

LA REPRESENTACIÓN DE LA CICATRIZ EN LA POESÍA DE LUNA MIGUEL

Patricia Úbeda Sánchez

(Universidad de Almería)

patriciaubedasanchez1@gmail.com

THE REPRESENTATION OF THE SCAR IN THE POETRY OF LUNA MIGUEL

Fecha de recepción: 16-11-2018 / Fecha de aceptación: 31.05.2019

RESUMEN:

En el presente artículo se va a analizar la poesía de Luna Miguel a partir de la herida y la cicatriz, dos núcleos significativos de la poesía de esta poeta. Estos dos motivos estructuran el imaginario de la poeta. La importancia del cuerpo se enlaza con la búsqueda de la individualidad y la nostalgia de la infancia perdida. El cuerpo es el territorio en el que la voz poética inscribe la violencia, los impulsos más íntimos. La línea metodológica es interdisciplinar, en la que el cuerpo va a ser el objeto de estudio y cómo interviene en la escritura. El objetivo de este artículo es mostrar la escritura corpórea, teorizada por Hélène Cixous, se inscribe en la poesía *migueliana* mediante la herida y sus procesos de cicatricación con la finalidad de descubrir los mecanismos corpóreos de la escritura poética.

Palabras clave: Cicatriz; herida; Luna Miguel; poesía; escritura corpórea.

ABSTRACT:

In this article it is going to analyse Luna Miguel's poetry from the scar and wound, two significant reason of her poetry. These two motives organize the imaginary of the poet. The significance of the body connects with the search of the individuality and the nostagia of the missed childhood. Body is

the territory, where the poetic voice inscribe violence and the more personal pushes. The methodological line is interdisciplinary, where the body is the object of study and how it takes part in the writting. The aim of the article is show that the corporeal writting, theorized by Hélène Cixous, inscribes in the *migueliana* poetry through the wound and their process of healing with the purpose of finding the corporeal mechanisms of the poetic writting.

Keywords: scar; wound ; Luna Miguel; poetry; corporeal writting.

1. INTRODUCCIÓN

A través de una lectura detenida de los textos poéticos de la escritora Luna Miguel podemos observar la aparición reiterativa de dos motivos que atraviesan y aglutinan la poesía *migueliana*: la cicatriz y la herida¹. Estos dos elementos aparecen con el fin de desvelar, de poner a la superficie textual, los entresijos y las complejidades que aguardan la enfermedad, la supervivencia y la maternidad; espacios que la poeta trata de explorar y reflexionar con el propósito de despojar estas nociones de sus significantes. La cicatriz y la herida componen así un discurso alternativo, que remite a otros textos corpóreos². Son marcas imborrables, que aparecen de forma violenta e inmediata sobre la piel de las personas que da voz la poeta. También forman una cartografía quebrada que nos aproxima a una realidad geográfica abyecta de la ciudad de Barcelona.

¹ Luna Miguel es una de las poetas más interesantes y mediáticas de la poesía española actual. Ha publicado cinco libros de poesía en la editorial La Bella Varsovia: *Estar enfermo* (2010), *Poetry is not dead* (2013), *La tumba del marinero* (2013), *Los estómagos* (2015) y *El arrecife de las sirenas* (2017). También ha escrito un breve ensayo sobre la masturbación femenina *El dedo* (2016) y la novela *Exhumación* (2010) a cuatros manos con Antonio J. Rodríguez. Su carrera poética y ensayística la compagina con su labor periodística. Trabaja como jefa de redacción en la revista cultural Playground y es columnista en *El Cultural*.

² Gruia propone la teoría de la cicatriz aplicada a textos literarios contemporáneos en su estudio monográfico, *La cicatriz en la literatura europea contemporánea*, publicado en 2016 por la editorial sevillana Renacimiento. Asimismo, existe una literatura de cicatrices, originaria por los intelectuales chinos ante la necesidad de expresar el sufrimiento y las atrocidades que presenciaron durante la Revolución Cultural y el gobierno presidido por altos dirigentes del Partido Comunista Chino.

En este sentido, se puede asentir que en la poesía de Luna Miguel los cuerpos no son los únicos territorios susceptibles a la violencia y la vulnerabilidad, sino también los mecanismos con que se despliega la palabra a una realidad dominante apenas cuestionada —con que la filosofía falocéntrica ha utilizado para relegar los cuerpos femeninos a la marginalidad y al silencio—, las escrituras comienzan a desvelar sus cuerpos cicatrizados, silenciados por otros discursos donde la palabra ocupaba un lugar privilegiado, ignorando así la voz del cuerpo.

Es inevitable pensar en la escritura corpórea de Hélène Cixous. La filósofa de la diferencia sexual reflexiona sobre la escritura femenina sin ningún momento de agotar su significado o tratar de definirla. Su propuesta es la adhesión del texto con el cuerpo. Recordemos que Friederich Nietzsche ya advirtió en su obra de aquellos pensadores que abusaban de la razón en contra de un pensamiento del cuerpo³. Sin embargo, en ningún momento menciona los discursos femeninos que fueron censurados y excluidos de la esfera literaria y filosófica. Cixous muestra así la importancia y la necesidad del cuerpo en tanto que escritura, y por tanto también la cicatriz y la herida como narración⁴ o grito que desvela y narra su carga epistemológica, mutilada o desvirtuada por los tratados de la metafísica. Otras teorías que nos aproximan a la teoría *cixousiana* sobre la escritura corporal sustentada por estas marcas son las desarrolladas por Margo Glantz (escritura corpórea) y Luisa Valenzuela escribir con el cuerpo. No se puede establecer con seguridad una aproximación certera entre las teorías sobre la escritura del cuerpo y su compromiso con el acto de escribir propuestas por Hélène Cixous, Luisa Valenzuela y Margo Glantz. Según Ioana Gruia, hay ciertas reflexiones de la pensadora francesa que coinciden con los argumentos que desarrolla Valenzuela “en escribir el cuerpo”⁵. Aun así tanto Valenzuela

³ “Enfermos y moribundos eran los que despreciaron el cuerpo y los que inventaron las cosas celestes y las gotas de sangre redentoras: ¡pero incluso estos dulces y sombríos venenos los tomaron del cuerpo y de la tierra!” (Nietzsche, 2001).

⁴ Hélène Cixous trata la cicatriz en sus obras *Manhattan: lettres de la préhistoire* y *Hyperrêve* en la primera como historia íntima y colectiva; y en la segunda como territorio de la reflexión, de la literatura y política (Gruia, 2015: 67).

⁵ Gruia establece ciertos paralelismos en cuanto a nociones freudianas. Por ejemplo, Luisa Valenzuela critica “la asimilación entre mujer y tierra incógnita” mientras Hélène Cixous subvierte el planteamiento freudiano sobre el cuerpo femenino y el continente negro.

como Glantz comparten el cuerpo como núcleo fundacional de su escritura. A pesar de que limitan su corpus a distintas escrituras, Glantz a la escritura de los cronistas, y Valenzuela a la producción literaria reciente, las dos inciden en el cuerpo como discurso, en la cual la herida y la *cicatriz* son sus principales agentes:

Las heridas se transforman en tatuajes, las cicatrices en líneas que actúan como letras donde la historia se torna imborrable, indeleble signo de la experiencia, mudando en texto singular, constituido en las inscripciones (Perilli, 2006).

La cicatriz y la herida se convierten en mnemotécnicas de la historia personal y colectiva, el cuerpo es el soporte en el cual se inscriben. Los momentos traumáticos dejan de ocultarse entre capas de silencio y tachaduras y salen a la superficie textual. El cuerpo toma el papel del testimonio, de la confesión más íntima.

La poesía de Luna Miguel se despoja de sus vestiduras para revelar sus pliegues y grietas que alguna vez estaban enterrados bajo la piel. En este sentido la piel superficial va a ser la que anuncie y relate la enfermedad, la pérdida y la supervivencia no solo de las personas que menciona la voz poética, sino también de la palabra. Comprobaremos a lo largo de este análisis que la palabra se fragiliza, se quiebra por la rotura de sus significantes y la corporeidad que intentan sostener. Por lo que el objetivo de este trabajo es analizar estos dos motivos epidérmicos que vertebran el tríptico corpóreo en el cual la poeta Luna Miguel indaga sobre las cuestiones vitales como la enfermedad, la supervivencia y la maternidad⁶.

También ocurre lo mismo con la escritura de Margo Glantz, según Ramírez y Radovic, tanto Hélène Cixous como Margo Glantz deconstruyen "al sujeto femenino porque las dos no saben cuál es su lugar en el mundo" (2017: 48).

⁶ En conversación con María Yuste: "Siempre me decían que yo era la poeta del cuerpo así que, llegados a ese punto decidí reflexionar seriamente sobre qué es un cuerpo, un cuerpo femenino para mí. Si *La tumba...* es el pulmón enfermo y *Los estómagos* es, con todo lo que he explicado antes, el estómago, me di cuenta de que la siguiente fase tenía que ser la vida. Volver a esa vida que, a su vez, volverá a enfermar y volverá a ser el pulmón enfermo. Por eso tenían que ser 3 libros y no 2. La vida me había llevado a cosas oscuras, pero yo quería generar cosas luminosas y vi que esas cosas luminosas solo se podían generar desde el útero, capaz de dar vida" (Yuste, 2017).

1. LA HUELLA DE LA ENFERMEDAD

La tumba del marinero es el libro con que la poeta inicia un tríptico corpóreo. El tema que atraviesa esta primera obra es la enfermedad. Luna Miguel va mostrando los distintos estadios del cáncer que concluyen con el relato de la muerte de la madre en *Los estómagos*. En este primer poemario el cuerpo es la materia elegida, de forma accidental por la autora para hablar del cáncer y otras enfermedades que han envuelto no solo en el ámbito familiar sino también en el ámbito literario. Miguel recorre así la historia clínica de su familia y de la literatura. La vida de la poeta traspasa el mundo ficcional, hasta el punto de subvertirlo, de fragmentarlo.

La cicatriz es la prueba y el testimonio del daño y de la vulnerabilidad. La cicatriz no es solo es recuerdo de la enfermedad, sino también de esperanza y de unión entre madre e hija. La piel de la madre se prolonga con la piel de la hija a través de la escritura:

Pacté con mi madre un tatuaje en el cuello.
Las dos compartíamos marca,
las dos
el sello de tinta que nos une (Miguel, 2013: 20).

En el poema observamos que la escritura une ambas pieles, pero también observamos la fisura, la separación del vínculo cutáneo: "Sin embargo, ahora / una cicatriz en el lugar íntimo separa nuestras nuca para siempre" (íbid). A lo largo del poemario nos damos cuenta de una conciencia cada vez más lingüística y corpórea. El cuerpo de la madre sufre mientras que el cuerpo de la hija se desnuda, se despoja de toda significación: "Sin madre. Sin padre. Sin puntuación. Desnuda" (Miguel, 2013: 48). Desde un punto más estructural, el verso se desviste de toda carga simbólica, de toda significación histórica textual. Sin embargo, la voz poética no quiere deshacerse del amor familiar, teme sentirse vacía, desprovista de cariño, de significación.

La enfermedad la deja desnuda, sin ninguna marca que les una a ellos. La piel se encuentra sin vello, vulnerable, expuesta al dolor y la orfandad. La voz poética coloca el instante de su desnudo al origen de la escritura, al momento de la nada. Observamos otra lectura a lo que antes el yo poético creía que era un refugio, el acto de escribir y el acto de amar. El yo poético teme volver al lugar que un día fue su casa, su refugio, con alguna señal de la que pueda aferrarse, Se enfrenta así a su nuevo destino; a la despedida en busca de la felicidad, del amor que cubra su piel desnuda. Sin embargo, toma conciencia de que las personas que duermen a su lado no van a estar siempre acompañándola. La soledad y la pérdida son irremediablemente inevitables: "No me protegen de las paredes vacías." (Miguel, 2013: 75). Las paredes son un reflejo de su estado anímico. En ellas comparte el silencio, pero también la herida, la violencia de ser amada. El deseo sexual significa una reafirmación ante la muerte. El goce de los amantes impregna las sábanas, la desolación.

La incisión es la apertura a la muerte pero también a la vida "Para que mi madre viva le tienen que abrir la boca" (Miguel, 2013: 19). El abrirle la carne invita a una nueva esperanza tras extirparle el tumor. Pero esta esperanza se tiñe de realidad, porque es consciente de que la herida es una aproximación certera a la muerte. La disección supone una indagación y revisión del cuerpo enfermo. Es otro modo de leer lo indecible. Lo que se aguarda dentro del cuerpo apenas puede ser entendido. La boca se ha de abrir para que otras manos puedan entrar y acabar con las células que están destruyendo el cuerpo materno, pero también para que el cáncer pueda ser leído. Es una lectura vital que nos permite reconocer a tuestas y compartir el miedo a la pérdida.

La cicatriz cobra otra significación distinta a la que hasta ahora hemos analizado en el siguiente poema, "Máquina vieja". En él la voz poética siente la necesidad de trasgredir la historia imperada por la tradición patriarcal. Quiere alejarse de esa pasividad caracterizada e impuesta por el poder del patriarcado: "No heredé la máquina vieja de la abuela, *jamás bella durmiente hebillas o hebras*" (Miguel, 2013: 35). Esos hilos evocan a la idea *deleuzeana*, a las ramificaciones o los segmentos que

rompen las jerarquías y desorganizan cuerpos, y en este caso, la voz poética desea que estas hebras rompan las estructuras de una sociedad que niega, arrincona a la mujer a una posición marginal, marcada por el silencio y la parálisis.

Quiere deshacerse de todos los vínculos que le unan a una tradición heteropatriarcal. Estos versos demuestran la negación del yo poético hacia una parte de la sociedad que ha permitido la violencia de género. Sin embargo, la costura sigue siendo una tradición textual. El texto y la costura son el mismo ejercicio. Pero esta vez la poeta no elige la máquina de coser, sino objetos más cotidianos y más pequeños. La voz poética desea la herida y la transgresión: "Lo pincho con chinchetas y no sangra" (íbid). Un cuerpo que no sangra, que no siente dolor es un cuerpo inerte. La sangre es signo de salud, vitalidad. Las chinchetas en este caso son in. En los sueños busca la sangre y la vida. Intenta trasgredir el mito de Penélope en el siguiente poema titulado "La persona deprimida". Aquí el yo poético se siente frustrado por no encontrar la felicidad: "Sufro y no encuentro el sentimiento contrario" (Miguel, 2013: 36). La voz poética no quiere sentirse atrapada en el abismo y en la soledad: "Cada noche escribo y desescribo una novela de dunas" (íbid). Aunque el movimiento de las dunas sugiere el mismo gesto ondulante y transitorio de la escritura, pueden haber otros sentidos, lo que está (des)haciendo, no es sino un objeto que se desvanece, que se mueve hacia una multitud de lugares sin llegar a tener una forma definida por la acción del viento. Lo que remite al goce de la escritura. Los límites del goce son desvanecidos, movidos por el viento, por su carga erótica. Sin embargo, la arena también puede presentarse como la fragilidad de la memoria, una huella que migra y se volatiliza en lo incorpóreo. Estos poemas se diferencian de los anteriores por un tono más social y por una defensa más explícita a libertad del cuerpo femenino. Los cuerpos de la mujer son cosidos por máquinas de coser, modelados para una sociedad patriarcal. Estos cuerpos necesitan ser agujereados, destejidos con la urgencia de la liberación, y reivindican el derecho de ser independientes y atender su voz en esta sociedad.

La piel que aparece desnuda en los primeros poemas va asimilando otras pieles. La piel desnuda y suave se contrapone con la imagen de una piel resquebrajada y frágil; la piel toma otra textura, adopta la escama de los insectos: "Eres deforme: el pecho hinchado. La piel de una libélula" (Miguel, 2013: 70). Imagina la piel de su madre, la interioriza. Es un mecanismo en que incorpora el paso del tiempo y sus efectos en su cuerpo. Sugiere esta asimilación cutánea una relación y un reconocimiento a otras pieles atravesadas por el tiempo hacia un aspecto extraño e irreconocible. La piel se endurece, se arruga. La piel de la hija se asemeja a la piel de la madre. La vida se inscribe en ellas, dejando roturas y manchas.

La piel materna también remite a la piel de la serpiente: «De la misma manera que la serpiente cambia de piel y "recomienza" en otra piel, el cuerpo materno comienza cada día, porque cada día aúna la conciencia de la pérdida, de la fragilidad de la vida y del asomo de la muerte» (Gruia, 2015: 87). Sin embargo es la piel de la voz poética la que desvela el dolor y la vulnerabilidad que provoca la enfermedad.

Los cuerpos son definidos y desnudos al principio, unidos por una marca, por una inscripción que los somete y los libera del sufrimiento, aparecen desmembrados, caóticos, con los órganos sacados hacia fuera a medida que se acercan a la vejez, a la muerte. Son cuerpos, cuyos resquicios los convierten en cuerpos frágiles, cuerpos cuya piel no se asemeja a la piel humana. Esta piel agrietada por la enfermedad desdibuja la identidad de la voz poética. Los cuerpos sufren una transformación desgarradora y violenta, una metamorfosis provocada por la enfermedad y la mudanza emocional.

La piel de la madre es semejante a la piel de un insecto, vulnerable, que refleja los estragos de la cura y del cáncer. La carne desgarrada y la sangre como la transgresión, la suspensión de la ética y del tiempo: "La sangre no duele en el cuerpo, ¿por qué fuera de él?" (Miguel, 2013: 62). La sangre duele afuera, provoca una afección porque forma parte de lo abyecto (Kristeva, 1988: 7). Pero también observamos en otro poema la desgarradura. El poema se convierte en piel descarnada por el grito; ese

grito que revela la excitación sexual, el goce manifestándose a través de la piel erógena:

Como una espada o un labio.

Como un clítoris o un labio.

Como un labio, joder.

Como un labio (Miguel, 2013: 55).⁷

En el verso "Mi madre es arqueóloga y estudia a los fenicios" (Miguel, 2013: 104) la memoria es la figura que se visibiliza a través de la cicatriz. La madre de la voz poética estudia la poética de las ruinas; ruinas que relatan y corroboran la existencia de una civilización, de una cultura fenicia que ha permanecido y ha calado en la parte oriental de España. La arqueología es el estudio de las cicatrices, de las piezas históricas, que han sobrevivido a las adversidades climatológicas y las destrucciones por la mano humana, que encierran las vivencias, las estructuras sociales que apenas son recordadas. La cicatriz devuelve la voz a los olvidados, a quienes han construido una cultura, una parte de ella retroalimentada por otras culturas. Reconstruye una comunidad que se ha ido quebrada, olvidada en el tiempo.

La herida aparece también en este poema "Antes de los estómagos". Es un preámbulo de lo que va a relatar, dar voz en *Los estómagos*. Anuncia la violencia animal, cómo la carne desgarrada se encarna a palabra, se transforma en el proceso de la escritura, alterándola: "La herida es la herida del cerdo cuando lo rajan. La herida es la herida de la adormidera cuando la sajan. La herida es la herida de los dientes cuando afilados, emprenden el viaje a la palabra" (Miguel, 2013: 74). El texto se convierte en un mapa de cicatrices, como observamos en el siguiente poema titulado "Cicatrices", donde el tiempo se quema, es un rasguño, se interrumpe en el momento de la escritura:

⁷ El segundo verso de este poema remite al título de un poema de Vicente Aleixandre *Espadas como labios*. Es indudable las constantes reminiscencias, del libro de poemas de *La destrucción y el amor* de Vicente Aleixandre en *La Tumba del Marinero*. Según Cristóbal Pera (2006: 62) esta imagen poética genera el goce estético producido por el encuentro de dos partes del cuerpo que evoca la unión de dos cuerpos.

Mi abuelo tiene una cicatriz en el estómago.
Mi abuela tiene una cicatriz en el pecho.
Mi madre tiene una cicatriz en la garganta.
Mi padre tiene una cicatriz en la rodilla
Mi amante tiene una cicatriz en el costado.
Mi vida no tiene cicatrices. Solo manchas
aceite, tiempo quemado;
un rasguño (Miguel, 2013: 21).

Las cicatrices forman parte de la historia familia. El poema se transforma en una genealogía de la cicatriz. El cuerpo cicatricial se inscribe en el cuerpo colectivo y familiar. La cicatriz es la marca de identidad que se extiende, se ramifica en mancha, en un arañazo; parece en distintas texturas y composiciones; conforman un texto segmentado desplegado y vulnerable ante las agresiones exteriores. Sin embargo, el cuerpo de la voz poética se distingue de los cuerpos de sus familiares por la mancha, por la pérdida de su inocencia y su juventud. Las manchas y las cicatrices se presentan como la memoria corpórea de un tiempo suspendido⁸. Sin embargo, estas primeras manchas aparecen con el paso del tiempo, envilecen la piel, la preparan para la madurez⁹. La enfermedad ha acelerado el tiempo, el dolor ha incrementado la sensación de acercarse a la vejez. No obstante, no cesa de recordar momentos de su infancia, donde el dolor no existía ni se hacía palpable: "Ahí resiste su cuerpo blanquecino y caliente.

⁸ Las cicatrices son esa contradicción: el recuerdo de que ha habido algo doloroso, pero también de que lo has superado y ha quedado atrás. Es algo que duele y que, además, nunca va a dejar de hacerlo, porque un día que te has expuesto al sol o que algo te roza, te vuelve a molestar... Sin embargo, al mismo tiempo, al mirarla sientes una especie de victoria. Es una imagen manida pero cierta. Ese poema, en concreto, está escrito en México el mismo año en que murió mi madre y en una fecha en la que habría cumplido años. Aquel fue el primer viaje en el que me reí y que me lo pasé bien después de una experiencia traumática. Así que sí, diría que las cicatrices son más bien una celebración de que han pasado cosas. (Yuste, 28/06/2017)

⁹ "Por supuesto, uno de los temas más latentes del libro –incluso más que la enfermedad, los celos o la biografía– es este de dejar una etapa atrás. Me interesaba marcar una diferencia entre quiénes éramos cuando vivíamos en el seno paterno y en quiénes nos convertimos cuando todo eso se acaba: cuando hay que trabajar, cuando hay que hacer las cosas por cuenta propia, cuando el mundo ya no es tan dulce como antes" (Hardisson, 24/06/2013).

Exige precisión pero no acierta. Exige luz pero no brilla. Exige peso pero sus tetas son delgadas: allí crecí”(Miguel, 2013: 33).

2. LA MARCA DE LA SUPERVIVENCIA

En *Los estómagos* se observa una continuación de los motivos anteriores, sin embargo la poeta añade otros como la supervivencia y el vegetarianismo. Se da una importancia significativa al cuerpo de los animales, pero la muerte sigue persistiendo en el imaginario de la poeta. La muerte se observa en las voces de los animales agonizando y en los zumbidos de las moscas cuando se acercan a los cuerpos descompuestos. La cicatriz y la herida se cuelan por los cuerpos mutilados de los mamíferos y de los insectos. La enfermedad no solo se anida en el cuerpo de la madre, sino también en las calles donde se acumulan grandes depósitos de basura y carne putrefacta. En “Cerdo” el yo poético se pregunta por la violencia a la que están sometidos los animales. Es una violencia primitiva. Lo que intenta a través de este poema es mostrarnos el origen y la historia de la violencia animal:

Me pregunto cómo ha llegado esta cabeza
de conejo hasta mis manos.
Cómo ha rodado, escalera arriba, hasta el
corazón de Raval,
arrastrándose, escalera arriba,
girando escalera arriba hasta mis manos (Miguel, 2015: 17).

La cabeza mutilada es la huella de una violencia anterior. El trayecto de la cabeza hasta las manos de la voz poética es un camino vertical. Muestra la vulnerabilidad cuando el cuerpo está mutilado. Las calles no protegen a los animales. La ciudad se convierte en un depósito de cadáveres de animales. La crudeza de la supervivencia y la putrefacción tapan la imagen idílica de la ciudad de Barcelona:

No sé si sabes que por las mañanas el portal

de nuestra casa huele a carne, que en la acera el pollo se amontona en cajas de plástico junto al contenedor de vidrio, y que las vacas y los corderos esperan tendidos en el suelo, mientras alguna gaviota picotea las cuencas de sus ojos (Miguel, 2015: 18).

El hogar de la pareja, donde es el lugar de la intimidad y de la protección, se ve manchado por la putrefacción de lo orgánico. El olor provoca malestar dentro de la casa. La muerte y la violencia se instalan en la casa. La voz poética se siente intranquila ante este malestar y necesita responder a esos cuerpos que se están descomponiendo en las calles: "Hay hilos que se arrastran por la acera" (Miguel, 2015: 19). Estos hilos, que pueden ser la sangre de los animales u otros líquidos de otros cuerpos en descomposición, pueden significar el origen de la violencia y de la muerte. Son las huellas de una historia violenta, del sufrimiento y la supervivencia, incluso es la historia de una vida que ha sido arrebatada de forma cruel e incompresible. Los hilos tejen y relatan la violencia, revelan la transcendencia del ser, y confirman su existencia y el intento de sobrevivir ante la muerte. El cuerpo descompuesto es visible por esos hilos que hilvanan el poema. El poema visibiliza la historia de la violencia que llega a traspasar al texto. Es la vida que no solo penetra en la ficción, sino que la apropia como suya.

Ya no solo los líquidos que aparecen en las calles, los que tejen el imaginario de la voz poética, sino también los hilos del hogar que no protegen la intimidad de la voz poética: "Por las casas que se marcharon. Por los hilos del pijama" (Miguel, 2015: 21). Resuena de nuevo la pérdida de la infancia. Es la nostalgia y el deseo de volver al hogar del que no se sentía desprotegida. La voz poética crece. Se asienta así los hilos de la infancia como núcleo y transición de su poética. El pijama es el tejido de la inocencia y la fragilidad. El algodón es la barrera protectora de cualquier acto agresivo exterior. Los "hilos del pijama" son hebras que anuncian el pasado más íntimo e inocente de la voz poética.

En este poemario, la muerte y la enfermedad se personifican en una plaga de cucarachas. Las cucarachas llegan a la vida del yo poético en forma de crujido: "Yo escuchaba sus latidos a través de la madera" (Miguel, 2015: 29). Las cucarachas son insectos cuya imagen provoca asco y miedo porque proceden de la basura, de lo putrefacto, de lo orgánico y abyecto. Es una imagen que nos produce náuseas. La voz poética las oye y las ve fragmentadas e incompletas. En el poema titulado "La luz llega como un ácido" y si recibe tratamiento por favor no acaricie a los animales fin de mensaje" la voz poética ha matado una cucaracha, la huella de esa acción violenta son las alas que quedan pegadas al suelo:

Maté una cucaracha en el portal y

ahí siguen sus alas.

Ahí.

Ha desaparecido todo excepto sus alas.

Sus alas que eran un anexo.

Sus alas que no eran ni siquiera su forma (Miguel, 2015: 30).

Las alas como los hilos son marcas que la poeta resalta en este libro. Son indicios relacionados con la muerte y la enfermedad, pero también con la putrefacción y la suciedad. Las cucarachas viven detrás de las paredes, en los contenedores y en el subsuelo. Las alas, que imaginamos en el suelo aplastadas, han perdido su apariencia, los contornos que afirman su composición, aun así, narran una historia violenta. La repugnancia persiste en esas alas que encarnan la violencia. Ese "anexo" que escribe la voz poética, es lo único que le quedaba y se ha perdido: la unión y el equilibrio de los órganos que indicaban la vida. También esta mutilación puede ser significado de vulnerabilidad y pérdida: "la pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esa exposición" (Butler, 2007: 37). Estas huellas provocan a la voz poética una inquietud sobre la memoria, sobre el recuerdo que dejamos después de la muerte; ese recuerdo trágico, agonizante, marcado por la mancha del cáncer:

Qué quedará de nosotros cuando no estemos.
Qué quedará de las mariposas o del terror de
sus manchas negras.
Qué quedará del bosque gris.
Cuánto durará su agonía (Miguel, 2015: 30).

Así la enfermedad se convierte en un rito, en una danza que se debe ejecutar para acercarse al dolor y enfrentarlo. El cuerpo se sacrifica para devolver el dolor a su lugar más primario. Las alas ayudan que su cuerpo volatices hacia la muerte: "El cáncer es el nombre de mi tribu. Nos pintamos la cara con sangre de cáncer. Con restos de cucaracha. Con alas de mariposa negra: todo concuerda" (Miguel, 2015: 33). La fragmentación del cuerpo del insecto, es para la voz poética, un injerto que une otros cuerpos fragmentados, cuerpos que han sido torturados, mutilados. A través del cuerpo violentado de la cucaracha puede existir una unidad de sentidos. El último verso "Todo concuerda" quiere decir que existe una relación entre el cáncer y la cucaracha, porque son dos elementos extraños e intrusos. La restitución de significantes anteriores de *La tumba del marinero* junto con nuevos significantes de *Los estómagos* es un intento de que la memoria persista. Las alas negras amputadas que han sido arrancadas del cuerpo de forma abrupta es otro recuerdo que remite al cáncer:

Sus metáforas principales se refieren a la topografía (el cáncer se "extiende" o "prolifera" o se "difunde"; los tumores son "extirpados" quirúrgicamente, y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo (Sontag, 2011: 12).

La voz poética está recordando su pasado marcado por el dolor y la muerte. La enfermedad se disfraza de una luz maligna y artificial que no desaparece del hogar: "Por qué el mal no se evapora" (Miguel, 2015: 35). La solución es la quimioterapia, para que desaparezca el mal se ha de quemar los órganos y la sangre. Se ha de abrir la carne para extirpar el mal. La cura es producida por una luz artificial que quema y deja indefenso el organismo.

En el poema "Ana pisa Cartago y habla con los perros" la cicatriz se convierte en una frontera trasatlántica, corpórea de dos mundos, el de la madre y el de la hija, el de los muertos y el de los vivos: "Acaso habéis visto el tamaño de la cicatriz, acaso habéis visto sentido la arcada ante la carne que no es sino una muralla entre lo moral y lo inmoral, entre mi estómago y mis sentimientos, entre tú y yo..." (Miguel, 2015: 39). El yo poético convoca la voz de la madre, señala la cicatriz como la frontera de dos mundos opuestos, pero unidos por la línea emocional que traspasa y se inscribe en la piel.

3. LA QUEMADURA DEL HIJO

Si la supervivencia y la muerte abarcan en *La tumba del marinero* y en *Los estómagos*, en *El arrecife de las sirenas*, la vida y la búsqueda del hijo. Los tres libros adoptan una trilogía cíclica de la cicatriz. En *El arrecife de las sirenas* la cicatriz ya no significa pérdida sino creación y vida. La poeta intenta que la vida se interponga a la muerte. En el poema "Escribo esto mientras me arranco la costra y pienso en mi padre" contemplamos que la herida aún sigue abierta: "La herida oceánica está sangrando hasta el punto de envenenar lo purísimo de mi pijama blanco" (Miguel, 2017: 21). El recuerdo de la muerte sigue presente. Nos describe una herida de grandes dimensiones que llega a traspasar no solo su interior, sino también el mundo que le rodea. La inocencia se ve amenazada por una gran mancha significa la pérdida del hijo.

Sin embargo, la voz poética ya no persigue el objetivo de dar testimonio al dolor, sino de buscar e inscribir la felicidad sobre el cuerpo. La herida no posee el sentido trágico en sus poemas anteriores, sino que presenta un matiz vital: "La cicatriz es celebración" (Miguel, 2017: 23). Asimismo la herida se convierte en una construcción ficcional translántica. A través de la herida relata su viaje a México. La cicatriz se convierte en la huella del viaje donde ha encontrado la felicidad: "aquí tengo una cicatriz pequeña y una herida que me hice en México y que todavía sangra. / Si aún estoy sangrando en homenaje a aquel mosquito furioso que se bebió mis

miedos en cualquier noche contaminada de Guadalajara” (Miguel, 2017: 21). La herida se convierte en una inscripción de la felicidad, que borra por casi completo las huellas de la enfermedad y la muerte. La vida se interpone a la marca de la tragedia.

En el poema “Calostro” encontramos la palabra “leche” que carga de una potente significación. La palabra “leche” proclama la inminente llegada del hijo: “La leche ya está aquí / Pero tú todavía no / Ha llegado esta mañana como una quemazón / manchando la tela estrellada” (Miguel, 2017: 68). La mancha predice que el cuerpo se está preparando para la llegada del hijo. La leche surge del pecho de la madre como una quemadura que confirma la necesidad del hijo por salir del vientre materno. Se observa una leve ampliación del campo semántico de la palabra “leche” con otros sintagmas como “mancha de cal”, “gotita dulce” que conformarían el poema como un lienzo húmedo y corpóreo. El texto se convierte así en un espacio donde el hijo y la madre comparten la intimidad del cuerpo y de la escritura: “Es una mancha de cal en el pezón izquierdo / y una gotita dulce en el derecho que ahora lamo / para entender el aroma a intimidad que significas” (íbid). La leche no es solo la marca biológica de la maternidad, sino también es la marca de la creación poética¹⁰. Para Cixous (1995: 57) la leche es la huella de la imaginación y la creatividad que quedan visibles y expuestas en el cuerpo. La escritura es un acto íntimo; y la intimidad se revela a través de esa quemadura que anuncia que el cuerpo se está preparando para el parto. La felicidad por la llegada del hijo traspasa la piel y el texto. La leche será la unión íntima y emocional entre la madre y el hijo, y es que el hijo cuando sale del útero de la madre solo tiene contacto primero con las manos y el pecho de la madre. Estas zonas serán los límites del mundo y del pensamiento del lactante (Anzieu, 1987: 30). En este poemario es el útero, el órgano que carga con toda la significación simbólica. El útero será la fuente no biológica, sino creativa. También el órgano en el que se inscriba la felicidad y cierra las heridas abierta. Miguel

¹⁰ Butler (2002: 86) expuso su crítica a la reducción de la mujer a la corporeidad, dejándole las funciones corporales, como consecuencia del discurso platónico. Cixous en *La risa de la medusa* trata de la escritura no como una metáfora de la maternidad biológica, sino de la maternidad cultural, es decir, la que reproduce cultura y conocimiento.

deposita en él el germen de la vida, del goce sexual y de toda creación literaria.

Si vimos en el anterior poemario, la cucaracha significaba el rastro que anunciaba la enfermedad y la muerte, conectando así el pasado con el presente, en *El arrecife de las sirenas* la polilla va a significar el momento del alumbramiento y de la vida. Esta polilla no solo dejará marca en la vida del yo poético sino también dejará marca en la escritura de la poeta. La polilla choca con la piel de la voz poética. La polilla se sacrifica para dar paso a una nueva vida. Este tercer libro se diferencia del primero, *La tumba del Marinero*, porque la perspectiva del yo poético se realiza no desde la perspectiva de la hija que contempla a la madre, sino desde el sujeto como madre. Esta evolución cicatricial culmina con el nacimiento del hijo. En el poema prosaico "Una semana de vida" volvemos a ver la fragmentación de un cuerpo:

Me dijeron que eras persona, pero eres pez. U oso. O perro relamiéndose los dedos al sol. No eres humano ni persona: eres ictericia, pezonera, ombligo negro y pinza, ojos indecisos que me miran con asombro. No eres humano: sólo eres hueso baba. Hueso suave. Hueso enamorado de llanto y calor (Miguel, 2017: 70).

Este texto aparece como una composición pictórica de órganos y tejidos. En este poema el cuerpo no es representado como una unidad o una organización lógica del cuerpo. Es una representación no humana del hijo. Los órganos están emancipados del cuerpo. Es otra forma de inscribir en él: "escribir es quitar pieles, descorrer membranas, apartar tejidos y epitelios, desarticular la fusión de letra y sentido, deshacer la escritura para hacerla, rehacerla y deshacerla hasta el infinito de la línea" (Perilli, 2004). Para el pensador francés Jacques Nancy (2003) el cuerpo no encierra el alma, no es la cárcel platónica, sino que el cuerpo es el alma, que aparece como un límite que desemboca en lo no conocido: "el cuerpo es la libertad desencadenándose, escribiéndose en tanto que se entrega a lo que disemina desde fuera su identidad" (Válquez Rocca, 2008: 7). El cuerpo, que observamos, es un cuerpo que no se construye a partir de la división y

el despojo de todos los órganos, sino a partir de los sentimientos y las fuerzas interiores que se revelan al abrirse el cuerpo y rompen con la significación que sujeta el cuerpo. Desde los márgenes es donde la voz poética se siente capacitada para dejar fluir su voz, su subjetividad, su discurso más íntimo y personal.

La voz poética llega hasta sus órganos más bajos: su estómago, sus piernas manchadas, su sexo. El cuerpo pasa por túneles subcutáneos en busca de una luz, de un atisbo de felicidad. Muestra así una fisura, una barrera entre el significante y el significado; una necesidad urgente de llenar el espacio que ha sido ocupado por el silencio y la pérdida. El cuerpo aparece ahuecado, perceptible a cambios semióticos, a resignificaciones por causa de su gran potencia significativa. Por lo que lenguaje es obligado a renovar otra piel, una piel más resistente y preparada a una metamorfosis mortuoria.

Por lo tanto en la poesía *migueliana* los órganos se multiplican, se separan de su organismo. Esta división es una forma de ver también cómo interactúan y se relacionan los distintos elementos del discurso. Nos muestra las entrañas de sus emociones que conforman el instinto maternal, la protección al hijo que traspasa por la piel. El yo poético desestabiliza el orden lingüístico y los significantes de la creación poética. El cuerpo del hijo es un territorio de intensidades: "hueso enamorado de llanto y calor". Es un ataque al cuerpo-constructo social, protegido por los discursos falocéntricos¹¹. Este des-territorio se puede aplicar a otros discursos que han sido silenciados y dominados por los significantes culturales-biológicos. Este texto en prosa surge de la incisión, del margen, de la abertura de otros discursos culturales que han silenciado la autonomía y el goce femeninos. Las cicatrices y las heridas revelan una poética del cuerpo femenino que ha permanecido en silencio y sale a la luz atravesando la piel de otros discursos, desestabilizando sus órganos para revelar lo no dicho. En este sentido, el texto es también una alteración violenta de sus elementos con los que se constituye como un discurso abierto y susceptible a distintas

¹¹ Para Butler "el cuerpo siempre está en estado de sitio, soportando el deterioro de los términos mismos de la historia, y esta es la formación de valores y significados mediante una práctica que exige someter el cuerpo" (2007: 256).

interpretaciones, cuyas aberturas pueden ramificarse a otros sentidos y otras lecturas sin agotar el significado de este. Por la escritura migueliana es accidental, corpórea y orgánica.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo era analizar y comprobar los distintos niveles de significación de la "cicatriz" y la "herida" en tres libros de poesía de Luna Miguel que conforman un tríptico cicatricial del cuerpo femenino. La cicatriz se convierte en un territorio ficcional y poético, en un relato testimonial de la poeta, donde se siente segura para expresar sus miedos y sus obsesiones más profundos. La cicatriz es para la poeta un refugio que se transforma en una trampa, en una herida abierta que deja vulnerable. Aun así, es consciente de que la cicatriz es la huella de una superación de una experiencia dolorosa, pero también es la marca que la mantiene viva. La enfermedad y la violencia animal no solo se hacen visibles a través del cuerpo, sino también a través de las ciudades, ya cuyo exterior e interior se asemeja a la piel humana. La poeta elige las ciudades como Barcelona y México como espacios cicatriciales donde revela la violencia y la intimidad más profundas. La poesía de Luna Miguel se caracteriza por ser nómada, donde el viaje es un mapa cicatricial atravesado por la violencia de la vida y la muerte. A través de la cicatriz y la herida Luna Miguel ha conseguido tejer un discurso que se opone y desestabiliza las formas dominantes de poder heteropatriarcales. Las cicatrices hablan, toman cuerpo en la escena, entablan conversación con otras pieles que ya no están, que han sido desvanecidas, movidas de los discursos culturales. Estas marcas son también espacios de enunciación de la escritura; de las modificaciones, desviaciones que conlleva el acto de escribir con el propósito de abarcar y reunir las voces que conforman una subjetividad alterada por la enfermedad o la maternidad.

BIBLIOGRAFÍA

Acedo, N. (2009). La escritura corpórea en la literatura de Luisa Valenzuela. En N. Amoroso, 53º Congreso Internacional de Americanistas, *Disciplinas, discursos y prácticas corporales: una mirada a la construcción cultural de los cuerpos y las identidades*, en la Universidad Iberoamericana de México D. F, México D. F. Obtenido el 23 de abril de 2018 desde: https://cositextualitat.uab.cat/wpcontent/uploads/2011/03/La_escritura_corporea.pdf [consultado 19/10/2018]

Anzieu, D. (1987). *Yo-piel*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Butler, J. .(2006). *Vida precaria. El poder del duelo y de la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

—(2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

Cavarero, A. (2014). "Inclinaciones desequilibradas". En *Cuerpo, memoria y representación*. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo, Begoña Sáez Tajafuerce (ed.), 17-37. Barcelona: Icaria.

—(2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona: Antropos.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Antropos.

—(2007). *Manhattan. Letters from prehistory*. New york: Fordham University Press.

Deleuze, G. y Guattari. P-F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Pre-textos.

Glantz, M. (1993). El cuerpo inscripto y el texto escrito o la desnudez como naufragio, en *Notas y comentarios sobre Álvaro Núñez Cabeza de Vaca*. México, Grijalbo

Gruia, I. (2016). *La cicatriz en la literatura europea contemporánea*. Renacimiento: Sevilla.

Hardisson, J. (2013). Luna Miguel: "Sin el blog no podría haber escrito mis libros, o sí, pero de otra manera" en *Pliego Suelto*. Revista de

Literatura y Alrededores, 24/06/2013. [en línea]: <http://www.pliegosuelto.com/?p=7288> [consultado 19/04/2018].

Kristeva, (1988). *Los poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

Miguel, L. (2013). *La tumba del marinero*. Madrid: La Bella Varsovia.

—(2015). *Los estómagos*. Madrid: La Bella Varsovia.

—(2017). *El arrecife de las sirenas*. Madrid: La Bella Varsovia.

Nancy, J. L. (2003). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.

Nietzsche, F. (2001). *Así habló Zaratrusta*. Madrid: Alianza.

Pera, C. (2006). *Pensar desde el cuerpo. Ensayo sobre la corporeidad humana*. Madrid: Triacastela.

Perilli, C. (2006). Margo Glantz y el arte de poner el cuerpo. En Cervantes virtual. Obtenido el 23 de abril de 2018 desde http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/margo-glantz-y-el-arte-de-poner-el-cuerpo-0/html/82038f63-5d6c-4b97-b6f9091cd042b1f5_2.html#I_0_ [consultado 19/10/2018].

Rámirez Olivares, A; Radovic, K. (2017). El espacio del cuerpo a través de una obra de Margo Glantz. *Amoxcalli. Revista de teoría y crítica de la literatura hispanoamericana*. 4, 47-58.

Sontag, S. (2011). *La enfermedad y sus metáforas*. Barcelona: Debolsillo.

Vázquez Rocca, A. (2008). Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 18 (2). [en línea]: <https://revistas.ucm.es/index.php./NOMA/article/view/27537>. [consultado 19/10/2018].

Yuste, M. (2017). Hablamos con la poeta Luna Miguel más allá de su edad o número de seguidores, 28/05/2017 [en línea]: <http://mariayuste.com/hablamos-con-la-poeta-luna-miguel-mas-alla-de-su-edad-o-numero-de-seguidores> [consultado 19/10/2018].