



Segovia, Ángela (2013), *De paso a la ya tan*, Madrid, ÁRTEse quien pueda, 89 pp.

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ

(alfernandez@ucm.es)

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

RAÚL MOLINA GIL

(molinagilraul@gmail.com)

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Ángela Segovia (Ávila, 1987) es una de las voces, si no más oídas, más contundentes del panorama poético actual. Un grito agudísimo entre cuyos hitos está el de haber ganado en 2009 el «Premio Nacional de Poesía Joven *Félix Grande*» con *¿Te duele?*, ser actual Becaria de Creación de la Residencia de Estudiantes, o haber compuesto progresivas piezas de investigación poético-escénicas como *Ganas dan decirte muchas de* (Festival Intersecciones Poéticas, Teatro Juan de la Encina, Salamanca, 2015), y *Archiva vía metalada* (Picnic Sessions, CA2M, Móstoles, 2015). Una senda, más silenciosa de lo que podría parecer, que la ha llevado irremediamente a ocupar un puesto en la Periferia de ese mapa cambiante que compone la nueva literatura: no existe otro lugar donde se pueda transitar mejor los límites del género, cultivar sentidos en las fracturas de su sintaxis. Es en la frontera donde se ubican o se destinan los lenguajes que subvierten la norma y la expectativa. De ahí que esta reseña surja como un revulsivo que se propone dotar de cobertura crítica al que todavía es su último poemario publicado, *De paso a la ya tan* (ÁRTEse quien pueda, 2013). Al menos hasta que salga al mercado *La curva se volvió barricada* (La Uña Rota, 2016), fruto directo de su árbol anterior: una estructura tan alta, tan alta como aún desconocida...



«Tan cerca yo lo que tengo es un animal redondo y pesado que me respira dentro», leemos en el primer monólogo en verso de dicho poemario, *De paso a la ya tan*. Y decimos 'monólogo' y no 'poema' porque su voz, como la de un personaje acotador, crea una sucesión de referencias que únicamente cobra sentido con nosotros en el centro de decenas de círculos concéntricos, (in)franqueables, recibiendo imágenes aisladas pero conectadas entre sí: fognazos. Suena a Joyce, sí, pero también a su hija, Lucia, que acabaría muriendo en un psiquiátrico, aunque «qué adorable resultaba la chica esa/ que acabó/ resquebrajándose y loca su locura/ era sed/ era/ porque qué sequita qué/ desierto», dramatiza Ángela sobre ella. No hay ningún viso de oasis: nos encontramos de lleno en otra forma de dar (des)orden; construir a través de la locura, que también es construir, a pesar de que la materia prima sea lo desconocido, lo negado o incluso lo mutilado. Sin que ello llegue a suponer ningún problema, la locura sólo concebida como un modo diferente de simbolizar lo real. El problema con Ángela es que a esta proyección —a la postre teórica— sobre la realidad se le adhieren, en el tráfago, restos de otras concepciones igual de (im)permeables. Así, los espacios de su poesía (túneles, sanatorios, clínicas, cárceles, colegios esbozados) están controlados por la mirada (in)constante del panóptico. Late Foucault como una referencia integrada, al contrario que en otros poetas («así reconozco una cosa. la autoridad y/ el cuerpo grita»). En Ángela se notan las costuras: es Foucault, no el ojo sin párpados de Sauron ni el faro de los espejos de Jacob en *Lost*. Su poética esculpe lo pop hasta que sólo queda lo esencial: *ashes to ashes*.

Para que los espacios ardan, existan, se necesitan, no obstante, cuerpos que los habiten, aunque nunca trasciendan su corporalidad, apareciendo en un poema y otro y otro: «que el cuerpo existe más/ y sobre la piel del cuerpo/ que haya que haya que haya/ más cuerpo/ aspiración». Son márgenes, seres sin rostro, circenses, condenados a cerrar (o a 'recuperar', como marca la autora) el desfile de imágenes fragmentarias que es *De paso a la ya tan*. Son el niño salvaje, la mujer enorme, el recortado, la niña zombi; víctimas acalladas que asumen su castigo como algo impersonal: «se pincha un brazo/ se abre la mano con la aldaba/ vuelve sin pierna y desconocido/ lo que pasa es que no se puede hablar sobre ello sin gritar o romper algo». No es un hecho arbitrario que el objetivo de Ángela (des)enfoque estas escenas; como dice, entre paréntesis, la cita que abre el volumen: «(si hablo es porque/ tengo algo/ que/ se rompe)». Un algo que puede

ser un mundo, circulado por *flujos*, *camino*s y *trayectorias*, los tres epígrafes en los que se divide *de paso*

a la ya tan

El título se corta de raíz hacia el abismo en una invitación a cruzar el umbral. «La puerta —escribe Ángela— no requiere que entres/ para ser puerta», pero nos interpelela (en segunda persona) «nunca saldrás por donde entraste»: es un salto de fe, un viaje iniciático en el que, como siempre ocurre, lo que eras se pierde en el *pasado*. Ya nunca nada volverá a ser lo mismo después de entrar...

Donde mejor cristaliza esta idea es en el poema en prosa que abre *trayectorias*, una versión salvaje de la transformación de Dafne o, si se prefiere, una metamorfosis inversa a la de Gregor Samsa, que (se) sucede en un plano cinematográficamente cotidiano: «había una casa y había un fuera. en el fuera el aire irrespirable. en la casa una mujer con piernas desnudas». La cámara no se demora y rápidamente proyecta su amenaza: un ave, tras cruzar el pórtico de la ventana, cobra forma humana («a la grulla también le salen piernas, luego le sale un cuerpo y brazos y cara de humano, con las cejas así de picudas y desagradables y mirando como un verdadero pájaro en mutación dolorosa»), ahora bien, sin renunciar a su condición de bestia: «la grulla, que ahora tiene dientes, muerde a la mujer. quizás quiere comérsela». La mujer con una fuerza inhóspita la mata, pero el crimen también ha cambiado: bordeamos el asesinato, pues la grulla dejó de ser una grulla, como las no-aves que violentaban los escenarios de Max Ernst. No en vano, los poemas en prosa que enmarcan los actos en los que se divide y subdivide *De paso a la ya tan* son más proclives que sus versos a desarrollar una geografía alucinada, incluso, como en este caso, puramente fantástica (tan poco habitual en la poesía española). Otras escenografías, más generales, connotadas como lugares de tránsito a lo largo del volumen serán los bosques o los túneles, al estilo de la madriguera de Alicia, por la que la voz nos hace caer, caer, caer, hasta que chocamos con el recuerdo o la figura infantil al inicio del verso siguiente.

Y es que la niñez en tanto punto de fuga marca hasta un lenguaje en el que subyace un sentido de protección hacia lo infantil, por lo inocente, por lo soñador, por lo frágil. Cualidades limítrofes tanto con el trauma como con los restos de lo idealizado: «la próxima vez vienes solito, entiendes?/ la próxima vez, cuando salgas del cole, vienes solito/ ahora ya no vale asustarse de/ la boca de los tubos». Los tubos, como la

escaleras, sirven de conductores hasta lo ajeno: «correr cuesta abajo, corazón,/ por la boca,/ hasta la mano tuya». Con esa carrera corporal, de una continuidad imposible, culmina el poema, tan parlante, «me oyes oírte». Ángela diseminará otras figuras imposibles mientras subimos (y bajamos) sus escalones, hasta llegar a la fractura de la lógica del espacio, plegando nuestra mirada al incitarnos «a saltar cuando pasa otra ala bajo nuestra rueda del avión». Como un niño cuando juega. Como un niño cuando habla, en ocasiones su poesía funciona como un sofisticado balbuceo, por encima (o por debajo) de las fronteras del lenguaje. Y es que aquí los límites del lenguaje exceden los del mundo: «la piedra ritma». Ese es el verso que cierra una composición voluntariamente ubicada en el centro del libro y que funciona, de hecho, como la piedra angular que sostiene su poética: «eres esto le dicen/ y eres esto y esto y eres esto». La clave de Larrea es golpeada por la onda y cae, como Goliat en la leyenda bíblica, impactada por un elemento inerte que, en los poemas de Ángela, toma una trayectoria y produce una música propia que no se adecúa a lo (pre)establecido: «la piedra ritma».

Y ritma de una forma dislocada (aléjense de este poemario los buscadores de alejandrinos), y sitúa bajo los focos cada significante de la cadena fónica, de forma que cada paso cobra una monumental relevancia: Ángela transita el filo en cada acento, en cada corte al final del verso, en cada pausa, en cada espacio. Y eso la expone (a ella y a su poesía), ya que se exige del lector una consciencia atenta a todo detalle por superfluo que parezca; los potencia, los ensancha, los extiende hasta el límite de la representación. Es peligroso, sí, el riesgo siempre es peligroso. Pero también necesario si lo que se quiere, como quiere Ángela, es construir un mundo que falta, que le es falta: «en los brazos la marca por don de de bería/corte / el peso de ciertas ventanas/ life-work cuevas vivas el valle seco, curvas aterradas / cortar ahí la marca por donde debería». Suena como si esbozara el poema en lugar de escribirlo, en un rasgo de reclamo derridiano de una oralidad imperfecta, esto es, de una confluencia de la barra que (ha) separa(do) *escritura* y *habla* en la oposición binaria fundamental dentro de lo que Derrida entendía por Metafísica. Ahora bien, está lejos del fluir automático propio del Dadá y del Surrealismo con los que habitualmente se le ha vinculado (a ella y a la Metafísica). La poética de Ángela Segovia es la del control de cada pieza del texto, a pesar de las dislocaciones de la sintaxis espacial, a pesar de parecer un torrente desbocado: hasta los agradecimientos se acoplan, cerrando el círculo, como un poema

más que hace las veces de mapa vivencial (en pocos trazos) del territorio poético.

Un territorio blanco. Blanco. El (no) color aparece en todo el poemario extendido como un brochazo que lo atraviesa de inicio a fin, y que tiene una lectura simbólica salpicada de matices, como ocurre con los cuadros de Malévich. Pero alejémonos del cauce vanguardista... El blanco es la inocencia de la infancia, lo clínico, la asepsia. El blanco es la mancha: no aparece el blanco en la naturaleza si no hay algo que ha fallado (una infección, la propia muerte). Un símbolo que ya estaba en Maeterlinck y que se repite obsesivamente en Valle-Inclán asociado al mismo animal que utiliza Ángela Segovia: el perro: «de pronto aparece un perro blanco, es un perro blanquísimo con mucho pelo, y muy suave». Esta imagen de blancura es lo que nos espera al otro lado del túnel, como una luz entre las ramas de los árboles, como una fantasmagoría invernal (siempre es diciembre en el poemario). No está oreando el último círculo dantesco; entre todas las coordenadas espaciales dispersas como pecios por el poemario podemos agrupar mejor que ninguna las que remiten a un imaginario soviético (la casa de Méliknov, Siberia, Aleksandra...) que tiñe el blanco de rojo y «el perro blanco ahora está completamente ensangrentado, su pelo se ha convertido en algo duro pegajoso rojo». Rojo sobre blanco: sobre las ruinas de la poesía de Ángela se esconde el grito de una revolución: lingüística, simbólica, poética, política, feminista, utópica y, quizás, apagada, ya destruida. Es el doble filo de las ruinas. Despojos, sí, pero también reconstrucción o, más bien, posibilidad de reconstruir con los restos de lo que ha sido arrasado: «afuera el sonido del/ metal el prado muerto/ ladrillos rojos en lugar de vacas con forma de/ temblor los cementerios, sigue/ el grito del niño chocado contra su muro tierno y años de cama/ y la feria aún sin montar». Un espectáculo circense –ya comentado– que arranca después de este poema, no por casualidad titulado «trayectoria: ruinas».

El círculo se cierra, pero llevamos tanto tiempo recorriéndolo que acaso su *curva se volvió barricada*, título del poemario que continuará la revolución (roja y blanca) de *de paso a la ya tan*. Es otra forma de resistencia: apilar todos estos restos para detener los engranajes de los círculos que nos envuelven y poder al fin respirar brevemente, intercambiar los gritos. Al fin y al cabo, cuando la curva se volvió barricada, «el que vino de fuera trajo la conversación».