

LO MARGINAL EN EL CENTRO. FORMAS DEL SILENCIO EN LA POESÍA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES

THE MARGINS AT THE CENTRE: FORMS OF SILENCE IN CONTEMPORARY SPANISH POETRY WRITTEN BY WOMEN

MARÍA EMA LLORENTE

Author / Autora:

María Ema Llorente
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales(IIHCS)
Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), Cuernavaca, México
emmall@uaem.mx
<https://orcid.org/0000-0001-8092-9837>

Submitted / Recibido: 14/12/2022

Accepted / Aceptado: 02/05/2023

To cite this article / Para citar este artículo:

Ema Llorente, M. (2024). Lo marginal en el centro. Formas del silencio en la poesía española contemporánea escrita por mujeres. *Feminismo/s*, 43, 313-340. <https://doi.org/10.14198/fem.2024.43.12>

Licence / Licencia:

Este trabajo se comparte bajo la licencia de Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0): <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.



© 2024 María Ema Llorente

Resumen

El artículo se centra en el estudio de tres formas de aparición del silencio en poemas españoles contemporáneos escritos por mujeres. El tema del silencio literario se combina en este caso con la conciencia de género y con una actitud de testimonio y denuncia. Partiendo de una introducción histórica de la situación de las mujeres y las escritoras en España y de una revisión terminológica y crítica del tratamiento del silencio en la literatura y la poesía actual, se analizarán poemas de autoras como Juana Castro, Montserrat Cano, Lola Crespo, Sonia San Román, Laia López Manrique y Alba González Sanz, publicados en el siglo XXI. Tomando como referencia las ideas desarrolladas por Eduardo Chirinos (1998) con relación al silencio, y las nociones de logofagia y productividad de lo fónico de Túa Blesa (1998, 2004), se intentará demostrar cómo el silencio se utiliza en estos poemas como una forma de subversión, que convierte la marginalidad social femenina fruto del sistema patriarcal en centralidad textual. Los distintos usos del silencio que aparecen en esta poesía –el silencio temático, expresado, verbalizado o referido; el silencio representado mediante distintos tipos de pausas, huecos y

vacíos textuales; y el silencio aludido a través de marcas y recursos que dan cuenta de la incapacidad de comunicar y de la ausencia de un discurso propio— permiten cuestionar y desmontar el lenguaje poético convencional, en la búsqueda de una forma de expresión que se aleje de los estereotipos y modelos de género dominantes y de sus convenciones de escritura. El estudio de las formas que adopta el silencio en la poesía contemporánea escrita por mujeres supone un paso más en los intentos de valorar y visibilizar esta escritura, que viene a sumarse a otras actividades de recuperación y divulgación.

Palabras clave: poesía escrita por mujeres; silencio; violencia; estereotipos femeninos; discurso patriarcal; identidad femenina; logofagia; potencial sonoro.

Abstract

The article aims at exploring three forms of silence in contemporary Spanish poems written by women. The topic of literary silence is fused here with gender awareness and an attitude of testimony and social criticism. Following a historical introduction to the situation of women and female writers in Spain and a terminological and critical review of how silence is addressed in poetry today, a number of poems by authors such as Juana Castro, Montserrat Cano, Lola Crespo, Sonia San Román, Laia López Manrique and Alba González Sanz, published in the 21st century, will be analysed. Based on the thoughts on silence developed by Eduardo Chirinos (1998) and the notions of 'logophagy' (*logofagia*) and 'phonic productivity' (*productividad de lo fónico*) by Túa Blesa (1998, 2004), this paper seeks to show how silence is used in these poems as a form of subversion, which turns the female social marginality resulting from a patriarchal system into textual centrality. The different uses of silence in this poetry—thematic silence, expressed, verbalized or referred to; silence represented by different types of pauses, gaps and textual voids; and the silence alluded to through brands and resources that account for the inability to communicate and the absence of one's own discourse—allow for conventional poetic language to be challenged and dismantled in the search for a means of expression that moves away from the prevailing gender stereotypes and models and their written forms. The study of the different appearances of silence in contemporary poetry written by women can be seen as one more step in the attempt to understand and make this writing visible, which adds to other current tasks of recovery and dissemination.

Keywords: poetry written by women; silence; violence; feminine stereotypes; patriarchal discourse; female identity; logophagy; sound potential.

1. INTRODUCCIÓN

El silencio, entendido tanto de manera literal, en forma de ausencia de voz, palabra y discurso, como metafórico, en la falta de productos artísticos y publicaciones literarias, ha acompañado a la mujer en distintos momentos de la historia. Este silencio, derivado del sistema patriarcal y su concepción particular de los géneros, supone la marginación, exclusión y negación de la mujer en diferentes ámbitos—individual, social, político, económico, cultural y artístico—, y puede entenderse como una exclusión general del lenguaje y del discurso. Este silencio ha llegado a considerarse una condición propia del género femenino, tal como señala De la Paz (2018):

Es fácil afirmar y demostrar que el silencio se ha asociado siempre al género femenino. No nos referimos ya aquí al silencio metafórico, referente a la ausencia de voces femeninas en el arte, la literatura y la política, entre otros, sino al silencio literal como rasgo deseado de una mujer, cuya decencia pasaba también por permanecer en silencio. Las mujeres calladas, sumisas y recatadas han sido un peón para el sistema patriarcal, una forma de imposición y dominación que ha garantizado la continuidad del privilegio social, cultural, político y económico para el hombre. (p. 79)

Identificar el silencio de las mujeres con la imposición y la dominación permite constatar la violencia que implica todo acto de silenciamiento, ejercido con la finalidad de proteger y perpetuar el sistema dominante. En palabras de Tamara Tenenbaum (2019):

La operación del silenciamiento de las mujeres cumplió una serie de funciones claves en el sostenimiento de su opresión: se prohíbe y cuando ya no es posible se burla y se desacredita su palabra—su testimonio en un juicio, su historia oral, su literatura, su producción científica— para ejercer violencia sobre ellas sin consecuencias; y al mismo tiempo que se les silencia para violentarlas, se les violenta para silenciarlas, para evitar la circulación de discursos que pongan en cuestión o en evidencia el orden patriarcal vigente. El silenciamiento es causa y efecto de la violencia. La literatura producida por mujeres se produce sobre y contra ese trasfondo: hable de lo que hable, se relaciona con ese intento de callarlas. (para. 3)

Como apunta la autora, la literatura escrita por mujeres debe enfrentar necesariamente ese silencio histórico, genérico y discursivo que ha invisibilizado su producción literaria por motivos tanto políticos como ideológicos y

editoriales. Sharon Keefe Ugalde (2006) señala dos causas de este silenciamiento de la mujer en España, donde se combina, en su opinión, la situación política de la dictadura y la censura de género:

Durante el régimen franquista llevaban a la espalda el peso de una doble censura –la nacional, que negaba la libre expresión de una política de oposición y acceso a información del extranjero, y la de la feminidad «oficial» que limitaba o castigaba la participación de la mujer en la esfera pública. Al contrario de la censura nacional, la del género no se elimina por decreto porque el silenciamiento de las mujeres como grupo tiene raíces profundas en la cultura occidental. (p. 657)

Como relata Cinta Montagut (2014), esta situación, en lo que respecta especialmente a la «censura nacional», empieza a modificarse con la muerte del dictador y el cambio político consecuente:

En 1975 muere Franco y se produce la llamada Transición con la aprobación de 1978 de la Constitución que permite la libertad de expresión y las elecciones democráticas. El panorama cultural español cambia radicalmente y en ese cambio tienen mucho que ver las escritoras que son conscientes de la represión que han sufrido en los años de la dictadura que encorsetaba su expresión muchas veces a través de la autocensura. (pp. 203-204)

En el caso de la poesía, este silenciamiento puede apreciarse, entre otras cosas, en la ausencia de nombres femeninos en las antologías de poesía publicadas en España, aspecto en el que han reparado autores como José María Balcells (2009), Fernando Candón Ríos (2017) y Marta López Vilar (2019).

A pesar de los distintos esfuerzos de recuperación y visibilización realizados en la actualidad, la publicación de poesía escrita por mujeres sigue siendo aún menor, como afirma Ana Rodríguez Callealta (2020). Según esta autora, la realidad confirma que «los espacios compartidos siguen perpetuando la tradicional marginación de las poetisas», lo que hace necesario continuar mostrando y difundiendo esta producción lírica, que no debe ser ignorada en los panoramas críticos y las historias de la literatura (Rodríguez Callealta, 2020, pp. 19-20).

Para intentar contrarrestar esa condición invisible o «(tras)lúcida» (López Vilar, 2019) de las autoras en la historia literaria española, se han llevado a cabo distintas acciones. Entre ellas se encuentran, por ejemplo, las numerosas antologías de poesía escrita por mujeres que han aparecido en

los últimos años, que, junto a otros proyectos e iniciativas, están orientadas a visibilizar a poetas silenciadas o infravaloradas y llenar un vacío evidente en la sociedad actual.

El silencio o silenciamiento de las mujeres relativo a la ausencia de publicaciones, exclusión de la historia literaria y del canon y discriminación en los premios, menciones y reconocimientos es un tema que está siendo tratado por la crítica y que ha empezado a recibir atención a través de distintas medidas compensatorias. Sin embargo, creo que no ha sido tan estudiada la forma en la que las propias autoras hacen referencia en sus textos al silencio, tematizándolo de diferentes maneras y convirtiéndolo en un aspecto central de sus composiciones.

El objetivo de este trabajo será precisamente analizar distintas formas de tratamiento y aparición del silencio en poemas españoles contemporáneos escritos por mujeres que muestran una postura crítica respecto al lugar ocupado por la mujer en la historia y en la literatura. El tema del silencio literario se combina en este caso con una conciencia de género y una actitud de testimonio y denuncia de la situación de las mujeres en España, tal como muestran poemas de distintas autoras, entre las que se encuentran Juana Castro, Ángeles Mora, Montserrat Cano, Mada Alderete, Irene Sánchez Carrón, Inma Luna, Lola Crespo, Sonia San Román, Laia López Manrique y Alba González Sanz, publicados en su mayoría en el siglo XXI.

Sobre el silencio textual y literario han reflexionado autores como George Steiner (1967), Amparo Amorós (1982), Rae Armantrout (1985), Carmen Bobes Naves (1992) y Eduardo Chirinos (1998), entre otros. Desde el punto de vista de la crítica feminista también han tratado el tema Hélène Cixous (1995) y Luce Irigaray (1999).

En épocas más recientes, y en relación con el silencio poético, destacan, en primer lugar, los estudios de Ramón Pérez Parejo (2013a, 2013b). En el primero de ellos, resultado del congreso sobre el silencio celebrado en octubre de 2009 en la Universidad de Paderborn (Alemania), el autor distingue entre *hablar del silencio*, temática que puede abordarse desde cualquier estilo, y *hablar desde el silencio*, algo que denomina una estética o una poética del silencio (Pérez Parejo, 2013a, p. 25).

Posteriormente, en 2018 tuvo lugar el XV Seminario de Poesía organizado por miembros de la Universidad de Córdoba y la asociación cultural La

Manzana Poética, titulado «La poética del silencio en las autoras españolas del último cambio de siglo». Este seminario se centró en la escritura del silencio hecha por mujeres –cuya tradición y estudio se había limitado en el caso español a la obra de José Ángel Valente o Pere Gimferrer–, llegando a considerarla como un rasgo propio de las escritoras del cambio de siglo, que desarrollan este tema de manera especial.

También se han ocupado del silencio en la poesía española contemporánea autores como María Ángeles Hermosilla (2020) y Javier Helgueta Manso (2020). Este último autor menciona la división que existe entre los estudios que se enfocan en el silencio impuesto a las mujeres por circunstancias históricas, políticas y heteropatriarcales y aquellos que estudian el silencio textual como forma de expresión y parte de una poética del silencio (Helgueta, 2020, p. 176). El autor propone además una distinción entre lo que denomina *poesía silenciada*, *poesía silenciaria* y *poesía silente*. La poesía silenciada tiene que ver con el plano social y político; la silenciaria, con el plano trascendental; y la silente, con el plano material-individual (Helgueta, 2020, p. 177).

En este trabajo, el silencio que aparece en los poemas de las autoras mencionadas se analiza bajo tres aspectos o formas distintas. La primera de ellas tiene que ver con las alusiones y referencias al silencio en los textos. A través de distintos procedimientos, los textos aluden a la situación social e histórica que se produce en contextos de desequilibrio y desigualdad. Se trata en estos casos, como se dijo, de un hablar sobre el silencio (Pérez Parejo, 2013a, p. 26), de referirse a esa forma de silencio que tiene que ver, en palabras de Helgueta, con el mutismo o la voz silenciada de algunos sectores de la población, marginados históricamente por el totalitarismo y sus diversas estrategias disciplinarias (Helgueta, 2020, p. 176). Este primer grupo de poemas funciona así como testimonio, tanto personal como colectivo, de estos actos de violencia y marginación.

La segunda forma tiene que ver con la estrategia de hacer que sea el silencio mismo el que se exprese en los textos a través de vacíos, omisiones, huecos y silenciamientos de la dicción. En este caso, el poema se silencia momentáneamente para mostrar o comunicar algún aspecto relacionado con la identidad de género o con distintos tipos de violencias, injusticias y abusos. Se aproximaría a lo que Pérez Parejo (2013b, p. 26) denomina poética

o *estética del silencio* y Javier Hergueta (2020, p. 177) refiere como *estética silenciaria*, pero no en la línea de la poesía mística, emotiva o contemplativa, ni de la purista, meditativa o intelectual (Pérez Parejo, 2013a, p. 29), sino aplicada u orientada, en ese caso, como se adelantó, a temas relativos a la condición de las mujeres.

Finalmente, los poemas también hacen referencia al silencio mostrando la ausencia de un lenguaje y una tradición poética propia, que conduce a las mujeres a la búsqueda y la experimentación con el lenguaje. Se acercaría a la línea de poesía experimental, de ruptura y tachadura, que Pérez Parejo (2013a, p. 29) refiere como una posibilidad dentro de la estética del silencio. Aunque la experimentación formal no es exclusiva de la escritura hecha por mujeres ni se limita a periodos históricos concretos, en este caso coincide con una preocupación temática y social. Esta última forma de silencio hace referencia específicamente a las mujeres como escritoras y poetas, pues se refiere al lenguaje de una tradición poética mayoritariamente masculina.

2. EL SILENCIO VERBALIZADO. TESTIMONIO, DENUNCIA Y CRÍTICA

La primera y más evidente forma de presencia del silencio en esta poesía consiste en su aparición como tema en los poemas, mencionado o aludido a través de distintos procedimientos. Se trata de un silencio verbalizado, expresado, que evoluciona desde la ausencia de palabras en el plano real o extratextual, a la presencia en el plano textual y discursivo. Este tipo de silencio evidencia la paradoja que rodea al acto de referir o expresar el silencio –que consiste por definición en la ausencia de palabras– mediante las palabras mismas; hablar de la ausencia mediante la presencia (Chirinos, 1998, p. 75).

Los poemas de este primer grupo hacen referencia al silencio que proviene de la prohibición, la negación, la coerción y la censura. Se trata de un silencio activo, relacionado con la borradura o la tachadura, con el *taceo*, siguiendo la terminología lacaniana; el silencio de la represión de lo que existe, que pone en evidencia, como apunta nuevamente Eduardo Chirinos (1998), una posición subordinada en las relaciones de poder:

La supervivencia del verbo «tachar» (esto es, borrar lo ya escrito hasta hacerlo ininteligible) supone un ejercicio de violencia implícito en

expresiones como «tachar a una persona», presente, por ejemplo, en la imposición de San Pablo que obligaba a las mujeres a guardar silencio en la iglesia: «Mulier *tacet* in ecclesia. (p. 184)¹

Los poemas analizados en este apartado funcionan, por un lado, como testimonio de esa imposición de silencio –*taceo*–, al dar cuenta de la realidad histórica y social en la que viven las mujeres y del contexto al que aluden los poemas. Por otro lado, constituyen una forma de desobediencia, al romper la prohibición y poner en palabras toda una serie de vivencias, experiencias, imaginaciones o deseos, desempeñando una labor de crítica y denuncia de esta situación. Se desafía al silencio y al silenciamiento mediante el lenguaje mismo.

Estos poemas resultan interesantes por la información que ofrecen de ese contexto histórico, relativa a los agentes responsables del silenciamiento; a la violencia que este silenciamiento supone, patente en los elementos y las formas empleadas en la acción obstrusiva del *taceo*; a los aspectos concretos que se silencian en cada caso –el cuerpo, la identidad, los sentimientos, las opiniones, los deseos, la sexualidad–; a los términos que constituyen esas palabras prohibidas o tabú para la mujer, entre las que destaca especialmente la palabra «no»; y a las figuras y formas de caracterización y (auto)representación textual que se derivan de este silenciamiento. Por cuestiones de espacio, me detendré únicamente aquí en este último aspecto; aquellos casos en los que los textos recrean personajes femeninos marginales y convierten este descentramiento social en una centralidad textual.

El silencio impuesto a las mujeres como parte de un determinado modelo de feminidad, al alejarlas del lenguaje y del discurso, implica también un acto de exclusión del espacio social y público. La marginalidad lingüística se corresponde con una marginalidad espacial y viceversa. Algunos de los poemas contemporáneos recrean figuras femeninas aisladas, descentradas y silentes. En el poema «*Ecce homo*», de Juana Castro (1994), las alusiones a este tipo de mujer se relacionan directamente con el espacio que ocupa y con la representación cosificada y desvalorizadora que se ofrece de ella:

1. Las cursivas son del original.

Soy sólo una mujer
sentada en la banqueta.
Me ha pintado la noche
yerma al claro de agosto, despojada.
Aquí sólo el silencio
me acompaña y me fija, presa en mí
del instante.
Nada miro ni hablo.
Nada pienso, y estoy
como no están las piedras,
quizá como una carne
disecada y sin alma. Ni pregunto
ni espero

(p. 59)

Más recientemente, Ana Vidal Egea desarrolla un tema similar en el poema «La chica del guardarropa». En este caso, el poema transmite las reflexiones de esta mujer que desempeña un trabajo invisible en un local nocturno, lo que la convierte nuevamente en un ser excluido y marginado, cuya condición se transmite a través de las metáforas que se eligen para presentarla –«toda piedra», «armario» y «palabra seca»– (en García-Teresa, 2019, p. 334). Puede pensarse que el breve espacio de este guardarropa y la función de recibir y guardar las prendas de los clientes supone, de alguna manera, una ampliación del espacio doméstico y del cautiverio que representa para las mujeres, y perpetúa, en cierto modo, el estereotipo de la esposa y madre, centrado en la atención y cuidado de los otros, y excluida de participar en esa fiesta social a la que asisten los demás.

Una situación parecida se presenta en el poema «El baile», de Sonia San Román (2017), en el que a través de la ironía se critica la división de géneros en la sociedad patriarcal. Utilizando la idea del baile y la partida de cartas como metáforas de la vida, el poema plantea la situación de desigualdad que existe entre los géneros femenino y masculino, que se corresponden con los valores de marginalidad, pasividad y sumisión, en el primer caso, y centralidad, actividad y dominación, en el segundo:

No puedo pasar.

Tengo todas las llaves pero me vetan la entrada y debo asumirlo con
[elegancia

y sin estridencias.

Según las reglas de los tuyos, las damas no deben gritar.

Pero no esperes alegría ni complacencia en mis actos.

Me sentaré en silencio y ocultaré mi mirada de eterno aburrimiento
ante tus gestas admirables.

En el país de mi abanico fingiré refrescarme pero te estaré mostrando
todas mis cartas.

Como verás, mi combinación es excelente pero, en la partida,
tú siempre juegas de farol y ganas.

(p. 39)

Mediante la alusión a «los tuyos» se hace referencia en este caso al género masculino y a las reglas de comportamiento que establece para las mujeres, entre las que se incluye el silencio y la abstención de participar en ese «baile» al que alude el título. Aunque la mujer que habla en el poema tiene una combinación de cartas «excelente», debe limitarse a escuchar «las gestas admirables» del hombre y a asentir en silencio, limitando su lenguaje al idioma cifrado o codificado de los abanicos.

Tener negado el acceso a la palabra equivale de esta forma a tener negado el acceso a unos espacios concretos –«No puedo pasar»– y también a las acciones que los acompañan. A la mujer le corresponde el papel de observadora desde el margen, desde lo lateral. A través del lenguaje se le presenta un mundo completo, en apariencia, lleno de posibilidades, del que sin embargo se le impide disfrutar. Su actuar debe restringirse a espacios aparte y limitarse, como se mencionaba en el poema anterior, a asentir en silencio. En el poema «Las palabras», de Inma Luna (2014), que muestra el contexto religioso de la España de la dictadura y sus procesos de socialización de género, se alude precisamente a ese doble acto de mostración y ocultación de las posibilidades del mundo y de la vida, que pone ante los ojos de las mujeres una serie de realidades para después restringirles el acceso a ellas, censurando con este acto tanto una dimensión posible de las propias palabras como de las mujeres mismas:

Elas nos enseñaron las palabras preciosas:
 Libertad, gozo, entrega, amor y éxtasis.
 Más tarde, cuando empezamos a entenderlas,
 nos las arrebataron de la boca.
 Eran las celadoras del léxico divino.
 (p. 27)

Finalmente, la marginación espacial asociada a la expresión se muestra también en el poema «Derecho al vuelo», de Andrea Mazas (en García-Teresa, 2019). Este poema utiliza la metáfora de la jaula para hacer alusión de nuevo al encierro o el cautiverio que comparten muchas mujeres, que supone su aislamiento y su exclusión e impide no solo su movimiento en libertad, sino también su palabra, su «canto»:

No saben muy bien quiénes son algunas mujeres.
 Las hay que llevan la jaula por fuera
 y se mimetizan con sus varillas.
 Se contonean alegres ciertas mañanas
 al son de su canto apresado.
 [...]
 No, no saben muy bien
 quiénes son esas mujeres
 ni yo tampoco
 ni quién nos puso la jaula encima
 pero nos miro con ternura desde mi columpio,
 desde donde sueño cielo y no juicio ni jaula,
 [...]
 (p. 197)

Las alusiones a los distintos tipos de silencios y actos de silenciamiento mencionados en este primer apartado se confirman en otros poemas contemporáneos, entre los que se encuentran «Menstruación», de Milagros Salvador, del poemario *Habitando la sombra* (2006); «Persiguen contenerme» de Olalla Castro Hernández, de *La vida en los ramajes* (2013); «Maternidad», de Laia López Manrique, incluido en *La mujer cíclica* (2014); «Cuidar», de Ana Gálvez, de *Raro es pensar* (2016); «El legado», de Beatrice Borgia, incluido en *Los grajos no entienden de colores* (2015); y «Escribo contra los hombres», de María Monjas Carro, de *Nadie hablará de nosotras* (2018).

Quizá más importante que la enumeración de los distintos ejemplos de este silencio, que constituyen en realidad variantes expresivas o creativas de la misma idea, sea el hecho de enunciarlo y lo que esta enunciación revela de las condiciones sociales en las que han vivido y viven muchas mujeres. Los poemas de este primer grupo evidencian cómo el silencio constituye una herramienta de control que sirve para imponer y perpetuar la división de roles de género que opera en el sistema patriarcal. Sirve para mantener y justificar la distribución de los espacios atribuidos a cada uno de los géneros –público y privado; social y doméstico– y para afianzar los rasgos de un modelo de feminidad asociado a la pasividad, la sumisión y la obediencia. Los poemas funcionan a modo de documentos que testimonian, denuncian y critican esa situación, haciendo de la marginalidad social el centro de la composición poética.

3. EL SILENCIO REPRESENTADO. LA ELOCUENCIA DE LA OMISIÓN

Además de la mención, existe otra forma de silencio poético que consiste en su aparición en los textos. Se trata de una comunicación sin palabras o, más bien, de una comunicación que alterna las palabras y los silencios, las presencias y las ausencias, para dejar sugerido o apuntado el contenido que se quiere expresar sin llegar a decirlo. Este tipo de silencios, que proviene del silenciamiento de la hablante, del *sileo*, diferente al silencio impuesto o *taceo* visto en el apartado anterior, puede verse como un caso de autocensura, que se manifiesta en una suspensión momentánea del hablar y convierte el silencio en un silencio textual o representado. Es el tipo de silencio que Eduardo Chirinos (1998, p. 28) incluye dentro de los *silencios del texto* para distinguirlos de los silencios del autor y del lector, y al que Emma Sepúlveda-Pulvirenti (1986) alude de la siguiente forma:

De este no decir –o imposibilidad de decirlo–, salen las pausas o las llamadas páginas en blanco, que dicen con silencio lo que las palabras escritas no pueden expresar. Este silencio niega la palabra, pero está hecho de ella –en este momento, el espacio se vuelve escritura. (p. 279)

Es decir, los blancos y las ausencias se semantizan, adquieren significado y resultan elocuentes. Este tipo de prácticas se acercan a lo que Túa Blesa (1998, p. 15) califica como *logofagia* textual y se manifiesta en forma de

pausas, omisiones, huecos, blancos y vacíos de información que se utilizan para transmitir el significado de manera indirecta. En estos casos, lo referido no está en realidad dicho ni presente en el texto, sino ausente, y hay que inferirlo o deducirlo por el contexto. El texto llega hasta un cierto límite y allí se detiene para mostrar lo que puede entreverse sin necesidad de ser verbalizado, algo que pone de relieve nuevamente la relación que guarda el silencio con la idea de umbral y de margen vista en el apartado anterior. Lo no dicho es en estos casos lo más importante, lo que cobra valor y se transmite a través del contraste con lo expresado, de forma semejante al blanco de una diana que se hace visible gracias a todo lo que la rodea y que apunta en su dirección. El silencio se convierte en estos casos en el lenguaje de las mujeres, en un lenguaje subalterno, que adopta esa marginalidad histórica y la convierte en centralidad textual, haciendo de su desventaja una vía de comunicación. Paradójicamente, y como refiere Javier Helgueta (2020), esta forma de utilización del silencio por parte de las autoras da muestras de su independencia y de la fuerza de su voz y su enunciación:

Los fenómenos de la negatividad se convierten en refugio social y material estético para las escritoras y artistas. Si antes constituyó una imposición cultural –política, heteropatriarcal–, poesía silenciada, después deviene tema recreado trascendentalmente –poesía silenciaria– o tono que marca la propia voz –poesía silente–. El empleo del silencio por parte de las mujeres en la poesía española de postdictadura y del cambio de siglo se convierte en una de las pruebas de su progresivo empoderamiento. (p. 176)

Podría hablarse así, en cierto modo, de una poética negativa, pero entendida no en el sentido de un intento de referir «la nada» o «aquello que no es», como ocurre en los *lenguajes apofáticos* (Cussen et al., 2018, p. 138), sino de un tipo de omisión que tiene que ver con lo silenciado en cuanto inefable, traumático o reprimido. Se trata de recuperar la capacidad expresiva o elo-cuente del silencio; recuperar su potencialidad ignorada o invisible, negando su aparente intranscendencia, idea que se sugiere en el poema «La esquina afilada del silencio», de Olalla Castro (2016): «Parecía redondo, inofensivo,/ incapaz de cortar, a todas luces./ Nadie reparó,/ hasta que ya fue muy tarde,/ en la esquina afilada del silencio» (p. 58). Esta idea del silencio como un arma aparecerá también en otro texto de la misma autora que se comentará más adelante.

Como primer ejemplo de esta escritura logofágica puede citarse el poema en prosa de Montserrat Cano (2006) «Es larga, largísima cadena». En él, la logofagia se manifiesta a través de la repetición con variantes que el poema utiliza para corregirse o autocorregirse a medida que va avanzando, convirtiendo el texto mismo, en lo formal, en la cadena a la que se hace referencia desde lo temático. Esta forma de composición consigue trasladar al texto la idea de un ideal de vida que se persigue, pero que nunca llega a alcanzarse. Ese ideal es precisamente la felicidad, la realización y la plenitud prometida por el discurso del amor romántico y el tipo de vida que este ideal ofrece a las mujeres. La autocorrección constante que tiene lugar en el texto representa la distancia o la divergencia permanente que existe entre la perfección de las ideas transmitidas y la realidad con la que choca ese ideal, produciendo una deriva constante. El poema reproduce verbalmente el recorrido realizado en la búsqueda incansable de esas ideas, algo que resulta en sí mismo frustrante e insatisfactorio y que se perpetúa en la transmisión familiar de madres a hijas:

Esa larga, larguísima cadena.

Una mujer sueña una palabra, un beso, una canción, la luna. En su vida hay una palabra, un beso, una canción, la luna, pero no son el sueño, ni siquiera su sombra. Sin embargo, ella entrega a sus hijas la memoria de una palabra, un beso, una canción y una luna perfectos. Ellas esperan el gozo que describió su madre, no saben nada de palabras, ni besos, ni canciones, ni luna, y sienten una cierta tristeza cuando palabras, besos, canciones y la luna no son el sueño ni la sombra del sueño. Callan su desilusión y su fracaso y sus hijas heredan el sueño inalcanzable de palabras, besos, canciones y una luna muy falsa... (p. 31)

Otro ejemplo de este silencio textual, con una realización diferente y distintas intenciones, lo constituye el poema «Padre», de Juana Castro (2000). De forma ambigua y velada, el poema hace referencia a un episodio de abuso por parte de la figura que se menciona en el título. Este acto solo se insinúa y se da a entender por la situación que el poema describe, aprovechando la elocuencia del silencio por omisión. En el lugar del hecho en sí, en el momento exacto en el que esto ocurre, la dicción del poema se interrumpe y se sustituye por un espacio en blanco, por una pausa verbal y un mayor espaciado entre las líneas. Tras esta pausa, el poema vuelve al inicio, mostrando el

escenario en el que se encuentran los personajes y apartándose de la acción principal, como si de un movimiento de cámara se tratara²:

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.
Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,
no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabía qué hiciera.
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias.

(p. 22)

La hablante del poema, que conoce el desarrollo de los hechos, juega con el contenido del texto y modula o racionaliza lo que sabe, lo que dice y lo que calla, utilizando esta modulación como estrategia expresiva y defensiva al mismo tiempo³. Como señala Eduardo Chirinos (1998) con relación al uso de los silencios que aparece en discursos testimoniales como los de Rigoberta Menchú, en este tipo de prácticas se demuestra el control que tiene el testimoniante sobre su discurso, que se manifiesta en el dominio que ejerce sobre sus silencios y en la forma en la que estos se utilizan para velar y desvelar al mismo tiempo una determinada información: «lejos de suprimir la mención a sus ‘secretos’ (y con ello negarles carta de presencia), la hablante los textualiza y consigue llamar la atención sobre ellos, a la vez que silencia astutamente sus contenidos» (p. 189). El silencio presente en el poema anterior supone así esa materialización del secreto, que se hace presente a través de ese vacío elocuente. Además del saber o no saber y del decir o no decir a

2. Amparo Amorós (1982, p. 75) incluye precisamente las técnicas cinematográficas dentro de las estrategias que analiza en *La retórica del silencio* como una posibilidad de manifestación textual del silencio.

3. Se trata del tipo de estrategia que Josefina Ludmer (1984, p. 48), comentando la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, de Sor Juana Inés de la Cruz, denomina *tretas del débil*, que tienen que ver, precisamente, con el uso y la combinación o dosificación de esos tres elementos –saber, decir y no– con los que juega el texto como mecanismo de defensa de la subalternidad ante la autoridad.

los que alude Ludmer, creo que puede hablarse aquí también de un cuarto elemento que es el poder o no poder hacer. En estos poemas, el discurso y el lenguaje sí suponen una forma de defensa de la subalternidad ante la autoridad, pero demuestran, precisamente, esa posición de subordinación e incapacidad ante esas figuras y sus imposiciones. En el poema de Juana Castro (2000), la hablante declara tener la fuerza suficiente para resistirse al ataque de su agresor, pero el poder de este sobre ella va más allá de la fuerza física y se muestra como un poder psicológico, ejercido por la figura paterna que representa en este caso a la autoridad: «Y aunque hubiera podido/ a sus brazos mi fuerza,/ no quise retirarlo, porque padre/ era padre: él sabría qué hiciera» (p. 22).

La idea del poder y la sumisión aparece también en el tercer poema que mencionaré como ejemplo de este segundo tipo de silencio textual, «La muñeca rusa (2). La lista macabra», de Mada Alderete (2007). Este poema, que utiliza como el de Juana Castro el recurso textual del espaciado o el blanco interlineal y los puntos suspensivos para materializar el silencio, se enuncia bajo la forma de una entrevista realizada a una mujer extranjera. La entrevista se compone de una serie de preguntas, orientadas a conocer en detalle el tipo de agresiones sufridas por la mujer, que integran esa lista macabra a la que alude el subtítulo del poema: «Se sienta a mi lado/ para hacer la entrevista/ 'en profundidad'/ que tiene también una larga/ y macabra lista/ de posibilidades/ patadas/ mordiscos/ empujones/ bofetadas/ estrangulamientos/ puñaladas/ violaciones/...» (p. 16). La lista que se ofrece, sin embargo, no es completa, tal como sugieren los puntos suspensivos, que dejan el poema abierto a otras posibles agresiones. La mujer entrevistada responde con monosílabos y con gestos de cabeza, quedando los hechos ocurridos silenciados verbalmente y referidos únicamente en la lista inicial: «ella me va diciendo sí o no/ con la cabeza agachada/ dice a casi todo sí» (p. 16). De esta forma, su historia no la cuenta ella directamente, sino que deben reconstruirla nuevamente las y los lectores a través de los indicios que ofrece quien recoge y valora el testimonio. La técnica de la entrevista, utilizada en este poema como estrategia textual, deja espacio para los vacíos y los silencios en su estructura de preguntas y respuestas. De hecho, el uso de la forma dialogada constituye una de las cuatro formas de silencio señaladas por Emma Sepúlveda-Pulvirenti (1990, p. 205) para la poesía española

contemporánea. El espacio que separa los parlamentos de las distintas voces poéticas, así como la ausencia de transcripción completa de las respuestas, unido al uso de los puntos suspensivos, configuran ese silencio o blanco textual, omisión que remite de nuevo a un episodio frustrante, desagradable o traumático que no se menciona directamente.

Desde el punto de vista de la enunciación, este tipo de silencio del texto puede entenderse también como un gesto del habla y del poema. Esta vinculación del silencio enunciativo con el gesto aparece ya apuntada en el inicio del artículo de Rae Armantrout (1985), en el que, como introducción a su trabajo, y definiendo ese efecto estético por el que la autora se siente atraída, afirma lo siguiente: «I felt it had something to do with empty space left in a work, or following one, a kind of palpable stoppage, a silence that was a gesture» (p. 31). Sobre esta idea del silencio como gesto reflexiona también Roberto Cruz Arzábal (2015). El autor apunta esta recurrencia de lo ausente y de lo no dicho como una característica propia de las poéticas recientes y la relaciona con un contenido emocional no desarrollado del poema:

En una época en la que las emociones son producidas masivamente mediante las experiencias de consumo, en el espacio del poema son modificadas mediante una puesta en ausencia que no las muestra como una realización sino como una potencia. Lo que siempre está por decirse en los poemas aparece, al menos relacionado con las emociones, como un gesto. (para. 3)

Con la palabra gesto no se hace referencia aquí, como explica el autor, a movimientos corporales, sino a algo que está más allá. Lo emocional no está ausente del poema, sino que aparece en sus huecos, sus silencios y sus afecciones. El silencio del poema se convierte así en signo, en huella de aquello que pugna por hacerse presente. Se trata de reductos de significación condensada que hay que incorporar a lo dicho, «palabras en la tangente para hablar del mundo sin tocarlo propiamente sino haciendo del habla un gesto que se refiere al habla» (Cruz, 2015, para. 8).

4. EL SILENCIAMIENTO DE LA TRADICIÓN Y LA INSUFICIENCIA DEL LENGUAJE. LOS IDIOMAS AÓSITOS Y LAS HERIDAS TEXTUALES

Como tercera posibilidad, algunos textos poéticos escritos por mujeres aluden al silencio en cuanto carencia de discurso, haciendo evidente la falta de un lenguaje poético propio, que se aparte del lenguaje poético tradicional y de las imágenes y los estereotipos femeninos que ha consolidado. Mercedes Bengoechea (1992, p. 49) señala que la mujer ha estado silenciada en el ámbito literario, entre otras causas, por carecer de un lenguaje apropiado, lo que le impide muchas veces nombrar lo que le ocurre porque «no encuentra palabras para hacerlo» (p. 54). Esta falta de un lenguaje propio conduce a la necesidad de buscar otra forma de comunicar. Para ello, las mujeres que quieren apartarse de ese lenguaje convencional deben someterlo a una serie de operaciones que afectan de igual forma a lo existente o lo dicho y a lo silenciado, tal como ya apuntaba Luce Irigaray en *Ser dos*. Para esta autora, la posibilidad de la existencia de una lengua femenina pasa necesariamente por la revisión del lenguaje masculino, lo que implica tanto la resignificación de la palabra pronunciada como la exploración del potencial de lo no dicho (Fusco, 2019, pp. 37-38). Ambos procesos constituyen mecanismos de experimentación formal a través de los cuales las autoras construyen lenguajes alternativos y formas de expresión novedosas.

La experimentación con el lenguaje poético y la subversión de las formas convencionales no es algo exclusivo de la poesía más reciente y cuenta con algunos antecedentes dentro de la poesía española escrita por mujeres⁴. Ana Rodríguez Callealta (2020, p. 18) remonta esta búsqueda al Romanticismo –1840–, con el surgimiento de una generación de mujeres poetas. Ángel Luis Prieto de Paula (2020) reflexiona también sobre esta necesidad fundamental de la escritura de las mujeres de encontrar un lenguaje nuevo, diferente del que ha consolidado la tradición y el pensamiento masculino, que no perpetúe esquemas, estereotipos y roles. El autor, en consonancia con las ideas

4. Como antecedentes de estos intentos de abandono y ruptura de la tradición de escritura masculina se ha señalado, por ejemplo, la escritura de Ana María Moix, considerada por autoras como Sharon Keefe Ugalde (2006) como precursora de un planteamiento posmoderno-feminista. También se ha incluido dentro de este grupo de escrituras que desafían la tradición discursiva dominante obras de Pureza Canelo como *Habitable* (*Primera poética*) y *Tendido verso* (*Segunda poética*) (Ugalde, 2006, p. 655).

apuntadas arriba, insiste en esa necesidad de deconstruir el lenguaje y el discurso mediante lo que califica como «formas de disenso respecto a los cauces mayoritarios», que enumera de la siguiente forma:

La quiebra del metro, la suspensión del sentido ilativo, los vislumbres aló-gicos, la retórica enjuta, la pérdida de conectores sintácticos, la prelación de la mirada sobre lo mirado...: todas estas y otras señales son maneras de plasmar el conflicto con un mundo heredado y el desacuerdo con las palabras en que la realidad ha delegado su representación. (p. 74)

Por su parte, María Ángeles Hermosilla incluye la retórica del silencio dentro de las tres posibilidades que la autora registra en la escritura de mujeres que pretenden abandonar el discurso hegemónico. Como parte de esta retórica del silencio Hermosilla (2020, pp. 294-295) menciona, entre otras manifestaciones, la transgresión de las reglas sintácticas, la huida de lo racional, la logofagia, el uso de los signos de puntuación y los blancos tipográficos, aspectos que comparten algunos de los poemas que se analizan en este último apartado.

En estos poemas se reconoce de manera explícita la incapacidad o la insuficiencia del lenguaje convencional para expresar realidades más allá de las acostumbradas. En el poema «El infierno está en mí», de Ángeles Mora (2001, pp. 22-23), la hablante hace referencia a sus palabras como «palabras prestadas», que causan una sensación de falsedad y enajenación y que se oponen a su voz interior, único aspecto que se siente como algo auténtico. Puede pensarse que esta escritura poética se encuentra en un estado inicial u originario, que debe empezar a construirse desde lugares distintos a los acostumbrados. Algunos poemas registran la angustia que produce este estado incipiente; el hecho de enfrentarse a un espacio vacío y la incertidumbre que provoca la falta de confianza ante la posibilidad de traducir intuiciones y experiencias propias y comunicarlas a través de la palabra, tal como se menciona en el poema «Invocación», de Alba González Sanz (2012):

¿Qué sucederá si no soy capaz de atajar con mi espada el recuerdo,
poner voz a la voz de la tierra, geografía a la nada;

beberán del cordero los muertos
y me dirán: Nadie;

qué sucederá si no puedo blandir ante mí la palabra?».

(p. 8)

El acercamiento a este lenguaje nuevo puede realizarse, en primer lugar, a través de la corrección de la historia y la reescritura de su discurso. Un ejemplo de esta idea lo constituye el poema «Confesiones de Adán», de Irene Sánchez Carrón (2018). En este poema, es el propio Adán el que niega el relato bíblico y cuenta la verdadera historia de la manzana, de la que se deriva la culpa atribuida a la mujer a lo largo de la historia: «Para nada fue cierto/ que Eva me ofreciese la manzana./ Ella nunca lo hizo./ La historia verdadera no fue así» (p.17). En esta nueva versión, Eva encuentra la salida del Paraíso y se aleja, dejando solo a Adán, quien la busca sin éxito por todos los rincones de ese jardín abandonado. La voz de Eva se presenta en la memoria de Adán como una voz original, natural y auténtica, que carece de la mancha acostumbrada: «Cuando cierro los ojos/ me parece escuchar su voz de selva/ estrenando sonidos/ de un lenguaje sin mancha». (p. 18)

Una idea similar se relata en un breve poema de Lola Crespo (2012) que me parece muy significativo: «Me he dedicado a borrar las páginas del cuaderno./ No./ No está vacío.// Está listo» (p. 5). Este caso extremo de logofagia demuestra la necesidad ya mencionada de borrar o eliminar lo anterior para hacer sitio a lo nuevo, lo que se subraya en el texto mediante la diferencia de matiz que existe entre las palabras «vacío» y «listo».

Además de estos casos explícitos de corrección o borrado, otros poemas intentan compensar el peso concedido al logos en la poesía convencional utilizando un lenguaje que otorgue más importancia a lo sonoro y la sonoridad. Se trataría aquí de la diferencia entre el logocentrismo y el fonocentrismo apuntada por Derrida y recuperada por Walter Ong (1987, pp. 161-164) en su estudio sobre oralidad y escritura, y también de esa *productividad de lo fónico* mencionada por Túa Blesa (2004, p. 60). Creo que el poema de Laia López Manrique (2021) «Canción de las niñas a las que ronda el rótero» resulta muy ilustrativo en este sentido. En él se aprovecha el potencial sonoro de determinadas palabras, que se privilegia por encima de su sentido léxico o gramatical. Estas palabras que las niñas repiten a modo de conjuro –«muclágo, amonita, rosácea»– se utilizan para exorcizar la amenaza de la figura masculina que se menciona en el título:

Cuando el rótero vigila las
arcadas
de la casa
las niñas se ovillan, se
ladean.
No nos ve el
rótero
si cruzamos los
dedos
y decimos
el embrujo:
Mucílago, amonita, rosácea.
(p. 16)

Las niñas del poema crean su propio lenguaje a partir de la combinación y repetición de estas palabras procedentes del lenguaje común, cuyo significado desconocen, pero que están dotadas de una sonoridad particular y envolvente. Con este mecanismo, el poema ejemplifica ese acto de desposeer a las palabras de su significado habitual para apropiárselas y utilizarlas en un nuevo contexto:

No saben
lo que significan las
palabras,
[...]
Mucílago, amonita, rosácea.

El rótero dice:
«si contáis algo, os mato.»
Por eso
hemos aprendido
a hablar un idioma
apósito,
hecho de palabras
comestibles
y danzantes.
(p. 17)

Como ocurría en algunos poemas de los apartados anteriores, la prohibición hecha a través del lenguaje –«si contáis algo, os mato»– se desafía aquí con el lenguaje mismo, pero con un lenguaje otro, desarticulado y apropiado. Se

trata de un lenguaje «danzante», en el que las palabras se mueven y oscilan por su sonoridad, y también de un lenguaje «apósito», falso, inventado o vicario. Este y otros tantos lenguajes femeninos que ha documentado la historia, creados ante distintos tipos de necesidades y situaciones, han constituido un mecanismo de defensa y empoderamiento de la mujer en múltiples ocasiones (Showalter, 1999, pp. 89-94) y pueden verse como una vía de escape, una posibilidad de acción ante la impotencia o la falta de recursos. Además, como señala Chirinos (1998, p. 165), este tipo de expresiones se acercan, en su sonoridad y sinsentido, a los parlamentos mágicos y evocan las lenguas bárbaras, asociadas al poder misterioso que tienen los discursos de procedencia desconocida. Este poder mágico se confía en este caso a estas palabras adoptadas de otros contextos, a las que se atribuye el mismo poder de un veneno que al ser ingerido por el hombre que acecha provocará un daño en su cuerpo y terminará con su amenaza. Las palabras rescatadas se presentan así en calidad de objetos tangibles, convertidas en auténticas armas: «son anzuelos/ para que el rótero los coma y el/ veneno/ se extienda/ a través de su faringe/ celular/ como un cáncer». (Laia López Manrique, 2021, p. 17)

La misma tendencia a potenciar recursos sonoros aparece en otros poemas. Lo interesante para este trabajo, como ya se dijo, es la relación que existe entre este uso de la sonoridad y los temas concretos que tratan estos textos, centrados en situaciones de inferioridad y marginalidad social de las mujeres, como ocurre, por ejemplo, en el poema «Amor mío», de Juana Castro (2016), que explota los recursos de la aliteración y la paronomasia para denunciar las consecuencias de la violencia machista. El contenido latente o tácito de este poema –la identificación errónea del amor con la posesión, el control y la sumisión– se sugiere tanto a través de la doble lectura que permite la expresión del título –«amor mío»–, afectiva y posesiva, como a través del choque que produce la frase «amor de amordazar», que aprovecha la repetición de la secuencia «amor» para crear el contraste de una expresión paradójica. Este juego con la sonoridad, que va encadenando repeticiones y variantes –amor de amordazarse, de amortajar, de amordazar–, constituye el mecanismo constructivo de todo el poema, que asocia así términos contrarios en una misma imagen. Con esto se consigue llamar la atención sobre la ironía que encierra la aparente similitud de esas expresiones, cuya cercanía

es únicamente sonora y fónica, al tiempo que se realiza una crítica y una denuncia de esta forma de violencia contra las mujeres:

Antonia buena chica ingresó ya cadáver.

[...]

Amor de amaratarse amor que es amoldar
y amancillar.

Amor de amenazar amor de amurallar
amor de amartillar
y de amasijo.

Amor de amortajar.

[...]

Es el amor que amengua que amuralla
que amortece y amarra.

Amor de amuñecar amor que es amputar
amor de amilanar
y de ambulancia.

Amor de amordazar.

[...]

Mi señora mi dueña
mi rehén.

Amo mío mi amor.

El anillo no sabe no sabía.

El anillo.

El cuchillo.

(para. 20)

A través de las aliteraciones y las paronomasias el poema parece ir construyendo nuevas palabras, otros significados, en un nuevo lenguaje que el texto va creando en su sucesión. La paronomasia pone nuevamente en tela de juicio la constitución tradicional de las palabras; desestabiliza, mediante su asociación con palabras similares, su forma y su significado convencionales, mostrando su maleabilidad y su apertura a la deformación. Los límites de las palabras se cuestionan también, tanto de manera literal, al ser incluidas dentro de otras palabras y derivadas de otra forma, como en su significado, del que el poema hace dudar mediante inteligentes asociaciones. La sonoridad se revela así como un mecanismo al servicio de la deconstrucción, con capacidad de cuestionar lo establecido. Permite decir sin decir, de una

forma velada y silenciosa; es una forma de explorar esos lugares no dichos, de experimentar con el silencio y sus potencialidades a la que aludían los críticos citados.

Por último, los distintos recursos de la sonoridad y la experimentación, en la forma de correcciones, autocorrecciones, avances, retrocesos, repeticiones, borrado o tachado pueden verse como marcas o cortes en la superficie del texto, que dan cuenta de esa escritura logofágica o autofágica (Chirinos, 1998, p. 182), que se construye y se destruye sucesivamente. Como indica nuevamente este autor, se trata de una forma de luchar contra la imposición y la prohibición ideológica de ese silenciamiento impuesto –*taceo*–, dejando que las marcas y desajustes textuales se conviertan en representaciones del silencio (Chirinos, 1998, p. 186). Los silencios que provienen de este tipo de procedimientos conforman de esta forma esas *heridas textuales* que pueden entenderse como «dolorosas quemaduras que comunican la imposibilidad de comunicar» (Chirinos, 1998, p. 190). Este tipo de silencios suele ir asociado a contenidos altamente emocionales e intensos, aspecto que los textos transmiten mediante una escritura de respiración entrecortada y balbuceante. Como ejemplo puede mencionarse el poema «Rasga(d) las vestiduras», de Laia López Manrique, (en López Vilar, 2016), que utiliza esa forma de escritura descompuesta o desintegrada para hacer alusión a las mujeres muertas y enterradas:

Ellas. Gorriones sobre la tierra negra, carruajes de lúnula, raspaduras. Quiénes son, dijeron: ellas, gorriones sobre la tierra negra, carruajes de lúnula, raspaduras. [Ellas tienen]: No, ellas no tienen. Ellas guardan deseo. Ganas de hervir. [Ellas guardan] Palabras y palabras donde hervir. Qué se hierve. Tal vez se hierve quien articula este discurso, estas palabras. [...]

Ellas guardan el daño, un daño inscrito: un daño lateral, pronunciado. Un daño ligero como los restos de piel en la muda. Para significar que fueron hubieron de robar una tela estrecha y rijosa y arañarla, para significar que fueron hubieron de asestar el golpe en la crin del caballo, decir: historia, decir: histeria, pronunciar las palabras donde no había palabras sino un zumbido arcano y contagioso (zzzzzzzzzzumbido, lo oiremos antes que las palabras, el zumbido de ellas, zzzzzzzzzumbido, llegará antes que las palabras dibujando sus llagas su música, antes que las palabras el sssssss-silencio dispuesto en la mesa como un mantel lleno de migajas, promontorios).(p. 338)

Procedimientos sonoros como la repetición idéntica de palabras, las correcciones, las paronomasias –«historia», «histeria»–, así como la sintaxis entrecortada, las elipsis y el letrismo se combinan en este fragmento que da cuenta de esa desestructuración del lenguaje poético, que abandona su sentido lógico para convertirse él mismo en sonido, en onomatopeya, en ese «zzzzzzzzumbido» que de forma sinecdótica representa a esas mujeres desaparecidas y precede a las palabras. También las precede ese «sssssssilencio» que cobra forma y se distribuye de manera aleatoria sobre el mantel, de forma similar a como se despliega y se ofrece en la página en blanco, como un objeto dispuesto para ser consumido; como un arma, que de forma semejante al anzuelo que se mencionaba en el poema anterior de la misma autora, actúe contra la amenaza, la imposición y silenciamiento forzado.

5. CONCLUSIONES

El silencio constituye una estrategia de visibilización y subversión que se introduce en el texto para llamar la atención sobre los silenciamientos que tienen lugar fuera de ellos. Lo silenciado contiene otra verdad, otra realidad, que ha sido excluida de lo normativo y lo hegemónico. Al integrarlo en los poemas se cuestiona la autoridad del centro, que establece una única voz y un único discurso, y se deja paso a lo marginal. En esta operación, lo anterior va siendo desplazado por lo nuevo. El silencio muestra así su cualidad de límite, de frontera, no solo en lo formal, sino también, y especialmente, en lo ideológico, pues atentar de una u otra forma contra el lenguaje, contra el discurso, es atentar contra el poder establecido y contra una determinada forma de organización social. El estudio de las diferentes formas de presencia del silencio en la poesía contemporánea escrita por mujeres contribuye a valorar esta escritura en sus particularidades, posibilidades y aportaciones, sumándose con esto a la labor que realizan otras tareas actuales de recuperación y divulgación.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alderete, M. (2007). *La casa de la llave*. Baile del Sol.
- Amorós Moltó, A. (1982). La retórica del silencio. *Los Cuadernos del Norte*, 16, 24-30.
- Armantrout, R. (1985). Poetic silence. En Bob Perelman (Ed.), *Writing/Talks* (pp. 31-47). Southern Illinois University Press.
- Balcells, J. M. (2009). *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*. Universidad de León. Área de Publicaciones.
- Bengochea, M. (1992). El silencio femenino. *REDEN*, 5, 48-56.
- Blesa, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Anexos de Tropelías.
- Blesa, T. (2004). *Tránsitos*. Tirant lo Blanch.
- Bobes Naves, M. C. (1992). El silencio en la literatura. En C. Castilla del Pino (Ed.), *El silencio* (pp. 99-123). Alianza.
- Borgia, B. (2015). *Los grajos no entienden de colores*. Torremozas.
- Candón Ríos, F. (2017). Silencio y marginalidad. Apuntes sociológicos sobre la ausencia de la mujer en las grandes antologías españolas de poesía del último tercio del siglo XX. *Confluente. Revista di Studi Iberoamericani*, 2, 70-81.
- Cano, M. (2006). *La mujer desarmada*. Sial.
- Castro, J. (1994). *No temerás*. Torremozas.
- Castro, J. (2000). *Del color de los ríos*. Esquío.
- Castro, J. (2016). *Juana Castro*. <https://www.juanacastro.es/index.php/poemas>
- Castro, O. (2013). *La vida en los ramajes*. Devenir.
- Castro, O. (2016). *Los sonidos del barro*. Aguaclara.
- Chirinos, E. (1998). *La morada del silencio*. FCE.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Anthropos.
- Crespo, L. (2012). *Las palabras acostumbradas*. Guadalturia.
- Cruz Arzábal, R. (8 de julio de 2015). Los gestos del poema o la escritura de la insuficiencia. *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/>
- Cussen, F., Labraña, M., y Andrade, M. (2018). Poéticas negativas. *Literatura y Lingüística*, 37, 137-161. <https://doi.org/10.29344/0717621X.37.1376>
- De la Paz de Dios, L. (2018). Me gusta cuando gritas porque no estás ausente... El silencio y la rabia femenina a través de la literatura universal. *Raudem*, 6, 74-86. <https://doi.org/10.25115/raudem.v6i0.2754>

- Fusco, V. (2019). Amor a la diferencia/amor en la diferencia. Reflexiones acerca del «espacio del silencio» en la obra de Luce Irigaray. *Dossiers Feministes*, 25, <http://dx.doi.org/10.6035/Dossiers.2019.25.3>
- Gálvez, A. (2016). *Raro es pensar*. GPS.
- García-Teresa, A. (Ed.). (2019). *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*. Baile del Sol.
- González Sanz, A. (2012). *Parentesco*. Suburbia.
- Helgueta Manso, J. (2020). Indagación y rito: enunciaciones del silencio en Ada Salas y Marta López Vilar. *Studia Iberica et Americana*, 7, 75-192.
- Hermosilla Álvarez, M. A. (2020). Teoría feminista y poesía española de mujeres. *BRAC*, 169, 281-300.
- Irigaray, L. (1999). *Ser dos*. Paidós Ibérica.
- López Manrique, L. (2014). *La mujer cíclica*. La Garúa.
- López Manrique, L. (2021). *Periférica interior*. Stendhal Books.
- López Vilar, M. (Ed.). (2016). *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Bartleby Editores.
- López Vilar, M. (2019). Traslucidez y silencio en la poesía peninsular escrita por mujeres. *Guaragua*, 61, 63-75.
- Ludmer, J. (1984). Las tretas del débil. En E. González y E. Ortega (Eds.), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas* (pp. 47-54). Ediciones Huracán.
- Luna, I. (2014). *Divina*. Baile del Sol.
- Monjas, M. (2018). *Nadie hablará de nosotras*. Huerga y Fierro.
- Montagut, C. (2014). *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres* (pp. 199-224). Aresta.
- Mora, Á. (2001). *Contradicciones, pájaros*. Visor.
- Ong, W. J. (1987). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. F.C.E.
- Pérez Parejo, R. (2013a). Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética. En C. J. Bischoff y A. Thiem (Eds.), *Poesía y silencio. Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI* (pp. 25-59). LIT.
- Pérez Parejo, R. (2013b). El silencio después de Paderborn. *Ínsula*, 795, 7-12.
- Prieto de Paula, Á. L. (2020). La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta. *Studia Iberica et Americana*, 7, 61-76.
- Rodríguez Callealta, A. (2020). Hijas de su tiempo: la integración poética femenina. *Studia Iberica et Americana*, 7, 17-26.

- Salvador, M. (2006). *Habitando la sombra*. Huerga y Fierro.
- San Román, S. (2017). *La barrera del frío*. Suburbia.
- Sánchez Carrón, I. (2018). *Micrografías*. Visor
- Sepúlveda-Pulvirenti, E. (1986). Notas sobre una lectura de «En las orillas del Sar». En *Actas do Congreso Internacional de Estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo* (Vol. 2, pp. 279-284). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/10197>
- Sepúlveda-Pulvirenti, E. (1990). El lector de poesía: función interpretativa de los espacios del silencio. *La Torre*, 14, 197-212.
- Showalter, E. (1999). La crítica feminista en el desierto. En M. Fe (Ed.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 75-111). FCE.
- Steiner, G. (1967). *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. Atheneum.
- Tenenbaum, T. (12 de mayo de 2019). El silencio de las mujeres. *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturaeconomica.com/>
- Ugalde, S. K. (2006). Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): Bosquejo a grandes pinceladas. *Arbor, Ciencia Pensamiento y Cultura*, 721, 651-659.