

Ewa ŚMILEK

Uniwersytet Śląski

 <https://orcid.org/0000-0002-8243-9150>

## EL HILO Y LA PLUMA: DIVERSAS PERSPECTIVAS HACIA EL TEJER DE UN TEXTO POÉTICO

THE THREAD AND THE PEN: DIFFERENT PERSPECTIVES TOWARDS  
WEAVING A POETIC TEXT

Arachne, Penelope, Circe, Ariadne, and Moiras share the same attribute: the thread. These female figures from Greco-Roman mythology have become archetypes of women with the needle. The mythical spinners and their sewing have led to the coining of one of the obsessive metaphors of modern criticism: the relationship between the fabric and the literary text. We can observe it, especially, in contemporary poetry, in which the creation of the poetic texture – obvious is the metapoetic and self-referential background here – frequently constitutes one of the main themes. The objective of this article is to present different perspectives on the metaphorical role of mythological weavers as woman creating poetic text in the lyrical work of Aurora Luque (1962), Chantal Maillard (1951), and Sonia Bueno (1976).

**Keywords:** contemporary Spanish poetry, woman, weave, mythology, metapoetry, Aurora Luque, Chantal Maillard, Sonia Bueno

**Palabras clave:** poesía española contemporánea, mujer, tejer, mitología, metapoesía, Aurora Luque, Chantal Maillard, Sonia Bueno

**Słowa kluczowe:** współczesna poezja hiszpańska, kobieta, tkac, mitologia, metapoezja, Aurora Luque, Chantal Maillard, Sonia Bueno

### Nudo y tinta

“Porque soy de la estirpe de quienes recorren el laberinto / Sin perder jamás el hilo de lino de la palabra” (Andresen 2000: 161). Estos dos últimos versos del poema de Sophia de Mello Breyner Andresen titulado “El Minotauro” y publicado en *Dual* (1972) entretejen tres hilos temáticos que nos gustaría presentar aquí.

El primero, sugerido por el rótulo del poema, es la herencia grecolatina y, especialmente, la mitología que constituye una fuente inagotable de inspiración para la poesía española contemporánea. De ese fondo mitológico nos interesan especialmente las figuras mitológicas femeninas que se vinculan de alguna manera con el coser. Ariadna, Aracne, Penélope, Circe o Moiras comparten el mismo atributo: el hilo, vocablo que aparece en la cita de arriba y que se percibe como el emblema del sujeto<sup>1</sup>. De ahí el segundo tema: la estirpe femenina en la poesía contemporánea; estirpe manifestada en la figura de la creadora del texto citado arriba, es decir, Sophia de Mello, “una de las poetisas más importantes de la lengua portuguesa [...]; una mujer que fue la primera en ser galardonada con el premio más importante de la literatura portuguesa, el Camões<sup>2</sup>” (Fernández 2020: 23). El tercero y el último hilo temático, el cual constituye en realidad el tema sustancial de este artículo, es la autorreferencialidad, en otras palabras, la metapoesía. Gracias a las míticas hilanderas mencionadas previamente, las mujeres cuyos atributos fundamentales son el hilo y/o la aguja, las tejedoras del destino –tanto el suyo como el de los demás–, se ha acuñado en la poesía femenina una de las metáforas obsesivas de la crítica moderna: la relación entre el tejido y el texto literario, entre la tela y el poema, entre la textura y el sujeto entretejido en ella con “el hilo de lino de la palabra”, como leemos en los versos de arriba.

Resulta imposible presentar en este breve artículo todo el amplio abanico de poéticas femeninas del mundo hispano en las que se entrelazan esos tres elementos, por tanto, nos centraremos tan solo en las siguientes autoras españolas: Aurora Luque (1962), Chantal Maillard (1951) y Sonia Bueno (1976). Iremos defendiendo que en su creación existe una fuerte unión entre el hilo y la pluma titulares, elementos que describiremos e interpretaremos partiendo de la tradición clásica, pasando por la poesía comprometida femenina (para no decir feminista) y terminando con la reflexión metapoética en su lírica.

### La primera hilandera: *carpe verbum*

Con el fin de mostrar en la creación de Aurora Luque –la primera autora-hilanderera que nos ocupa– los tres hilos temáticos presentados antes, en adelante iremos hilvanando su lírica con la de Sophia de Mello Breyner Andresen mencionada al principio. Ese cotejo no es nada casual, ya que los versos de “Minotauro”, citados

<sup>1</sup> Se trata de la bien conocida asignación patriarcal de la aguja a la mujer, aguja que en la profesión de la escritora es sustituida por la pluma. De ahí la ironía en las palabras de Juan de Zabaleta (1653): “Esto hace una mujer que hace versos: ¡buena debe de andar su casa! Mas, ¿cómo ha de andar casa donde, en lugar de agujas, hay plumas y en lugar de almohadillas, cartapacios” (en Rosal Nadasles 2006: 388-389).

<sup>2</sup> Cabe añadir que en 2003 Sophia de Mello Breyner Andresen obtuvo el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana.

al principio de este artículo, encabezan uno de los poemas más reconocidos de Luque, el titulado “Camaradas de Ícaro (II)” y publicado en 2003 en el poemario del mismo rótulo. Además, como bien señala Dolores Juan Moreno (2014: 224), “Aurora Luque explicita en diversas ocasiones su admiración por Sophia” y hay numerosas concomitancias entre ambas, tanto en el aspecto biográfico como poético.

Las dos autoras “halla[n] hospedaje simbólico en la antigüedad clásica y, en especial, en la mitología griega. [Su poesía] aparece impregnada de helenismo y mediterraneidad” (Moga 2005). Aurora Luque es consumada helenista, traductora, profesora y, sobre todo, una de los mejores representantes de la tendencia neoclásica y helénica de la lírica española contemporánea. Las huellas de la cultura y de la tradición grecolatinas están perfectamente visibles en toda su creación desde *Hiperiónida* (1981) hasta *Un número finito de veranos* (2021). Las evidencian alusiones tanto explícitas como implícitas a la mitología<sup>3</sup>, a poetas griegos y romanos (Catulo, Safo, Horacio)<sup>4</sup> y filósofos de la antigüedad (Epicuro, Platón) con los que la autora mantiene un constante diálogo<sup>5</sup>.

Cabe apuntar que esa herencia clásica, tanto en la creación de Aurora Luque como en la de Sophia de Mello, les sirve para reflexionar sobre la realidad. Al comentar *Nocturno mediodía*, uno de los poemarios de la autora portuguesa, Eduardo Moga (2005) escribe que la “encarnadura mítica no contradice el hecho de que la poesía de Sophia de Mello es, ante todo, una poesía de lo real”. De igual manera en la lírica de la poeta almeriense se mantiene un diálogo entre lo mítico y lo cotidiano, lo proveniente de la antigüedad y de la realidad, basta con leer tales poemas como el famoso “Gel” –donde la geografía mediterránea y el mito del nacimiento de Afrodita se entrelazan con el acto cotidiano del baño– o el poema “Aviso de correos” –en el que la llegada por correos de un paquete alude a la famosa caja de Pandora–.

Otro rasgo común para la creación de Luque y de Andresen es el compromiso. La lírica de ambas avanza desde una poesía juvenil, delicada y sutil –donde dominan lo cotidiano, lo vital, lo amoroso y lo erótico–, hacia una poética más madura, cargada de seriedad y marcada con lo existente –lo social y lo político–, lo que concierne a una mayor fuerza feminista. Dicho avance se nota especialmente en la lírica de la almeriense. Su compromiso se hace más directo, explícito y dinámico a partir de 2015, cuando se publica *Personal & político*, cuyo título, como señala Marina Bianchi (2019: 76), es una referencia implícita al lema feminista “lo personal es político”, lo cual “sugiere que la obra hace hincapié en cómo la dimensión individual se inserta inevitablemente en la social y urbana de las

---

<sup>3</sup> Se trata tanto de alusiones a temas o motivos como a figuras procedentes de la mitología. Basta con mencionar algunos de los títulos de poemarios, antologías o poemas de Luque, por ejemplo: *Hiperiónida* (1982), *Carpe noctem* (1994), *Carpe verbum* (2004), “Sin Adriana”, “Pentesilea”, “Veredicto de Casandra”, etc.

<sup>4</sup> Cf. Álvarez Valadés 2009, Virtanen 2011, Juan Moreno 2014, Álvarez Valadés 2017.

<sup>5</sup> Cf. Virtanen 2011, Juan Moreno 2014, Álvarez Valadés 2018.

relaciones de poder”. Una prueba de ello es, sin duda, la aparición en este poemario del texto titulado “La palabra *gaviera*” que, por un lado, conecta directamente con *Gavieras*, el siguiente libro de Luque, y, por otro lado, alude explícitamente a la lírica de Sophia de Mello:

Para entender lo que es una gaviera  
 hay que ponerse dentro de Sophia.  
 Ella pasa a menudo de poniente a levante  
 unas veces ociosa entre delfines,  
 otras en un radiante hidropedal. [...]  
 Pone a Grecia su proa, porque se sabe cíclada,  
 una isla desgajada que se incrustó en Oporto.  
 Hay que saber pulir el horizonte,  
 mantenerlo muy terso, anotar los destellos  
 homéricos, muy raros, que aún crepitan,  
 alzar a los Ulises africanos y atender los aullidos  
 de libertad del mar.

Para explicar lo que es una gaviera,  
 hay que usar las palabras  
 marinas de Sophia (Luque 2015: 31).

Luque dedica el poema “a la prematuramente fallecida Ana Santos Payán, quien era conocida como «Ana Gaviera» puesto que fundó en 2004 la editorial «El gaviero ediciones»” (Rodríguez Mayayo 2021: 89). La nota a pie de página, debajo de los versos, dice: “Poema que acompaña a la petición dirigida a la RAE para que la palabra *gaviera* figure en su diccionario con el significado de «mujer que atiende el horizonte»” (Luque 2015: 31). De hecho, *Gavieras* es un tributo a la editora Ana Santos Payán y a todas las mujeres *gavieras* –entre ellas a la poeta portuguesa Sofia de Mello mencionada directamente en el poema, cuya lírica, según Luque, es idónea para mostrar la cara de una *helenista feminista*.

Pero centrémonos en la metapoésia que nos interesa especialmente aquí. En lo que se refiere a la metáfora del texto-tejido, Aurora Luque aprovecha, entre otros, el hilo y las figuras mitológicas femeninas que lo tienen como atributo. El hilo, por un lado, debemos interpretarlo como amor –como leemos en el último verso de “El hilo infinito”: “El amor siempre está hecho del hilo de Ariadna” (Luque 2007: 101)– y, por otro lado, debemos entenderlo como vida –lo cual se percibe perfectamente en el poema “Moirá ríe” donde se combinan las dos interpretaciones: “Al fin y al cabo, todos / los hilos de la vida / se tejen tan precarios, tan teñidos de tedio. / Ese hilo de plata que unía nuestras bocas / lo está demenzando / ahora mismo la Muerte” (Luque 2007: 119). Si se tiene en cuenta lo dicho aquí, no extrañan los versos de “Nuevo caso de Hybris”, poema de evidente tono metapoético. En este texto la voz lírica constata que el amor junto con la muerte son el fundamento del arte: “ARTE: / una letra de a-mor / y tres de mue-rte” (Luque 2007: 115). Cabe apuntar que esa idea se transmite incluso en poemas anteriores

de Aurora Luque, como podemos ver en “Alfabeto nocturno” publicado trece años antes, en 1990, en el poemario *Problemas de doblaje*. En ese texto la reflexión metalingüística se vincula estrechamente con el deseo y el erotismo:

–Mas si la audacia del poeta  
 fuese la del amante  
 se escribirían versos con los ángulos  
 métricamente bellos de los codos,  
 de rodillas curvadas como rimas,  
 hemistiquios los pechos, la cintura  
 hermosa disyuntiva conjunción  
 y los pubis un nido de metáforas,  
 el *locus amoenus* que descifran los labios.  
 En los ojos los astros de la noche  
 de Fray Luis de León  
 y el silencio en la piel, cláusula lenta  
 de todas las estrofas (Luque 2007: 67).

La confirmación de ello la constituye la cita que encabeza el poema: son las últimas palabras del poema “La tierra de la noche”, de Jaime Siles, publicado en *Música de agua* en 1983, que dicen: “... alfabeto nocturno de la nada” (Luque 2007: 67). Como bien se sabe, Jaime Siles es uno de los autores más destacados de la corriente metapoética. Es más, casi toda su obra de carácter autorreferencial transmite la misma idea que se desprende del poema de Aurora Luque, a saber, de que la creación y el deseo no existen el uno sin el otro. Esa coexistencia simbiótica e inseparable suele aprovecharse, asimismo, en las teorías vinculadas con la feminidad; recordemos las palabras de tono lírico que se incrustan en el famoso ensayo de Julia Kristeva (1987: 210), titulado “Stabat Mater” y publicado en *Historias de amor*:

¿Qué es amar para una mujer? Lo mismo que escribir. Risa. Imposible. Flash de un innombrable, tejidos de abstracciones que hay que desgarrar. Que un cuerpo se aventure finalmente fuera de su refugio, se arriesgue en sentidos o capa de palabras. VERBE FLESH. Del uno al otro, eternamente, visiones fragmentadas, metáforas de lo invisible.

Otro poema de Luque, “La deconstrucción o el amor”, que apareció en 2003 en *Camaradas de Ícaro*, parece extender la idea de Kristeva expuesta en la cita de arriba, idea de que el poeta lo que hace al crear el poema es (d)escribir el cuerpo, moldearlo con las palabras:

[...] Y quién inventa hoy  
 vocablos para el quicio  
 fragante de una piel, nombres para los grados de tersura,  
 acidez o tibieza de un abrazo, quién justificaría  
 las palabras-tatuaje, las palabras tenaces como un piercing,  
 las palabras anfíbias e ilegítimas.  
 El poeta ha dejado junto a cada palabra

lo que cada palabra le pidiera al oído:  
 derramarse indecible en otro cuerpo  
 o estallar en un verso como válvula.  
 El poeta, desnudo,  
 cuelga una percha en un árbol perdido  
 y las palabras van  
 al poema a vestirse (Luque 2007: 127-128).

De hecho, Luque enfatiza esa idea en “Círculo vicioso”, poema procedente del mismo libro, en el que leemos: “Pondré mi oído en tu cuerpo. / Pondré mi verso en tu oído. / Pondré tu cuerpo en mi verso” (Luque 2007: 121). Esa construcción del cuerpo se realiza, pues, con y mediante las palabras.

Sin embargo, fijémonos en el título del poema visto antes, “La deconstrucción o el amor”, en él se designa que el cuerpo de los amantes, pues también del sujeto femenino, se crea mediante la deconstrucción. Así es como empieza ese texto:

AMAR es destruir: es construir  
 el hueco del no-amor,  
 amueblar con milagros la pira trabajosa  
 echando al fuego lenguas, carne de ojos vencidos,  
 piel jubilosa, dulce, nucas saladas, hombros temblorosos,  
 incinerar silencios y comprobar la altísima  
 calidad combustible del lenguaje (Luque 2007: 127).

Se trata, por tanto, de la partición de los cuerpos de los amantes. Esa fragmentación se da mientras el acto amoroso, sexual, el cual metaforiza el acto creativo, la escritura del cuerpo. La palabra se corporaliza, el cuerpo se vuelve textual y se (de)construye (en)de piezas a través de la fragmentación. Es más, esa construcción del sujeto en muchos poemas de Luque se realiza indagando simultáneamente sobre su identidad. Y solo esa escritura creativa permite formar en el texto poético fragmentos-hilos del cuerpo femenino. Es como si Aurora Luque realizara lo expresado por Hélène Cixous (1995: 61) en *La risa de la Medusa*, donde la francesa sugiere:

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* [...]. Escribir, acto, que no sólo “realizará” la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados [...].

Así pues, podemos decir que Aurora Luque realiza la orden expuesta por Cixous (1995: 62) más adelante en el mismo ensayo: “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír”.

Ahora bien, es perfectamente conocida la obsesiva metáfora del texto como tejido. La palabra *textus* llega al latín desde *texere*, lo que significa tejer. Además, la metáfora que considera el texto como tela, como tejido lingüístico, tiene sus inicios en la concepción platónica de los principios estéticos, es decir, en los planteamien-

tos del filósofo cuyas huellas asimismo encontramos en la obra de Aurora Luque<sup>6</sup>. Dichas huellas, como perfectamente señala Josefa Álvarez Valadés (2015: 14), entre otros temas reivindican en la creación de Luque, “como apoyo de ciertas reflexiones metapoéticas, [...] algunas de las ideas expuestas en el *Fedro* sobre la imposibilidad del lenguaje de traducir la realidad y sobre la figura del poeta como iniciado por cuya boca se expresa la divinidad”. Según Beatriz Ferrús Antón (2005: 7), “para Platón la escritura (literaria, creativa, poética) es una actividad del imaginario del cuerpo o para el cuerpo”. No sin razón uno de los poemas de *Personal & político*, de Aurora Luque, el titulado “Matar a Platón. Caso práctico” –el cual viene dedicado a Chantal Maillard que presentaremos en breve como la segunda hilandera–, constituye una alusión directa a *Simposio* de Platón, donde se reflexiona sobre el Eros. No obstante, como es natural para Luque, la poeta “va a actualizar la obra clásica [de Platón] y la va a traer a su presente” (Rodríguez Mayayo 2021: 83) introduciendo, entre otros, elementos que reivindican la fuerza femenina y su libertad de expresión.

### La segunda hilandera: el cuerpo tejido de los hilos de dolor

Tanto la metáfora del texto-tejido como la filosofía de Platón son elementos que encontramos, asimismo, en la poética de Chantal Maillard, poeta española nacida en Bélgica, una de las escritoras y filósofas más importantes actualmente en España. En 2004 Maillard publica *Matar a Platón*, libro que, como hemos visto, le ha inspirado a Aurora Luque a escribir “Matar a Platón. Caso práctico”. Dicho poemario de la filósofa constituye el punto de inflexión en su escritura que, a partir de entonces, comienza a saturarse de interrogantes, a aniquilar el sentido verdadero de las palabras. Con ese libro la reflexión metapoética se relaciona estrechamente con la metáfora del texto tejido, hecho que demuestran los títulos de sus tres poemarios siguientes: *Husos* (2006), *Hilos* (2007) y *La herida en la lengua* (2015)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Cf. Juan Moreno 2012, Álvarez Valadés 2015, Juan Moreno 2014, Rodríguez Mayayo 2021, etc.

<sup>7</sup> Debido a las limitaciones de espacio y al intento de centrarnos en la temática autorreferencial, hemos renunciado a comentar y presentar con más detalle las huellas clásicas visibles en la lírica de Chantal Maillard. Aun así, subrayamos que hay en ella, igual que en la obra de Aurora Luque, alusiones a la filosofía clásica (nosotros mencionamos tan solo la filosofía platónica) que se combina con el pensamiento oriental, especialmente budista. Hay también referencias a la mitología: en su creación encontramos numerosos ejemplos y menciones tanto de héroes y heroínas como de ideas y arquetipos provenientes de los mitos. En general la filósofa española, tal y como Luque, recrea los mitos desmitificándolos, transformando su significado primario establecido por la cultura patriarcal; como sugiere Sonia Lasierra Liarte (2018: 239), “en la obra de Maillard el trabajo con el mito supone la invención de una nueva mitología femenina, lo que enlaza, además, con una forma de relacionarse con la tradición literaria de las mujeres”. Y por último, asimismo, aparecen en su creación diversas figuras femeninas conocidas de la literatura de la antigüedad, lo cual ha sido presentado en numerosos textos de estudiosos cuya lectura hemos sugerido. El libro que reúne los tres hilos temáticos mencionados al principio de ese artículo es *Medea*, publicado en 2020.

*Matar a Platón* es el poemario de evidente tono autorreferencial, sin embargo, las ideas acerca de la escritura parten, como sugiere el título del libro, de la crítica del concepto de *poética* establecido por Platón. Como acertadamente arguye Josefa Álvarez Valadés (2015: 21),

[p]or un lado, reivindica el valor del poema como vehículo legítimo de pensamiento a través del que la realidad reticular se revela. Por otro, desmantela el fundamento del idealismo platónico y le resta el valor de verdad a la idea pues, como en sus versos nos dice, esta es sólo una construcción de nuestro propio miedo a afrontar la vida.

Otra cuestión que Josefa Álvarez Valadés (2015: 22-23) trae a colación es que “[l]a escritura para Maillard tiene, en definitiva, una función catártica, como la de aquella poesía imitativa censurada y vilipendiada por el Platón de *La República* por dar lugar en ella al acontecimiento, doloroso y trágico las más de las veces”. Y es porque el sentimiento de dolor y la herida son temas inherentes a su escritura poética<sup>8</sup>.

De hecho, *Husos* es el libro que expresa un profundo dolor de la poeta causado por la pérdida de su hijo<sup>9</sup>. Constituye una especie de diario compuesto por fragmentos que, podríamos decir, corresponden al fluir de la conciencia. Veamos algunos ejemplos:

Observarme en la pena, en el dolor, y construir o, simplemente, sobrevivir. Sin esa escritura, sin ese decirme desde la distancia que la escritura procura, no habría sobrevivido a tanta pérdida. [...]

El mí: husos. Un haz de husos tensos. [...]

Sobrevivir. A plazos. Plazos cortos. Plazos para sobrevivir. Vivir sobre.

Abajo, la aterradora, ineludible condición. Vivir a *condición* de sobrevivir. Condicionada al sobre. Dentro, nada. Dentro, llora. Infinitamente.

En superficie, entonces, deslizarse. O ni siquiera eso: morar en el plazo. Morar. Demorarse. A pequeñas sacudidas, des-plazarse. De plazo en plazo. Levemente. Tercamente. Para sobrevivir (en Borra 2009).

La idea de que el texto se compone de hilos de pensamiento la sugiere también Anna Tort (2014: 38), según la cual, la metáfora de *husos*, tanto aquí como en los libros posteriores de Chantal Maillard, ha de entenderse como “estados de conciencia o modalidades senti-mentales”. Es como si los sentimientos del yo lírico se esparcieran, de igual manera que el sujeto mismo.

<sup>8</sup> Habría que extender esa idea vinculándola con el deseo erótico –uno de los temas fundamentales en la lírica femenina–, ya que Maillard frecuentemente hace doloroso el deseo. Es más, el dolor se corporaliza en su creación manifestándose a través de cuerpos deformados, enfermos, heridos, vulnerables...

<sup>9</sup> Cabe apuntar también que en el poemario se percibe cierto tono feminista debido al tema de la maternidad –aquí entrelazado evidentemente con el dolor y el sentimiento de pérdida– señalado por los críticos como elemento emblemático del feminismo.



*Hilos* es continuación de *Husos*, pero aquí la fragmentación y la interrupción, que constituyen técnicas fundamentales usadas en los poemas que componen el libro, llega a despersonalizar el sujeto que habla. Hecho que se nota ya en el poema “Uno”, el cual abre el poemario:

Uno.  
 Porque hay más.  
 Más están fuera.  
 Fuera de la habitación. [...]
   
 Sobre todo, depende de los hilos.

Partir es dar pasos fuera.  
 Fuera de la habitación.  
 De la mente, no:  
 No hay. Hay hilo.  
 Partir es dar pasos  
 fuera de la habitación con el hilo.  
 El mismo hilo.

A veces se rompe  
 el hilo. Porque es endeble, [...].  
 Entonces queda el silencio.

Pero no hay silencio.  
 No mientras se dice.  
 No lo hay. Hay hilo,  
 otro hilo.  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno –¿uno? (Maillard 2007: 13-14)

Además, como se puede observar en los fragmentos citados, el monólogo de este sujeto despersonalizado se ve constantemente intercalado con preguntas, lo cual manifiesta el valor gnoseológico del poema –uno de los rasgos fundamentales de metapoesía<sup>10</sup>–. Es como si se dudara del lenguaje, desconfiara de las palabras y de su significado. Esa desconfianza hace que se manifieste otro rasgo sustancial de la lírica autorreferencial: la cortedad de decir.

En *Hilos* se insiste aún más en la escisión del sujeto, en su fragmentación y despersonalización. Los hilos titulares han de interpretarse como pensamientos o “tema[s] que la mente agarra para transitar por los husos” (Tort Pérez 2014: 38). Esos temas-hilos constantemente se cortan y se tejen de nuevo: (re)aparecen. Habría que preguntarse para qué, cuál es el objetivo de ese desgaje. La respuesta es paradójica. Por un lado, para tensar esos hilos del lenguaje llevándolos hasta el límite, en otras palabras, para descomponer los significados de las palabras, experimentar. Por otro lado, dichos hilos se tensan para formar cuerpo, para tejer al sujeto y no se trata tan solo del sujeto que habla, sino también del que o de los

<sup>10</sup> Cf. Sánchez Torre 1993.

que se desprenden de él. Ese discurso logofágico, fracturado, dislocado se aventura al borde más explosivo de los códigos. “[S]egún los análisis de Kristeva, la pulsión heterogénea de lo semiótico-femenino que revienta el signo y transgrede las significaciones paternas que constituyen el lenguaje como función simbólica” (Lasierra Liarte 2018: 272). En otras palabras, la escritura maillardiana desestabiliza lo impuesto por la cultura paternal, recrea a la vez la subjetividad femenina y, en consecuencia, establece una original estética feminista.

Todo eso lo observamos perfectamente en el largo poema “Hilos” cuyos fragmentos citamos en adelante:

Y la mente –¿la mente? – herida.  
 ¿Herida? No, no hay herida. Si  
 la hubiese habría sangre. Hay  
 cicatriz. Tampoco.  
 Si hubiese cicatriz sería  
 evidente. No siempre se ven, dicen.  
 Ciertas palabras se utilizan  
 en vez de otras, dicen. Cuando  
 hay palabras suficientes.  
 Mejor cuando no hay  
 cosa.

La mente acusa sentimientos:  
 segrega. Hila. La mente, no. No hay.  
 Sólo hay hilo. Saliva.

La boca seca. No hay saliva. ¿No  
 la hay? Un hilo forma imagen. La  
 imagen de un cuerpo. Blanco. Como  
 todos los que han muerto. [...]
   
 Habrá que levantarse. Aunque sin  
 saber para qué. Sin saber  
 tampoco para qué el para qué.  
 [...] Más seguro es  
 quedarse aquí, tecleando. Un teclado  
 es algo conocido. Tienen un  
 sonido peculiar, las teclas,  
 cuando se las pulsa.  
 Quedar en lo irreconocible.  
 –¿Quedar? – Permanecer. [...]
   
 Siempre se puede partir.  
 Partir es dar pasos fuera.  
 Fuera de la habitación.  
 De la mente, no. –¿Mente? –  
 Ya pregunté. Y no hay. Hay hilo.  
 Partir es dar pasos fuera  
 de la habitación  
 con el hilo. El mismo hilo.  
 La palabra silencio dentro.  
 Dentro de uno –¿uno? (Maillard 2007: 15-17)

El hecho de verse, de observarse como a un otro o con los ojos del otro, se inscribe en el pensamiento filosófico tanto de Chantal Maillard como de María Zambrano, de cuya obra la poeta hispanobelga es conocedora y en la cual se basa. No obstante, para realizar ese espejismo, para que el sujeto pueda observarse, ha de emprender un viaje de búsqueda de su identidad –tema sustancial en *Hilos*–. El camino, pues, tal y como expone María Zambrano (1993: 21), es “cauce de vida. En este camino sentimos necesario un saber sobre el alma, un orden de nuestro interior”.

La existencia del yo lírico se funda en un lenguaje poético despedazado, roto y herido. De ahí el título del siguiente poemario de Maillard: *La herida en la lengua*, donde la herida es la ruptura y la descomposición. Pero subrayemos que esa llaga lingüística no imposibilita la existencia, al contrario, la herida es a la vez el hilo que teje el texto, sutura el yo lírico ofreciéndonos una tela: el material de la vida y de la creación. Leamos el poema “La aguja / merodeos”:

*amoncellements*. de arena de palabras de. hierba recién  
cortada / hasta que una aguja. destellando a los pies. en la  
acera. la mano de. la aguja allí tan próxima tan. a su al-  
cance / y el resto de curvarse. quebrarse en vano ensayo. de  
cuerpo hacia delante

obstáculos / *amoncellements*. montículos. el mí

continuamente. renovado en sus pliegues (de no ser  
por el ave aplastada en el asfalto

la aguja...) (Maillard 2015: 57)

Además, como expone Anna Tort Pérez (2015: 200), este libro de Chantal Maillard también se plantea “como peregrinaj[e] textua[l] en [el] que los derroteros del lenguaje se exploran hasta la extenuación. Hasta el balbuceo”, y aclaramos que “Balbuceos” es el título de la última parte de *La herida en la lengua*. Dichos balbuceos, que de manera evidente alegan a “un no sé qué quedan balbuciendo” de San Juan de la Cruz, sugieren implícitamente la cortedad de decir.

### La tercera hilandera: la identidad femenina cosida de retales

Los mismos temas e ideas se vislumbran en el poemario *Retales* (2011), de Sonia Bueno, la más joven de las poetisas que aquí se presentan.

aguja herida  
herida  
aguja  
o.  
herida el juego  
de  
la aguja (Bueno 2011:73)

En ese poema se plantea, por un lado, la metáfora del texto como tejido y, por otro, la temática del dolor que, en este caso, es el efecto del coser. La aguja que es la palabra que teje el texto con cada punzada hiere al sujeto.

Como podemos observar, la lírica de Sonia Bueno, igual que la de Chantal Maillard, la caracteriza una fuerte desarticulación y fracturación del lenguaje. *Retales* es el primer poemario de esta autora y, como sugiere su título, tiende a reflejar e imitar la costura o sus atributos designados en los rótulos de las sucesivas partes del poemario: “re cortes”, “retales”, “hebras” y “(desierto) rueca”. La fracturación se da, por tanto, en dos niveles: formal y de contenido: por una parte, los poemas intentan visualizar de alguna manera el coser y sus atributos, mostrar efectos o explicar en qué consiste ese tejer del texto. Véamos un ejemplo en el que los signos de puntuación o el formato han de imitar la costura:

trabajo. bajo a traenvés del corte. abajo. para encontrar  
un hilo

—por el que subir *me* (Bueno 2011: 27)

Otro poema se construye así:

anudo—nudo—a—nudo—a. subo.bajo.subo.bajo.  
bajo.bajo.ba—jo

...

pierdo hilo (Bueno 2011: 64)

Por otra parte, cada uno de los textos constituye un retal, un fragmento de un tejido más grande que es el poemario. Así, en su totalidad, la escritura, imitando los componentes de la costura, se está tejiendo y convirtiendo en un/a text(o/ura). Se está realizando una “construcción en movimiento” (Torre 2016: 18), el texto se corta para volver a tejerse, de manera parecida a lo que hemos visto en la poética maillardiana. No sin razón, el poemario de Sonia Bueno lo encabeza la cita “Tensar es existir” proveniente de *Hilos* de la filósofa y poeta española.

Cabe poner énfasis en que la construcción de ese material-libro se realiza punto por punto, sutura por sutura, hasta revelarnos un cuerpo:

papel usado. piel. cubierta con palabras de vidrio.  
aguardo que mi cuerpo prenda. y el aire dasanide.

cicatrices

inacabadas (Bueno 2011: 46)

De esta manera, e igual que en la obra de Maillard, el yo femenino<sup>11</sup> que habla en los poemas se teje a sí mismo hasta constituirse como ser existente: “labios cerrados. el rostro luce una costura –enhebrada a otra / costura en el envés del rostro :decir es escalarme por los nudos / de la hebra –tensada en la estrechura de los labios” (Bueno 2011: 67). Así, la textura se confecciona un cuerpo, un ser humano cuyas partes –hebras de su ADN que forman brazos, piernas, cabeza, ojos, etc.– se unen en un ser-sujeto completo. Ese sujeto, lo que es más, es un ser cognoscente que al *crearse* a sí mismo se da cuenta de su propia existencia. Así es como dice en uno de los poemas-retales: “soy el nudo de una hebra. un fragmento. soy el fragmento de / una hebra. lo dicho. un nudo” (Bueno 2011: 68). De hecho, en *Retales* la autora realiza simultáneamente una doble operación: des- y recomposición de la identidad poética.

Otro elemento que comparten Sonia Bueno y Chantal Maillard en su poética es la idea de viaje y del camino por el que se mueve el sujeto lírico. De hecho, en el primer poema de la parte titulada “(desierto)rueca” leemos:

*caminarme. o*  
extraer mi huso de raíz  
y marchar al desierto

recta

como una duda: como mi huso

mancha

el desierto (Bueno 2011: 95)

El yo que habla en esos poemas, en otras palabras, el yo que nace en *Retales* yerra, vagabundea por las sucesivas páginas. Así, en otro de los textos de “(desierto)rueca” el yo-cuerpo sujeto –ya constituido y consciente de su existencia en la textura lingüística– revela: “*devano* mi camino. para hilar mis huellas –y habitar *el / camino*” (Bueno 2011: 99). Así pues, repitamos que en la poética de Sonia Bueno y de Chantal Maillard el camino constituye un medio indispensable para que, finalmente, el sujeto lírico pueda (re)descubrirse en el lenguaje, (re)definirse como una forma verbal y así (re)nacer. Recordemos aquí las palabras de la filósofa Zambraño (1993: 21): el camino es “cauce de vida”. Dicha andadura la reclama también Hélène Cixous (1995: 57) en *La risa de la Medusa*: “¡Voz! Es también lanzarse, ese desparramamiento del que nada vuelve. Exclamación, grito, ahogo, aullido, tos,

---

<sup>11</sup> Nos damos cuenta de la condición femenina de ese sujeto en los textos finales del poemario, cuando el yo se reconoce como ser existente. Entonces se menciona, por ejemplo, el útero como uno de los órganos-nudos que lo conforman: “mi (desierto)rueca. En el desierto\_trama\_más desierto / más mediersto :útero o rueca. *mi* desierto... toda-vía” (Bueno 2011: 108).

vómito, música. Ella se va. Pierde. Así escribe, como se lanza la voz, hacia adelante, en el vacío. Se aleja, avanza, no vuelve sobre sus pasos para examinarlos.”

Otra cuestión que nos gustaría volver a apuntar es que en la parte final de *Retales* encontramos la mencionada antes metáfora de la herida que constituye el lenguaje mismo. En uno de los poemas que cierran el libro el yo lírico constata: “protejo / el desierto bajo un dedal :me *protejo* / de las llagas de Ícaro / y del dedal” (Bueno 2011: 115). El sujeto se *proteje*, se protege de las llagas y se *teje*, se crea con el lenguaje y con la escritura rupturista que descose su piel. Resulta interesante también que ese yo, tras haberse cosido, intente salir de la textura lingüística que lo compone y de la que se ha formado: “sacar un pie. una pierna. otro pie. la otra” (Bueno 2011: 75). Como si quisiera liberarse del material que lo constituye, tal y como dice en otro poema-retal: “cubrir el desierto de hojas blancas // lentamente // salirse del poema” (Bueno 2011: 109). De ahí la figura de Ícaro que apareció en el poema anterior, que principalmente suele asociarse con la rebeldía y con el individualismo, en el poema citado de Sonia Bueno viene a simbolizar el dolor de la existencia, el sufrimiento que, sin embargo, lleva a un intento de la liberación. En este momento resultan muy ilustrativas las palabras de la feminista Hélène Cixous (1995: 60–61):

Ella vuela.

*Volar*\* es el gesto propio de la mujer, volar en la lengua, hacerla volar. Hemos aprendido las mil maneras de poner en práctica el arte de volar y sus variadas técnicas, hace siglos que sólo tenemos acceso a él mediante el *vuelo*, que hemos estado viviendo en un vuelo, de volar, encontrando cuando lo deseamos pasadizos angostos, secretos, entrecruzados. No es obra del azar el hecho de que «volar» ocurra entre dos vuelos, disfrutando de uno y del otro y desconcertando a los guardianes del sentido. No es obra del azar: la mujer tiene algo de pájaro y de ladrón, al igual que el ladrón tiene algo de mujer y de pájaro («illes»)\*\* pasan, huyen, disfrutan desbaratando el orden del espacio, desorientándolo, cambiando de lugar los muebles, las cosas, los valores, rompiendo, vaciando estructuras, poniendo patas arriba lo considerado como pertinente<sup>12</sup>.

### Expresar la feminidad: tejer y escribir

Indudablemente, en las tres poéticas presentadas aquí se percibe la reivindicación femenina. La idea fundamental es la de la aguja como atributo de la mujer, el cual se sustituye por la pluma de la escritora. Así, la pluma escribe tejiendo

<sup>12</sup> Los asteriscos que aparecen en la cita son las notas del traductor, que nosotros, asimismo, consideramos importantes para presentar aquí: “\*\*«Voler» en francés significa volar y robar. La autora se vale del significado polisémico del término. También en la utilización del sustantivo «vol» = vuelo/robo y del adjetivo «voleuse» = volador/ladrona voladora/ladrona” (Hélène Cixous 1995: 60) y “\*\*«illes»: neologismo en el que la autora fusiona el pronombre masculino plural («ils») refiriéndose a pájaro y a ladrón, y el femenino plural («elles») para hacer alusión a las mujeres” (Hélène Cixous 1995: 61).

con la aguja de las palabras. Los signos y los vocablos se materializan: se corporalizan. De hecho, esta alegoría del quehacer poético muestra los planteamientos expresados por la feminista francesa Hélène Cixous (1995: 57), según la cual,

[e]s necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra «silencio», el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra «imposible» y la escribe como «fin».

Se cose la textura del cuerpo del sujeto femenino: poniendo en práctica la obsesiva metáfora del texto-tejido. De esta manera, entramos en la reflexión metapoética.

En la creación de la primera poeta, Aurora Luque, podemos notar una transformación de postura del sujeto a la hora de hablar del acto poético. Desde unas sutiles sugerencias acerca de la poética igualada con el tema amoroso, donde el crear el poema es crear el cuerpo del amado, hasta la manifestación feminista mucho más directa, en la cual se (re)crea el cuerpo evidentemente femenino del sujeto. Es más, en la reflexión metapoética de Luque también se insiste en esa propiedad de la lengua de desgajar, de deconstruir, como hemos visto en el poema “Deconstrucción o el amor”. Y es porque en opinión de la autora en la poesía “[s]e da la paradoja de que es la propia palabra la cuchilla, la hoz, la pala, la tijera [...], la palabra poética es la más afilada de todas las herramientas verbales” (Luque 2006: 19). Así, la palabra corta, pero a la vez constituye el hilo que construye tejiendo el sujeto.

Y esta metáfora, como hemos visto, la aprovecha literalmente Chantal Maillard en *Husos, Hilos y La herida en la lengua*. La poeta, partiendo de la herida, del desgarrador dolor, un sentimiento imposible de expresar con las palabras –la cortedad de decir– acuña la metáfora del huso como estado senti-mental. Luego, en sus “poemas-husos” van apareciendo hilos, como pensamientos-temas que transitan por husos. Los hilos se tensan tanto que hasta desgajan las palabras. Esta ruptura, ese deshilar es paradójicamente cauce de la vida del sujeto, es su tejer de retales. El cuerpo hilado constantemente lo escinde el lenguaje; hecho que lo lleva al autoconocimiento. Queremos subrayar que la autora misma aprovecha la simbólica figura mitológica de la araña para hablar de ello en su ensayo titulado “La baba del caracol”. En él leemos: “Sí, la araña, la tejedora, es, al fin y al cabo, una metáfora adecuada. El fin es exterior y propio al mismo tiempo. Nosotros somos la presa y también somos la araña, la tela y el acto de tejer” (Maillard 2019: 32). Y en otro momento del mismo ensayo revela su compromiso con la vindicación de la figura femenina cuando constata: “Ah sí, había una araña. Este animal [...] teje su tela. El universo como tela mejor que como construcción. La madre araña en vez del demiurgo arquitecto. Lo prefiero. Feminizar el tópico” (Maillard 2019: 31).

Sonia Bueno, la última y la más joven, aprovecha las mismas ideas: las palabras como hilos que suturan un cuerpo femenino de los retales esparcidos. El sujeto mismo se hilvana y se teje siendo tela del poemario. Y en esa costura, “[e]n este juego dialéctico el huso se convierte en *axis mundi* que une el arriba y el abajo de los recuerdos [...] con el esbozo de lo nuevo” (Galarza 2011: 12). Como señala Hélène Cixous (1995: 61), “[u]n texto femenino no puede no ser más que subversivo”.

Y es así porque ese coser fragmentado, en la poética de estas tres autoras, lleva, por un lado, al nacimiento del cuerpo-tejido (tensar es existir) y, por otro, a la anagnórisis, al autoconocimiento del sujeto femenino. “Así, pues, la escritura hace el amor otro. Ese amor es ella misma. El amor-otro es el nombre de la escritura” (Cixous 1995: 65).

### Bibliografía

- Álvarez Valadés, J. (2009). Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque. *Minerva* 22. 217-230. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3095340> (20.07.2023).
- Álvarez Valadés, J. (2015). El pensamiento clásico en la poesía española de hoy: el Platón de los poetas. *Philologica Canariensis* 20. 13-25. <https://doi.org/10.20420/PhilCan.2014.0017>
- Álvarez Valadés, J. (2017). *Una poesía sin fronteras: Aurora Luque, el mundo clásico y otros desarrollos nómadas*. En: Sánchez García, R., Gahete Jurado, M. (coords.). *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: tirant humanidades. 341-350.
- Álvarez Valadés, J. (2018). Plenitud existencial y epicureísmo en la poesía última de Aurora Luque. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 30. 171-180. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2018302052](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2018302052)
- Andresen, S. de Mello Breyner (2000). *Antología poética*. Trad. C. Clementson. Madrid: Huerga y Fierro editores.
- Bianchi, M. (2019). De la intertextualidad al compromiso: personal y político de Aurora Luque. *Cultura Latinoamericana* 30(2). 76-94. <https://editorial.ucatolica.edu.co/index.php/RevClat/article/view/3445> (20.09.2021). <https://doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2019.30.2.4>
- Borra, A. (2009). Fragmentos de “Husos. Notas al margen” – Chantal Maillard. *Poéticas en diáspora. Blog de Arturo Borra*. <http://arturoborra.blogspot.com/2009/09/fragmentos-de-husos-notas-al-margen.html> (31.07.2023).
- Bueno, S. (2011). *Retales*. Madrid: Fundación Centro de Poesía José Hierro.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. A. M<sup>a</sup> Moix. Barcelona: Anthropos, Madrid: Consejería de Educación Dirección General de la Mujer, San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Fernández, J. C. (2020). Sophia de Mello Breyner, alma de poeta. *Esfinge: apuntes para un pensamiento diferente* 88 (Abril/Junio). 23-25.
- Ferrús Antón, B. (2005). *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en américa latina* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de Valencia Servei de Publicacions. <https://core.ac.uk/download/pdf/70998907.pdf> (27.07.2023).
- Galarza, R. (2011). *Retales para una anagnórisis del mundo*. En: S. Bueno. *Retales*. Madrid: Fundación Centro de Poesía José Hierro. 11-14.



- Juan Moreno, D. (2012). *El auriga Platón: filosofía y Grecia en la poesía de Aurora Luque*. En: S. Boadas Cabarrocas, F. E. Chávez, D. García Vicens (coords.). *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: PPU. 401-412.
- Juan Moreno, D. (2014). "La poesía no ha caído en desgracia". *Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque* (Tesis Doctoral). Universitat de les Illes Balears. <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/288205/tdjm1de1.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (15.04.2023).
- Kristeva, J. (1987). *Historias de amor*. México: Siglo XXI Editores.
- Luque, A. (2006). *Aurora Luque*. Madrid: Fundación Juan March. <https://recursos.march.es/culturales/documentos/conferencias/gc145.pdf> (20.07.2023).
- Luque, A. (2007). *Carpe amorem*. Sevilla: Renacimiento.
- Luque, A. (2015). *Personal & político*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Maillard, Ch. (2007). *Hilos seguidos de Cual*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Maillard, Ch. (2015). *La herida en la lengua*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Maillard, Ch. (2019). *La baba del caracol. Cinco apuntes sobre el poema*. Madrid: Vaso Roto Ediciones.
- Moga, E. (2005). *Nocturno mediodía*, de Sophia de Mello Breyner Andresen. *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/libros/nocturno-mediodia-de-sophia-de-mello-breyner-andresen/> (20.07.2023).
- Rodríguez Mayayo, A. (2021). *La tradición grecolatina en la poesía de Aurora Luque* (TFM en Mundo Antiguo y Patrimonio Arqueológico). Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/107875> (15.04.2023).
- Rosal Nadales, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)* (Tesis doctoral). Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/1006/16151446.pdf?sequence=1> (31.07.2023).
- Sánchez Torre, L. (1993). *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Torre, Ó. de la (2016). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid: Amargord.
- Tort Pérez, A. (2014). *Hilando textos. Notas para una lectura hipertextual de la obra de Chantal Maillard* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/285041#page=1> (31.07.2023).
- Tort Pérez, A. (2015). Qué extraño es todo esto. *Nayagua. Revista de poesía* 22. 200-202.
- Virtanen, R. (2011). Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura* 187-750 (julio-agosto). 783791. <https://doi.org/10.3989/arb.2011.750n4012>
- Zambrano, M. (1993). *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial.

**Dr Ewa Śmielek** – is a researcher of Spanish contemporary poetry, Assistant Professor at the Institute of Literature at the Faculty of Humanities of the University of Silesia in Katowice. She is the author of the monograph *Espacio de transformación. (Meta)poesía de Jenaro Talens: entre teoría y práctica. En torno a «El vuelo excede el ala»* (2014) and of various articles published in academic journals and in many monographic volumes. Her current research interests focus on contemporary Spanish poetry, above all in such aspects as new manifestations of the poetic avant-garde, feminism and feminine poetry, metapoetry.

e-mail: [ewa.smielek@us.edu.pl](mailto:ewa.smielek@us.edu.pl)