

Artistas y filólogas: poética y recepción clásica
en algunas poetas españolas del siglo XXI

Artists and Scholars: Poetics and Classical Reception
in some Spanish Women Poets of the 21th Century

Rosa M.^a Marina Sáez

rmarina@unizar.es

<https://orcid.org/0000-0003-3830-5398>

Universidad de Zaragoza

Facultad de Filosofía y Letras

Edificio Cervantes

C/ Corona de Aragón 42

50009, Zaragoza

Fecha de recepción: 6 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 2 de julio de 2021

RESUMEN: En este artículo se estudia la reflexión metaliteraria y su relación con la poética clásica en poetas españolas del siglo XXI que poseen formación filológica. El principal objetivo consiste en analizar las distintas relecturas de autores y motivos clásicos realizadas por estas autoras con el fin de establecer sus propias poéticas.

PALABRAS CLAVE: poética, recepción clásica, mujeres poetas.

ABSTRACT: This article studies metaliterary reflection and its relationship with classical poetics in XXI century Spanish women poets with philological knowledge. The main purpose is to analyze the different re-readings of classical writers and arguments made by these authors in order to establish their own poetics.

KEYWORDS: poetics, classical reception, women poets.

Hace unos años me interesé por la presencia del mito clásico en la poesía española escrita por mujeres, centrándome en un libro de Francisca Aguirre, titulado *Ítaca*, no todo lo conocido entonces de lo que merecía debido a diversas circunstancias, como la no adscripción de la autora a ninguna moda generacional, o por ser esposa del también poeta Félix Grande y quedar relegada a un segundo plano (Marina Sáez 2002). Dicho trabajo fue ampliado mediante el análisis de las

relecturas del mito odiseico de Ana María Navales, Luisa Castro o Aurora Luque, entre otras (Marina Sáez 2001-2003). Desde entonces se ha escrito mucho sobre la cuestión, y también han aparecido nuevas escritoras en el panorama literario sobre las cuales merece la pena tratar. Aparte de los últimos poemarios publicados por autoras consagradas, como *Gavieras* de Aurora Luque (2020), han surgido propuestas de jóvenes poetas de gran brillantez, como Estela Puyuelo, autora de *Todos los Gusanos de seda* (2015) y *Ahora que fuimos naufragos* (2021) o Celia Carrasco, con el poemario *Entre temporal y frente* (2021). Mi interés en estas poetas reside en el hecho de que en ellas confluyen dos condiciones, la de artistas y la de filólogas. Esta doble condición resulta fundamental para entender la presencia de los clásicos grecolatinos en sus obras de creación, así como el establecimiento de poéticas complejas y originales.

Por otra parte, la frontera entre filología y escritura creativa no es tan diáfana como pudiera parecer. Según Fernández Corte¹ existen dos formas de acercarse a los clásicos, una científica, y otra creativa, siendo ambas complementarias. En ese sentido, el ejercicio de la filología no es algo unívoco, hay muchas formas de ser filóloga, muchas evoluciones personales, las lecturas y los intereses cambian según las circunstancias y el contexto. Asimismo, la escritura creativa puede concebirse de distintas formas y dar lugar a poéticas diversas, en muchos casos basadas en principios filológicos. Es conocido el carácter autoconsciente de la poesía grecolatina, especialmente a partir de Calímaco y de la estética alejandrina, y se ha constatado la compleja reflexión que realizan Horacio o Marcial sobre la naturaleza de la creación, la dignidad del género cultivado, la relación con la tradición previa o con el público receptor. Esta autoconsciencia poética ha sido constante en la tradición occidental hasta la actualidad (Álvarez Valadés 2014: 14-16), por lo que no resulta extraño que las poetas filólogas reflexionen sobre tales cuestiones y establezcan sus propias poéticas. Es el caso de Luisa Castro, que en el prólogo de *La fortaleza* dice lo siguiente: «Para escribir versos lo primero que hay que hacer es apropiarse de los versos de otros. Asumir como propio lo que otros han inoculado en ti, convertirlo en algo que pueda sonar nuevo, hasta llegar a ese colosal engaño que es creernos autores de un poema. De ese engaño, conforme pasan los años, nos hacemos más conscientes, y por eso tal vez el atrevimiento va menguando y el riesgo de incurrir en el autoplagio del plagio es mayor.» (Castro 2019: 9).² Según esta idea, toda poesía surge de una tradición y constituye una apropiación de los versos de otros. Dicha apropiación

¹ «Hay dos maneras de entender a los clásicos, una técnica, que maneja todo el aparato de la filología para la traducción y las notas, y otra creativa, interpretativa, que participa de la deformación en que se encuentra toda tradición viva y produce obras de arte a partir de la deformación de obras de arte anteriores.» (Fernández Corte 2017: 285).

² Sobre la poética de Luisa Castro *vid.* Merino Madrid (2015: 299-305).

no constituye una acción racional, consciente y aséptica, no es una operación meramente filológica. Previamente, esos versos ajenos se han apropiado de la poeta y la llevan a crear poesía inspirada en el sentido clásico del término. Esta transforma el material que se ha apoderado de su ser y lo convierte en algo que cree novedoso, pero en realidad no es así, y solo el tiempo le hace darse cuenta de ese autoengaño del que en realidad es consciente.

La idea de la imposibilidad de alcanzar la originalidad, como señala Álvarez Valadés (2014: 25) es una constante en la poesía de la posmodernidad, y ha sido denominada por Pérez Parejo (2002: 520) ‘conciencia de la repetición’. Pero no se trata de imitación o emulación de unos modelos preestablecidos, sino de reescritura, procedimiento que, según Aurora Luque, afecta tanto a la traducción como a la poesía original: «Creación y traducción de poesía son dos momentos diferentes de un mismo proceso de reescritura, de una inmersión en el *continuum* verbal, de una disposición de búsqueda ante y desde el lenguaje» (Luque, 2008: 35).³

En ese sentido, son varias las poetas que mencionan explícitamente sus referentes clásicos, con los que se identifican vitalmente. Rosario Guarino en «*Florida Verba*», poema que encabeza la primera parte del libro del mismo título, denominada precisamente Metapoética, habla de su temprana vinculación con la lengua latina y con Virgilio, Horacio y Ovidio, no tanto como modelos literarios sino como referentes vitales en los que ha encontrado «regocijo, lecciones y momentos». Más adelante, en «*Quellenforschung*», describe su actividad poética y filológica al mismo tiempo como un ejercicio de incansable búsqueda de expresiones, motivos y argumentos:

Surco un profundo mar de azules letras
y me zambullo en pos de sus metáforas,
como Danaide en búsqueda incansable
de esas fuentes que, sin cesar,
lo nutren y conforman,
del intertexto que, cual hilo de Ariadna,
habrá de acompañarme, solidario,
en este enmarañado laberinto
del que no quiero que nadie me rescate.

Resulta llamativa la combinación de referencias a las Danaides y Ariadna, que aluden a una actividad incansable de búsqueda y de guía respectivamente, con tecnicismos filológicos como ‘metáfora’ o ‘intertexto’, habituales en estas autoras.⁴ Las alusiones al medio acuático, representado por el mar y las fuentes,

³ Sobre la función metaliteraria del mito en Aurora Luque *vid.* Merino Madrid (2015: 313-329).

⁴ Dentro de este mismo libro, en «*Florida verba*», se alude a los casos oblicuos del latín, en «*La poesía*» se habla de ‘palabras catastróficas’. En «*Alfabeto nocturno*» poema perteneciente a *Carpe*

no solo remiten a la búsqueda de materia literaria o filológica, sino al viaje y a la incertidumbre sobre el punto de llegada, recordando el mundo odiseico. En versos posteriores la voz poética, identificada con la autora, se define como «naúfraga impenitente», y alude a su «recurrente viaje a los orígenes» describiendo su actividad con tintes catulianos:

Reincido y me emociono
 Cuando embrollo la cuenta,
 Y aun la pierdo,
 Incapaz de calcular los cientos,
 y miles y más miles de eslabones,
 que forman la cadena literaria...

La tradición clásica se define como algo ambivalente, pues en un principio se describe como una serie de «mundos aún incógnitos» que se ansía recorrer, pero al mismo tiempo es también un camino recorrido por infinidad de pueblos y gentes que han dejado su reflejo en el agua y su huella en la arena:

Buscando en otras aguas su reflejo,
 Advirtiendo su huella en las arenas
 Que fueron ya por otros pies holladas...

Ante la existencia de esa multitud que recorrió previamente los caminos de la creación, las poetas escogen referentes propios y buscan la conexión con los mismos. Cuando ese referente es Safo, es habitual el recurso a la invocación, y ella aparece representada como un personaje cuasi-divino,⁵ como en el soneto inicial de *Entre temporal y frente*, de Celia Carrasco, titulado «Invocación desde el acantilado», en cuyo primer verso se dirige a la poeta de Lesbos como «Madre Safo de todos los poemas», o en el siguiente pasaje de «]Hablo a Safo[» de Aurora Luque, incluido en *Gavieras*:

Ve en mi ayuda, Safo,
 ¿Me traes unas alas? Dos juegos:
 Unas para mi espalda
 (¿Se clavan? ¿Me harán daño?)
 Y unas leves de abeja
 Para cada palabra.
 Trae miel de la tuya, de la amarga.

amorem, Aurora Luque escribe 'los ángulos/ métricamente bellos de los codos', 'rodillas curvadas como rimas', 'hemistiquios los pechos', 'los pubis un nido de metáforas' etc. Celia Carrasco en «Niño sedimentado» habla del 'rotacismo de un arma', del 'fonético silencio' y del 'encabalgamiento'.

⁵ Safo era considerada referente y modelo para las mujeres poetas en la Antigüedad, como puede apreciarse en Antipatro de Tesalónica, que la incluye en una lista de nueve escritoras en *AP* 9, 26 y que la equipara a Homero dentro del canon femenino en *AP* 7, 15. Sobre su figura y su recepción en la filología, la literatura y entre las mujeres escritoras *vid.* Luque (2008: 87-131).

Safo es invocada en su doble faceta de poeta y *magistra amoris*. Se le piden alas para la persona y para sus palabras, unas alas ansiadas y al mismo tiempo dolorosas, miel amarga, como el amor o la poesía. Pero las actitudes respecto a la tradición varían según el contexto, y en «Carta a una joven poeta», incluido también en *Gavieras*, se insta a quienes se inician en la escritura poética a buscar referentes no en autores concretos y consagrados, sino en figuras mitológicas femeninas seductoras, ambiguas y oscuras, casi primigenias, como símbolo de la libertad de la artista:

No eres máquina no
 De ajustar calendarios horarios honorarios
 A los pulsos de lumbré y deslumbré.
 Si estás hecha de horas deseantes
 De mundos andamiándose hiperlibres
 De escrituras que abrazan si gramáticas
 La membrana primera de la música
 Que golpean objetos estelares de momento alejados
 ¿a qué asumir agendas adendas reprimendas?
 Pacta con las sirenas preodiseicas
 Con la Medusa joven
 Con las Erinias turbias nunca eúménidas
 Con la Amazona, sí, reencarnable.

El poema habla de la necesidad de romper con lo mecánico y rutinario que implica una escritura sometida a las reglas y a los tiempos del mercado, al canon preestablecido, y que es incompatible con los ritmos de la creatividad. Para ello insta a la futura poeta a remontarse a los orígenes, a los mitos en estado puro, anteriores a su paso por el tamiz de la tradición, y a realizar su propia reescritura.

Esta idea de la poesía como camino hacia la libertad y del poeta como liberador de palabras es una constante en la poética de Estela Puyuelo, autora sobre la que me extenderé un poco más debido a la reciente aparición de su segundo poemario, *Ahora que fuimos náufragos*, que he tenido el honor de prologar. Ya su primer libro, *Todos los gusanos de seda*, contiene un poema, «Palabras en libertad», en el que la poesía es la llave que libera a las palabras de las cárceles de las que son prisioneras. Pero los referentes clásicos se hacen más patentes en *Ahora que fuimos náufragos*. El libro puede describirse como un viaje interior a través del cual la autora reflexiona, entre otras cuestiones, sobre la naturaleza de la creación, la relación con los lectores y con la materia que nutre su obra, las palabras. Su estructura se basa en la *Odisea*,⁶ y la mayor parte de las composiciones tienen como título un elemento perteneciente al mundo homérico o mitológico,

⁶ Tras un poema prologal titulado «A veces es miércoles», se da una estructura tripartita que corresponde a las distintas partes del relato odiseico, aunque el número de cantos se reduce de 24 a 14. La primera parte, «La telemaquia» (cantos I-IV), está compuesta por doce poemas, la segunda, «El

aunque no se tratan de forma literal.⁷ Los poemas metaliterarios se concentran en la Telemaquia, constituida en buena parte por una *amplificatio* de la invocación a las musas de la épica homérica. Los nombres de las nueve musas constituyen el título de los siete primeros poemas y en ellos se plantean distintos problemas relacionados con la creación poética. En el primero de ellos, «Calíope», el yo poético expresa sus miedos ante la dificultad de la escritura y reta a los lectores a ocupar su lugar, mientras habla de las palabras como seres con vida propia:

Página en blanco.
 Incertidumbre, pánico, soledad,
 volver a empezar.
 En cambio, tú solo tienes que leer
 en un mundo manchado
 dispuesto para ti.
 Pero, algún día puedes intentar hacerlo,
 descubrir lo que sucede a este otro lado.
 Cuando las primeras letras
 caen en el papel
 ocurre el prodigio.
 Comienzan, ansiosas, a buscarse entre sí
 como en una cita a ciegas
 y pronto se reburujan según sus gustos.
 Después, en corros,
 miran alrededor y se las oye susurrar
 mientras deciden qué ideas tratar
 y en qué puesto colocarse.
 Nadie las puede parar.
 Suben, bajan, entran, salen,
 se empujan, se tropiezan
 en una especie de desenfreno.
 Hasta que llega un momento
 en que ni parpadean
 y crees que se van a quedar así,
 como muertas.
 Pero observas que
 una de ellas
 comienza a temblar,
 o te acercas para ver si respiran

regreso» (cantos V-XII), por 20, la tercera, «La venganza», (cantos XIII-XIV), por seis. Termina con un epílogo titulado «Canto XV», que incluye el poema «Ahora que fuimos naufragos».

⁷ Díez Pellejero (2021), en su reseña del libro señala lo siguiente: «No se puede decir que Puyuelo (re)encarne a Ulises ni a la nutrida pléyade de referencias que pueblan este trabajo. Tampoco se debe afirmar lo contrario. El libro, poéticamente, ocurre en un universo paralelo al odiseico, entreverándose la luz de aquel Mediterráneo en los aromas marinos de estos versos».

y compruebas que están muy vivas,
 como descansando,
 esperando a que llegues
 y las leas,
 en su mundo manchado,
 dispuesto para ti.

El título, «Calíope», alude a la musa de la épica, la primera en ser invocada dada la naturaleza odiseíca del poemario. Pero no se trata de una invocación en el sentido tradicional, no hay una musa que inspire a la poeta, sino que la escritura se convierte en el acto solitario y lleno de incertidumbre de crear y reelaborar hasta que todo quede dispuesto para la lectura. Frente a ella el lector, en principio, aparece como un ente pasivo pero que está presente en el proceso creativo como destinatario del mismo. Esta idea ya se encuentra en los autores latinos que cultivan los llamados *genera minora*, que expresan sus miedos ante el hecho de enfrentar su obra a la recepción. Pero en lugar de recurrir a la *captatio benevolentiae* Estela Puyuelo lanza un reto a los lectores, les invita a convertirse en autores y enfrentarse a la escritura, cuya principal dificultad consiste en dominar las palabras, que actúan libremente, combinándose y recombinándose entre sí, en una escritura realizada mediante inspiración y técnica al mismo tiempo, y que no finaliza con la conclusión del texto. Cada lectura da lugar a nuevas resignificaciones. La poesía pertenece al lector, el autor crea «un mundo manchado/ dispuesto para ti», pero ese mundo del poeta al final se transforma en el mundo de las palabras al final del texto, en «su mundo manchado, dispuesto para ti».

La reflexión literaria continúa en «Erató», donde se habla de la latencia de la palabra, la escritura y las emociones. En «Clio» se trata sobre otro tema clásico, el de la fama e inmortalidad, aunque, frente al *exegi monumentum aere perennius* de Horacio, el objetivo no se alcanza, la muerte borra tu nombre y el esfuerzo es aparentemente vano:⁸

Un cuerpo caído,
 al fin,
 Y tu nombre
 cubierto de hojarasca.

Por su parte, en «Talía, Melpómene», comedia y tragedia son las dos caras de la existencia, aunque la sonrisa vence a los avatares de la fortuna; en «Polimnia» la inspiración surge en el momento más inesperado; en «Terpsícore, Euterpe»

⁸ Este tipo de reflexiones aparecen también en Aurora Luque, que en «Hybris» describe la caída desde una cima vacía, pero que al mismo tiempo se ansía alcanzar: «En la cima, la nada./ Pero todo se arriesga por la cima/ del amor o del arte». Como señala Álvarez Valadés (2014: 30) aquí se alude a la insolencia del poeta que pretende desafiar a la muerte con su arte, aunque ese arte, como el amor, sea casi instintivo, por lo que le resultará imposible renunciar al intento.

se habla de la danza como forma creativa que no necesita cualidades innatas ni virtuosismo. El verso final «¿bailas?» constituye un nuevo desafío al lector. Este juego entre musa-poeta-lector continúa en «Urania» con la imagen de las estrellas y los ojos que se miran mutuamente. Tras esta serie, Estela Puyuelo da un giro sorprendente con «Las musas en estado de alarma», donde desaparecen de forma inesperada:

Se han ido las musas.
Nueve.
Venían todas
a divertirse en la humareda
de mi rutina,
a hacerla polvo
para que me esforzara
por desempolvarla
y sssssoplaraaaaaa.

En *Ahora que fuimos náufragos* la inspiración siempre juega con el yo poético. Puede presentarse de improviso, despertar la creatividad y en un momento dado volar de nuevo, obligando a estar siempre alerta:

Y yo estoy así,
vigilante, concentrada,
inusualmente alerta.
Más aquí que allá.
Más ahora que nunca.

Las musas requieren un trabajo constante y exigen absoluta atención a sus señales, no acuden sin más a la llamada de la artista. Los versos finales aluden a la dificultad de la escritura mediante una clara alusión al confinamiento a causa del Covid 19:⁹

Y no puedo verlas
porque todo el mundo sabe
que no existen las musas
en las emergencias.

En la segunda parte, los títulos de los poemas remiten a las aventuras de Ulises, a través de las cuales se indaga en la naturaleza del ser, del recuerdo y del olvido, de las puertas cerradas y las llaves que no pueden abrirlas. Pero la reflexión sobre la naturaleza del arte continúa. En «Circe», de la idea de liberación de las palabras que presidía la poética de *Todos los gusanos de seda*, se pasa

⁹ Las alusiones al confinamiento de 2020 en el libro son constantes (Diez Pellejero, 2021; Sánchez, 2021). Por ejemplo en el poema «En succulento festín», primero «nos cerraron los oídos» mediante la saturación que producen las redes sociales, convertidas en deliciosos e insidiosos manjares, para después cerramos «las puertas, las bocas y los ojos».

a la del intento vano de capturar la belleza, representada por la maga odiseica, inasible y seductora:

La belleza se enreda en los párpados
 como una telaraña suspendida en el aire.
 Todos los intentos por capturarla
 son en vano; se desvanece,
 invisible, como si nada fuera.
 Pero se te estampa
 fingiendo caricias que son cosquillas.
 Se te pega
 como la seda al cuerpo desnudo.
 Y te esfuerzas en frotar tu rostro
 para acorralar al espejismo y destejerlo.
 Y no puedes
 porque la piel de los ojos
 tiene memoria de araña.

Esta imposibilidad de capturar la belleza admite diversas lecturas, ya que puede aplicarse tanto al simple espectador, que contempla la naturaleza, la obra de arte o el poema y pretende reternerlos en la memoria, como al propio artista, que trata de apropiarse de lo bello y transformarlo, cuando sucede todo lo contrario.

En la última parte, La venganza, el poema «Antinoo» retoma el tópico de la destrucción de la propia obra, último deseo incumplido de Virgilio y que otros poetas expresaron sin llevar a cabo en ningún momento. En este caso el poema sí es apuñalado y lanzado al fuego con el fin de aniquilarlo por completo:

Apuñalé todos los versos
 que había escrito aquella noche
 y, descuartizadas las estrofas,
 decapitado el título,
 hice un montón con los restos
 y los lancé al fuego
 para que los devoraran las llamas.

Tras una descripción dantesca de palabras y sintagmas retorciéndose en medio de las llamas, de *iuncturae* definitivamente rotas, en los versos finales solo quedan las interjecciones, la lengua reducida a la mínima expresión, pero que son la prueba de que resulta imposible acabar con las emociones que subyacen a la escritura:

Solo se escuchaban claramente
 las voces de las interjecciones
 que gritaban aterradas,
 se lamentaban sorprendidas

o reían furiosamente
 en la desesperación de
 un poema que,
 por encima de la sintaxis,
 aún podía sentirse.

A lo largo de este trabajo se han visto diversas reinterpretaciones de la poética clásica o la creación de nuevas poéticas por parte de una serie de autoras que comparten la condición de poseer formación filológica. Dicha condición les permite tener acceso directo a los textos clásicos, de traducirlos o reinterpretarlos, de establecer su propio canon y de crear poéticas particulares. La presencia de Homero, Safo, de Catulo, Horacio u Ovidio es una constante en la configuración de dichas poéticas, pero no tanto como modelos sino como referentes que son actualizados o deconstruidos, con los que se dialoga y polemiza, pero que en ningún momento son anulados, censurados o cancelados, como desgraciadamente está sucediendo en determinados ámbitos académicos. En ese sentido, esta selección de textos metapoéticos de autoras contemporáneas sirve para poner de manifiesto la vigencia de los clásicos griegos y latinos y las posibilidades de relectura que siguen proporcionando en la actualidad.

Bibliografía

- ÁLVAREZ VALADÉS, J. (2014), «Estudio preliminar», en *Fabricación de las islas (poesía y metapoésia) de Aurora Luque*, Madrid-Buenos Aires-Valencia, pp. 11-45.
- CARRASCO GIL, C. (2021), *Entre temporal y frente*, Zaragoza.
- CASTRO, L. (2019), *La fortaleza. Poesía reunida (1984-2005)*, Madrid.
- DÍEZ PELLEJERO, R. (2021), «Ahora que fuimos naufragos. Estela Puyuelo. Olifante, 2021, Zaragoza. Fuga de amor hacia Ítaca», *Heraldo de Aragón*, 3/06/2021, *supl. Artes&Letras*, p. 4.
- FERNÁNDEZ CORTE, J. C. (2017), «Las resistencias del Latín», en R. Cortés Tovar – S. González Marín, – J. Cantó Llorca (eds.), *Cum mens onus reponit... Artículos inéditos y selección de conferencias*, Salamanca, pp. 275-288.
- GUARINO ORTEGA, R. (2017), *Florida verba. Poesía ilustrada*, Murcia.
- LUQUE, A. (2007), *Carpe amorem*, Sevilla.
- LUQUE, A. (2008), *Una extraña industria*, Valladolid.
- LUQUE, A. (2020), *Gavieras*, Madrid.
- MARINA SÁEZ, R. M^a (2001-2003), «Penélope, Ulises y la *Odisea* en la poesía española contemporánea escrita por mujeres», *Tropelías* 12-14, pp. 271-284.
- MARINA SÁEZ, R. M^a (2002), «El mundo clásico en la poesía de Francisca Aguirre», en A. Espigares – A. M^a Aldama – M^a F. del Barrio (eds.), *Noua et Vetera: nuevos horizontes de la Filología Latina*, Madrid, pp. 151-159.

- MERINO MADRID, A. (2015), *La mitología clásica como instrumento para la construcción de una nueva identidad de género en la poesía española del siglo XX escrita por mujeres*, Tesis UNED.
- PÉREZ PAREJO, R. (2002), *Metapoesía y crítica del lenguaje (De la generación de los 50 a los Novísimos)*, Cáceres.
- PUYUELO, E. (2015), *Todos los gusanos de seda*, Zaragoza.
- PUYUELO, E. (2021), *Ahora que fuimos naufragos*, Zaragoza.
- SÁNCHEZ, A. (2021), «Mortales viajeros», *Turia (La torre de Babel)*, 30/04/ 2021, http://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/la-torre-de-babel-turia [consultado el 10/05/2021].