes sobre la masturbación femenina*. Frankfurt am Main: Capitán Swing, 2016.

- PRECIADO, Paul B. «La perspectiva de género en la filosofía». *Feminismo/s* 1 (2003), págs. 33-50.
- . *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Opera Prima, 2002.
- . «Performatividad: la teoría especial y la general». *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política* 56 (2017), págs. 61-87.
- REVERTER BAÑÓN, Sonia. «Los estudios de género y el feminismo». En *Variaciones sobre género: materiales para el máster universitario en Estudios feministas, de género y ciudadanía*, editado por Rosalía Torrent y Sonia Reverter Bañón. Castellón: Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género, 2012, págs. 15-31.
- REYZÁBAL, María Victoria. *Canon literario y diferencia de género en la educación*. Madrid: Editorial La Muralla, 2012.

Obras literarias fuera del corpus

- AGUIRRE, Max, Fernando Calvi, y Pato Delpeche. *El castillo interior o las Moradas*. Martínez, Buenos Aires: Loco Rabia, 2015.
- ANDREU, Blanca. *Elphistone*. Madrid: Visor, 1988.
- . *La tierra transparente*. Madrid: Sial, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obra poética completa — edición bilingüe*. Traducido por Enrique Parellada. Barcelona: Ediciones 29, 1980.
- BETANCOR, Pino. *Cristal*. Las Palmas de Gran Canaria: Imprenta Lezcano, 1956.
- . *Cristal*. Madrid: Ediciones La Palma, 1996.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla. *La vida en los ramajes*. Madrid: Devenir, 2013.
- CASTRO, Juana. *Narcisia*. Barcelona: José Batlló, 1986.
- CLARK, Marga. *Amarga Luz*. Las Rozas (Madrid): Funambulista, 2011.
- . *Auras*. Cuenca: El Toro de Barro, 2001.
- CONDE, Carmen. *La noche oscura del cuerpo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1980.
- . *Poesía completa*. Editado por Emilio Miró. Madrid: Castalia, 2007.
- FUERTES, Gloria. *Glorierías, para que os enteréis*. Madrid: Torremozas, 2001.
- FUERTES, Gloria, y Juan Carlos Rodríguez Rodríguez. *Dios sabe hasta geometría. Poemas de una mística en el suburbio*. Boadilla del Monte (Madrid): PPC Editorial, 2017.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido. *Esa polilla que delante de mí revolotea: poesía reunida (1982-2008)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- GRANDES, Almudena. *Las edades de Lulú*. Barcelona: Fabula Tusquets, 2002.
- GUZMÁN, Almudena. *Usted*. Madrid: Hiperión, 1986.

- HOLAN, Vladimir. *La gruta de las palabras: obra selecta*. Traducido por Clara Janés. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- JUAN DE LA CRUZ. *Cántico espiritual y poesía completa*. Editado por Paola Elia y María Jesús Mancho Duque. Barcelona: Crítica, 2002.
- . *Obra poética*. Editado por Miguel de Santiago. Sant Cugat del Vallés (Barcelona): Libros Río Nuevo, 1982.
- JUANA INÉS DE LA CRUZ. *Obras completas*. Editado por Alfonso Méndez Plancarte, y Alberto G. Salceda. Vol. I. México: FCE, 1951.
- . *Obras completas*. Editado por Alfonso Méndez Plancarte, y Alberto G. Salceda. Vol. IV. México: FCE, 1957.
- KEATS, John. *John Keats. Complete Poems and Selected Letters*. Editado por Clarence De Witt Thorpe. Garden City: Doubleday, Doran & Company, 1935.
- KIPLING, Rudyard, y T. S. Eliot. *Poemas*. Traducido por Luis Cremades. Madrid: Visor Libros, 2016.
- LUCA, Andrea. *El don de Lilith*. Madrid: Endymion, 1990.
- OJEDA, Pino. *Niebla de Sueño*. Madrid: Ediciones de la revista Mensaje de Tenerife, 1947.
- PALLARÉS, Elena. *Ella guarda secretos*. Zaragoza: Olifante, 2006.
- PASAMAR, Pilar Paz. *Mara*. Madrid: Altamira, 1951.
- PLATÓN. *The Symposium*. Traducido por Walter Hamilton. Londres: Penguin, 1951.
- PUJOL RUSSELL, Sara. *Para decir sí a la carencia, sí a la naranja, al azafrán en el pan*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 2004.
- REYZÁBAL, María Victoria. *Cosmos*. Málaga: Puente de la Aurora, 1999.
- . *Equilibrio de arenas y de viento*. Madrid: Mediterráneo, 1988.
- . *Me miré y fue el océano*. Sevilla: Grupo poético barro, 1987.
- RIELO, Fernando. *Balcón a la bahía*. Sevilla: Fundación Fernando Rielo, 1989.
- . *Dolor entre cristales*. Sevilla: Fundación Fernando Rielo, 1990.
- . *Llanto azul*. Madrid: Edición del autor, 1978.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Editado por Louis Forestier. París: Gallimard, 1991.
- RODRÍGUEZ LARA, Teresa de Jesús. *Solo Dios basta*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2019.
- . *Para llegar a Ti*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2016.
- . *Tu clara presencia*. Madrid: Fundación Fernando Rielo, 2021.
- ROSSETTI, Ana. *Dioscuros*. Málaga: Imp. Sur / Dardo, 1982.
- . *Los devaneos de Erato*. Valencia: Prometeo, 1980.
- SALAS, Ada, y Jesús Placencia. *Diez mandamientos*. Madrid: La Oficina, 2016.
- SORESCU, Marin. *El Ecuador y los polos*. Traducido por Omar Lara. Madrid: Hiperión, 1986.

- TERESA DE JESÚS. *Las moradas del castillo interior*. Editado por Dámaso Chicharro. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- . *Libro de la Vida*. Editado por Otger Steggink. Madrid: Castalia, 1986.
- . *Obras de Sta. Teresa de Jesús, t. VI*. Editado por Padre Silverio de Santa Teresa. Burgos: Monte Carmelo, 1919.
- VALENTE, José Ángel. *Obras completas*. Vol. II. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- YNDURÁIN, Domingo y San Juan de la Cruz. *Poesía*. Madrid: Cátedra, 2000.

Obras extra-literarias

Artes plásticas

- anónimo. *La Virgen y el Niño en el Hortus Conclusus*. c. 1410, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza de Madrid.
- BROEDERLAM, Melchior. *La Anunciación*. 1398, Témpera sobre madera, Museo de Bellas Artes de Dijon.
- CABRERA, Miguel. *Sor Juana Inés de la Cruz en su biblioteca*. 1570, Óleo sobre lienzo, Museo Nacional de Historia de México D.F.
- SCHONGAUER, Martin. *La Vierge au buisson de roses*. 1473, Óleo sobre tabla, Iglesia de los dominicos de Colmar.
- WEYDEN, Rogier van der. *La Anunciación*. c. 1435, Óleo sobre madera, Museo del Louvre.

Música y vídeo

- JANÉS, Clara. *Kampa* [Grabación sonora]. Accedido 1 de julio de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=irOy7RPndE4>
- MORENTE, Enrique. *Aunque es de noche* [Canción]. Cruz y luna. Zafiro, 1983.
- PARÁLISIS PERMANENTE (O. Gara, Ana I. Fernández, I. Canut y E. Benavente). *Quiero ser santa* [Canción]. LP, 1983.
- ROSALÍA. *Aunque es de noche* [Canción]. Universal Music España, 2017.
- Rosalía – *Aunque Es De Noche* [Videoclip]. Dirigido por Ignasi Monreal. Universal Music Spain, 2017. Accedido 2 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=6s-MQzPZ6IE>.

Prensa, noticias, podcasts

ALPAÑÉS, Enrique. «La espiritualidad más allá de Dios: los católicos confían en el karma y los ateos encuentran paz en la oración». *El País*, 8 de abril de 2023, sec. Religión. Accedido 17 de mayo de 2023. <https://elpais.com/estilo-de-vida/2023-04-08/la-espiritualidad-mas-alla-de-dios-los-catolicos-confian-en-el-karma-y-los-ateos-encuentran-paz-en-la-oracion.html>.

MARTÍN RODRIGO, Inés. «Marga Gil Roësset: Diario de su amor imposible hacia Juan Ramón Jiménez». *ABC*, 24 de enero de 2015, sec. Cultura. Accedido 20 de marzo de 2023. <https://www.abc.es/cultura/libros/20150124/abci-marga-juan-ramon-diario-201501231936.html>.

«La profesora Sara Pujol Russell ingresa en la Real Academia de Nobles Artes de Antequera». 4 de noviembre de 2020. Accedido 2 de abril de 2023. <https://diaridigital.urv.cat/es/profesora-sara-pujol-russell-ingresa-real-academia-nobles-artes-antequera/>.

Noticias ACEC — Associació col·legial d'escriptors de Catalunya. «Marga Clark y Carles Duarte hablan de poesía y mística», 16 de noviembre de 2010. Accedido 7 de marzo de 2023. <http://www.acec-web.org/SPA/ARTICLE.ASP?ID=477>.

Página de la Fundación Fernando Rielo. «*La voz de tu latido*, del poeta y sacerdote español Juan Antonio Ruiz Rodrigo gana el XL Premio Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística». Sec. Noticias. Accedido 2 de junio de 2023. <https://rielo.com/la-voz-de-tu-latido-del-poeta-y-sacerdote-espanol-juan-antonio-ruiz-rodrigo-gana-el-xl-premio-mundial-fernando-rielo-de-poesia-mistica/>.

Página de la Fundación Fernando Rielo. «*Para que todo sea*, de Francisco Jiménez Carretero (Albacete, España) gana el XLII Premio Mundial Fernando Rielo de Poesía Mística». Sec. Noticias. Accedido 2 de junio de 2023. <https://rielo.com/7672-2/>.

«¿Por qué los jóvenes quieren vivir una experiencia religiosa?» *Hoy en EL PAÍS*. Accedido 22 de abril de 2023. <https://elpais.com/podcasts/hoy-en-el-pais/2023-04-13/podcast-por-que-los-jovenes-quieren-vivir-una-experiencia-religiosa.html>.

Zenit. «Nace la primera universidad de mística del mundo». 17 de diciembre de 2002. Accedido 30 de marzo de 2023. <https://web.archive.org/web/20120324062406/http://www.zenit.org/article-7537?l=spanish>.

Métodos de análisis⁹³⁸

- AQUIEN, Michèle, y Georges Molinié, eds. *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. París: Libr. Générale Française, 2002.
- AZAÚSTRE Galiana, Antonio, y Juan Casas Rigall. *Manual de retórica española*. Letras. Barcelona: Ariel, 2015.
- BAEHR, Rudolf. *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos, 1997.
- BENSOUSSAN, Mathilde, Albert Bensoussan, y Claude LeBigot. *Versification espagnole et petit traité des figures*. Rennes: Presses de l'université de Rennes, 1992.
- BRIOSCHI, Franco, y Costanzo Di Girolamo. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel, 1998.
- CORREA CALDERÓN, Evaristo, y Fernando Lázaro Carreter. *Cómo se comenta un texto literario*. Salamanca: Anaya, 2004.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- KAYSER, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1972.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis, 2010.
- MARCHESE, Angelo, y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 1986.
- NAVARRO Tomás, Tomás. *Arte del verso*. Madrid: Visor Libros, 2004.
- . *Métrica española: reseña histór. y descriptiva*. Barcelona: Ed. Labor, 1983.
- PARDO, Madeleine, y Arcadio Pardo. *Précis de métrique espagnole*. París: Armand Colin, 2010.

Diccionarios, Enciclopedias, Glosarios

- ÁLVAREZ GARCÍA, Teresa. *Collins Diccionario Español-Inglés, Inglés-Español = Collins Spanish-English, English-Spanish Dictionary*. Barcelona, Glasgow: Grijalbo Harper Collins, 1996.
- ÁLVAREZ, Tomás, ed. *Diccionario de Santa Teresa: doctrina e historia*. Burgos: Monte Carmelo, 2017.
- ASOCIACIÓN EDUCAR PARA EL DESARROLLO HUMANO. «Glosario de neurociencias». Accedido 19 de abril de 2023. <https://asociacioneducar.com/glosario>.
- CHEVALIER, Jean, y Alain Gheerbrant, eds. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Ed. Herder, 1995.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1978.

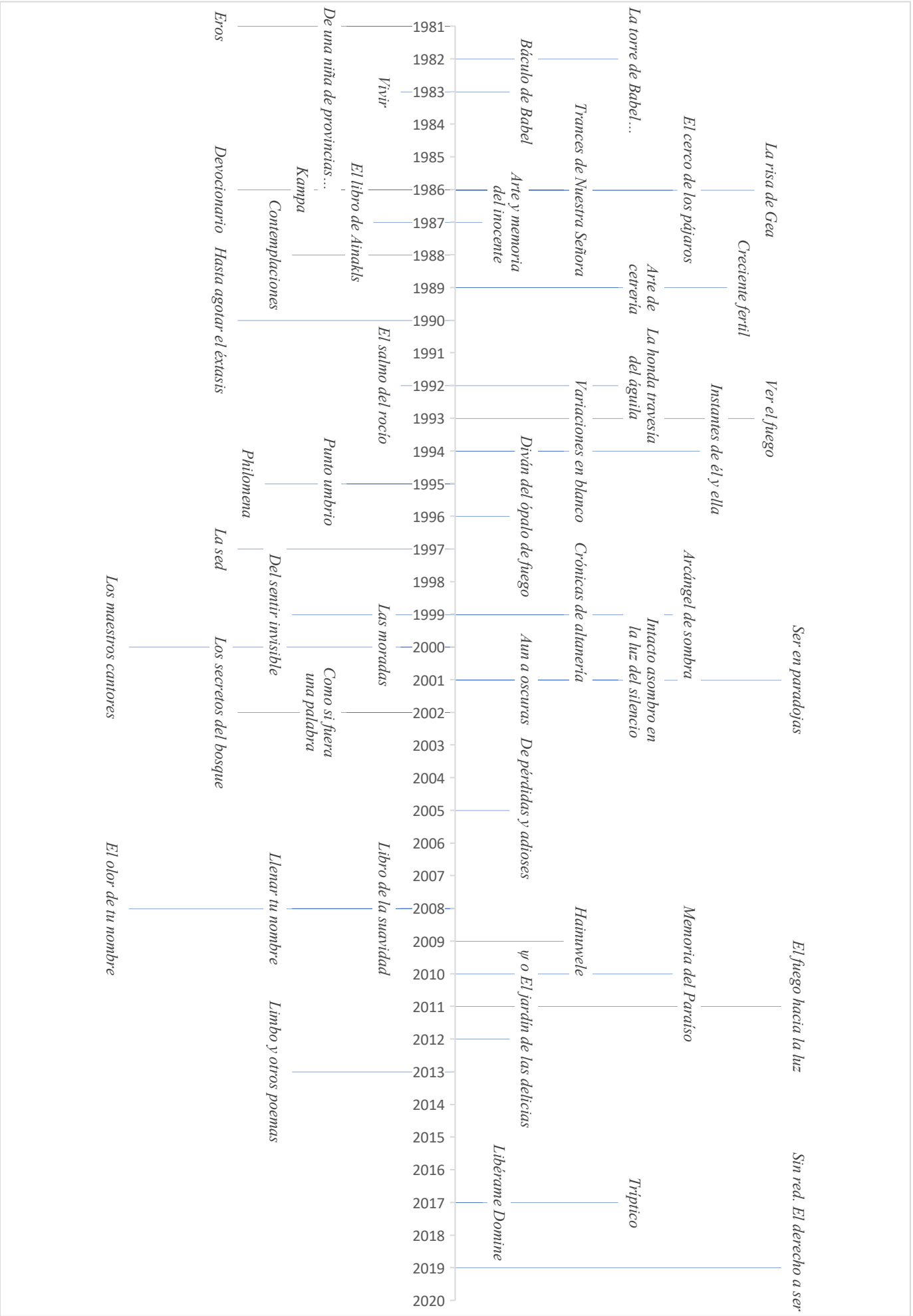
⁹³⁸ Varias de las obras mencionadas en esta sección no se citaron explícitamente en la tesis. Sin embargo, el análisis de los poemas se nutre a la vez de su metodología y de su terminología, por lo que elegimos incluirlas aquí.

- COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1973.
- DINZELBACHER, Peter, Constantino Ruiz-Garrido, y Gabriel Castro Martínez. *Diccionario de la mística*. Burgos: Monte Carmelo, 2000.
- ENCYCLOPÆDIA UNIVERSALIS. Accedido 1 de marzo de 2023. <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/encyclopedie/maria-zambrano/>.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente, y Jose Maria Mir, eds. *Diccionario ilustrado: latino-español, español-latino*. Barcelona: Vox, 2012.
- PACHO, Eulogio, ed. *Diccionario de San Juan de la Cruz*. Burgos: Monte Carmelo, 2009.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española*. 23.^a ed., s. f. <https://dle.rae.es>. Accedido en varias fechas.
- VILA, Samuel, y Santiago Escuin, eds. *Nuevo diccionario bíblico ilustrado*. Viladecavalls (Barcelona): Clie, 2013.

Misceláneo

- COLUNGA, Alberto, y Lorenzo Turrado. *Biblia sacra iuxta Vulgatam Clementinam: nova editio logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2015.
- CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. *Biblia episcopal* - ed. popular, s. f. <https://www.conferenciaepiscopal.es/biblia/>. Accedido en varias fechas.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Cartas [de J. R. J.] a Pilar Paz Pasamar*. Sevilla: Fundación El Monte, 1998.
- MUÑOZ QUIRÓS, José María, María Victoria Reyzábal, y Marina Seoane. *San Juan de la Cruz para niños*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1998.
- PÍO XII. «Haurietis Aquas», 15 de mayo de 1956. Accedido 19 de mayo de 2023. https://www.vatican.va/content/pius-xii/es/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_15051956_haurietis-aquas.html#_ftnref82.
- PRIMO DE RIVERA, Pilar. *Discursos, circulares, escritos*. Madrid: Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S., 1943.

Anexo A. Las obras del corpus en su cronología



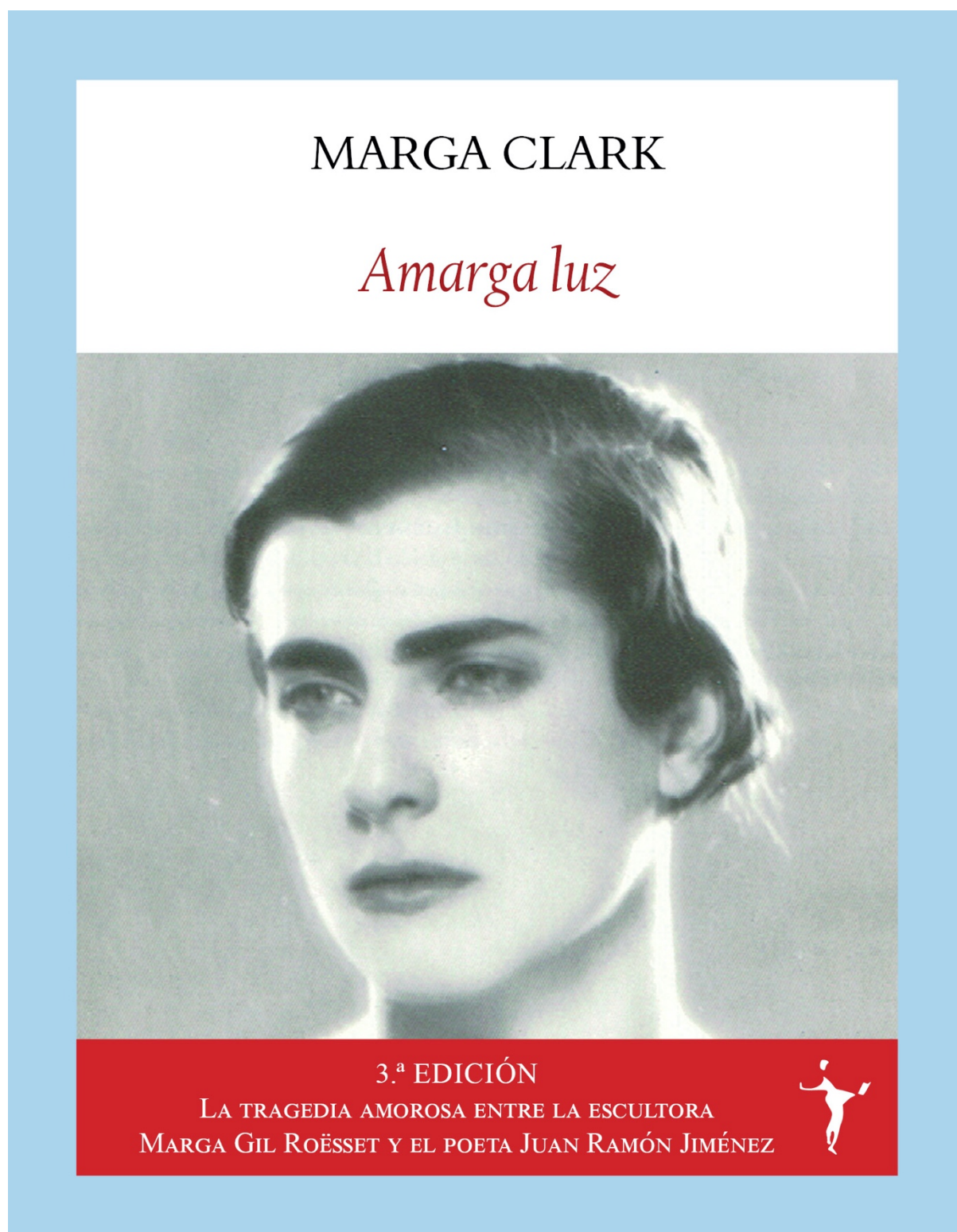
Anexo B. Detalle de captura de pantalla del videoclip de la canción «Aunque es de noche» de Rosalía (©Universal Music Spain, 2017).



Anexo C. Orden de los poemas en los *Trances de Nuestra Señora* de María Victoria Atencia

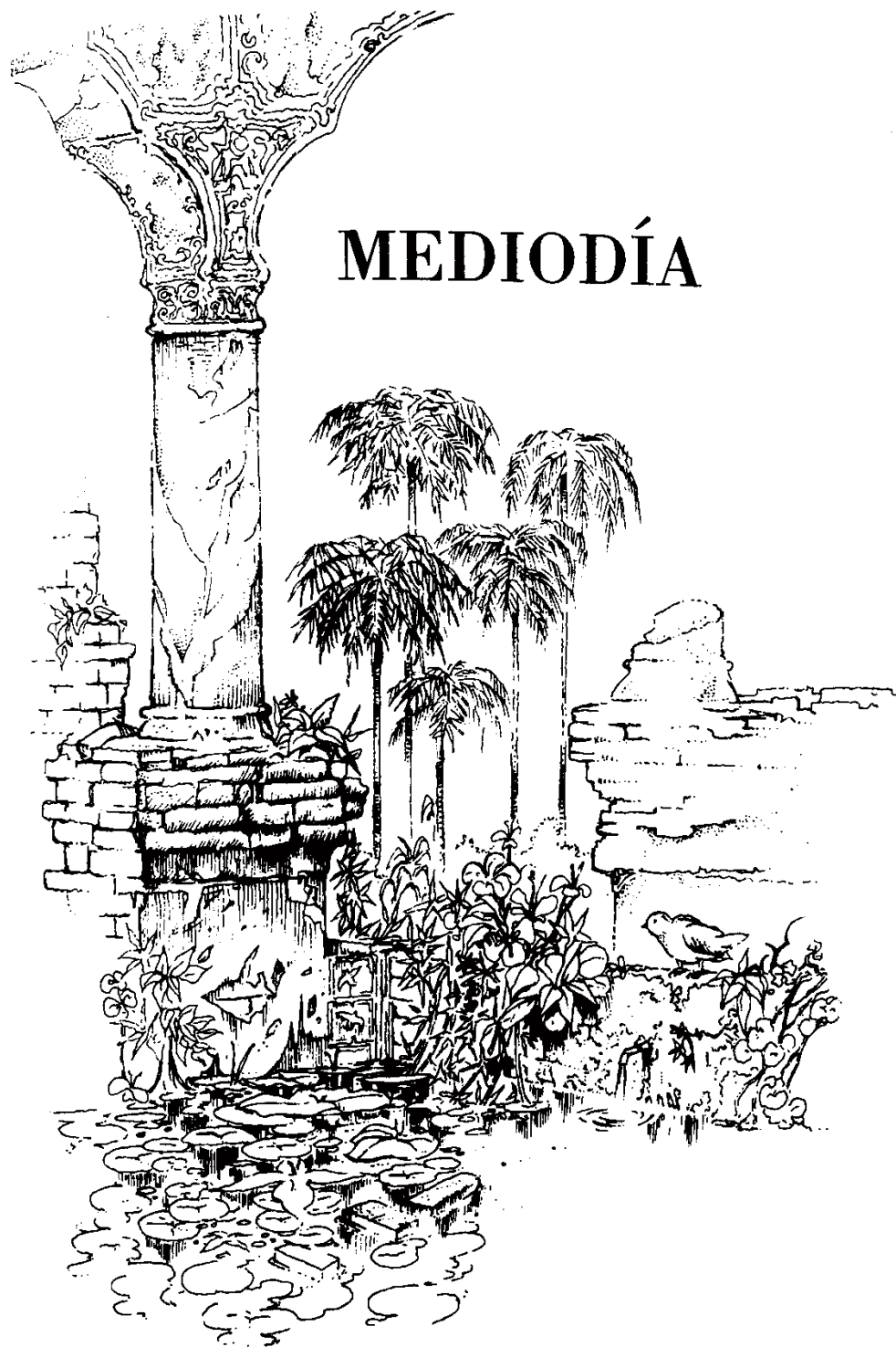
Primera edición	Segunda edición	Tercera edición	Cuarta edición
<i>Trances de Nuestra Señora</i>	<i>Trances de Nuestra Señora</i>	<i>Trances de Nuestra Señora</i>	<i>Semilla del Antiguo Testamento</i>
Madrid, Hiperión, 1986	Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1997	Córdoba, Cajasur, 2009	Málaga, Fundación CEM, 2020
Los desposorios	El reposo de la luz	El reposo de la luz	El reposo de la luz
La visita	La visita	La visita	Los desposorios
<i>Annunziata</i>	<i>Annunziata</i>	<i>Annunziata</i>	La visita
Trance	Trance	Trance	<i>Annunziata</i>
Nuestra Señora encinta	Los desposorios	Los desposorios	Don de entendimiento
El sol	Nuestra Señora encinta	Nuestra Señora encinta	Trance
Plenitud	El sol	El sol	Nuestra Señora encinta
<i>Sicut cervos</i>	Plenitud	Plenitud	El nido
Memoria	<i>Sicut cervos</i>	<i>Sicut cervos</i>	El sol
El viento	Memoria	Memoria	El presentido aliento
Victoria	El viento	El viento	La dicha
Virgen de la leche	Victoria	Victoria	Perfil de azucena
Candelaria	Candelaria	Candelaria	Los animales
Árbol de navidad	La luz	La luz	Plenitud
El caballo	Virgen de la leche	Virgen de la leche	Árbol de Navidad
El hueco	El caballo	El caballo	<i>Sicut Cervus</i>
La mano	Árbol de navidad	Árbol de navidad	Victoria
Portal	El hueco	El hueco	El hueco
Don de entendimiento	La mano	La mano	Portal
De Tarsis y las islas	Portal	Portal	Un pájaro
El presentido aliento	Don de entendimiento	Don de entendimiento	Virgen de la leche
	De Tarsis y las islas	De Tarsis y las islas	Árbol de Judea
	El presentido aliento	El presentido aliento	El viento
	Los animales	Los animales	Memoria
	Árbol de Judea	Árbol de Judea	Los días
	El nido	El nido	El verbo
		Lección de andar	La rosa
		La rosa	La luz
		La jaula	De Tarsis y las islas
		Perfil de azucena	Candelaria
		Un pájaro	El aroma
		Los días	La mano
		Trance de la lluvia	Trance de la lluvia
		El aroma	El caballo
		La dicha	Lección de andar
		El verbo	La jaula
		Clausura	Clausura
		Imagen de la Victoria	Imagen de la Victoria

Anexo D. Cubierta de la novela de Marga Clark *Amarga Luz* (3ª ed.), Madrid, Ed. Funambulista, 2011. (©Editorial Funambulista).



A T R É V E T E, T
E D E S D E M E R
R C I O S A N N A
A A E R A D T T S
P V P E T E U I P
S L S D I. N A R A
A E E O R T R A S
R A E U Q O I S A
O Z N A C L A Y L
T C E T O R P S A

Anexo F. Ilustración de la sección «Mediodía» (© Arturo Redondo). Pilar Paz Pasamar, *Philomena*, Sevilla, Fundación El Monte, 1995, pág. 23.



Anexo G. Entrevista a Izara Batres

La poeta Izara Batres tuvo la amabilidad de mantener conmigo una correspondencia por correo electrónico entre junio y septiembre de 2023, en la cual he podido hacerle las siguientes preguntas. Este intercambio se realizó posteriormente a la redacción de la tesis; por eso, tiene el valor de confirmar las hipótesis formuladas a lo largo del estudio.

Pregunta: *¿Se considera usted una persona religiosa?*

Respuesta: Sí. En todo ámbito, hay personas que creo que realmente siguen a Jesucristo y hacen una labor increíble y estupenda, y otras que no, pero eso ocurre siempre, en todos los terrenos, y es inevitable; eso no tiene por qué disuadir a alguien de ser religioso.

P: *¿Qué es la mística para usted?*

R: El diálogo con lo divino, la unión con lo trascendente, la búsqueda de Dios, del sentido, la verdad, la belleza, de todo aquello que nos hace humanos. Lejos de lo que algunos creen, Dios no es un mago que lanza rayos con el dedo y provoca terremotos o hace que te toque la lotería. La omnipotencia de Dios es plausible sólo si nosotros actuamos en su nombre, movidos por el amor, con el ejemplo de Jesucristo. Solo a través de nuestros actos puede manifestarse ese poder, de forma que, si todos actuáramos desde el amor, si todos imitáramos a Jesucristo cuando dijo que «venía con el fuego» y despertáramos y nos rebeláramos (vivimos en una sociedad que nos convierte en zombis), entonces sería perfectamente visible la omnipotencia de Dios; el reino de los cielos se haría en la tierra. Por eso creo que es tan importante ver y escuchar lo que nos dice esa apertura a lo divino que hay en todos nosotros, entrar en ella, trascender el tiempo y el espacio. Y el trance poético es especialmente adecuado para ello.

P: *¿En qué circunstancias decidió presentar Tríptico al Premio Fernando Rielo?*

R: Yo acababa de pasar por la experiencia más terrible de mi vida, cuatro años de dolor físico a causa de un síndrome miofascial provocado por una operación. Escribí muchos poemas a lo largo de ese periodo de sufrimiento y cuando estuve un poquito mejor, añadí la última fase y los reuní en un poemario. Me di cuenta de que era un Tríptico con tres etapas diferenciadas, del desgarró (la noche oscura) hacia la luz (la unión con lo divino). Un día, vi anunciado un certamen de poesía mística y pensé que tenía que presentarme.

P: *El prologuista de su poemario El fuego hacia la luz, Emilio Ruiz Barrachina, afirma que su libro traduce «una lucha que trata de conducir a la sabiduría»; también, que «conlleva cierto grado de espiritualidad». ¿Está de acuerdo con esta lectura?*

Ese libro tiene dos prologuistas, el escritor y cineasta Ruis Barrachina y el cantautor, pintor y escritor Luis Eduardo Aute. Me gustan mucho sus prólogos porque ambos se enamoraron del libro nada más leer el manuscrito, aunque ninguno de ellos se ajusta lo suficiente a lo que el libro realmente quiere expresar. Suele ocurrir. Por eso no soy partidaria de prólogos, sino de arrojarle al libro como si fuera una piscina. Pero sí estoy muy de acuerdo en que toda lucha en favor de la verdad, lo es también en favor de la sabiduría, obviamente, y que en toda poesía que realmente lo sea hay cierto grado de espiritualidad, siempre hay una búsqueda del sentido, hay una trascendencia. Si eliminamos esa trascendencia y el plano simbólico que es el que nos permite expresarla, nos quedamos con un texto plano, vacío y descafeinado, como ocurre con mucha prosa actual que pretende disfrazarse de poesía.

P: *¿Cómo concibe usted el «tú» al que se dirige en Sin red?*

R: Es un libro que tiene muy en cuenta a las víctimas de este sistema, y que reivindica el derecho a ser. La mayoría de poemas van dirigidos a los Quijotes, a los soñadores maltratados por este sistema (a los que les dedico el libro, como se puede ver al final), por una sociedad que los mutila o los silencia. Por ejemplo hay muchos poemas dedicados a aquellos que han sufrido bullying o algún tipo de acoso mafioso, aquellos a los que no se les ha permitido ser; también a la mujer maltratada. Es un libro que se niega a que seamos tornillos de la máquina (de hecho hay una cita de la película *Network*, donde hablan del individuo «acabado»). Y en el apartado dedicado a los vampiros, los poemas denuncian a esos individuos contaminados que se han vuelto oscuridad y que viven de otros, de chupar ideas, bondad, verdad, para alimentarse de ello, porque están muertos en vida. Todos hemos sufrido a algún vampiro, especialmente a aquellos que son sumamente mediocres y tienen ansias carnívoras de poder, y, por lo tanto, temen la verdad y rivalizan con todo y con todos. Es la peor forma de maldad que hay, la de la envidia, porque es justamente lo contrario del amor: es reconocer el talento y masacrarlo, en lugar de propulsarlo. Creo que algo maravilloso de la vida es poder aprender de los demás, admirarlos. Todos tenemos mucho que aprender y mucho que aportar, y en eso debería consistir la existencia, pero en este mundo en lugar de dialogar y conocer al otro, a veces solo se le utiliza, se compete con todos, o se comercia con todo. Sería maravilloso poder compartir y ayudar. No entiendo la competición absurda. «La sociedad es así», pensamos a veces, el mundo es así, orientado en torno al negocio de unos pocos, sobre el sufrimiento de muchos. Ya, pero es que debería ser de otra manera y eso no se nos puede olvidar.

P: *¿Me podría hablar del fuego, que hallamos a lo largo de su trayectoria poética? ¿Qué valor tiene para usted, en el marco de su obra?*

R: Al fuego nunca le doy la connotación peyorativa de destrucción. Utilizo más bien la positiva: es purificador y regenerador, es una revolución, una subversión necesaria en busca de la verdad. Jesucristo dijo que venía con el fuego y no era precisamente un fuego violento de guerra, era una revolución, un despertar, un echar a los mercaderes del templo e instaurar la paz y el amor. Y es una metáfora del hombre: el fuego hacia la luz es el individuo en busca de Dios.