

LA TRADICIÓN EN *AMOR DIVINO* DE ÁNGELA SEGOVIA. INFLUENCIAS DE LA LITERATURA MEDIEVAL EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

TRADITION IN ÁNGELA SEGOVIAS' *AMOR DIVINO*.
MEDIEVAL LITERATURE INFLUENCE IN CONTEMPORARY POETRY

Laura RODRÍGUEZ RAMOS

IES El Batán

Resumen: El siguiente artículo presenta un análisis de las innovaciones lingüísticas introducidas por Ángela Segovia en su obra *Amor divino*, así como la influencia de la tradición literaria en su poética, con especial atención a la literatura medieval castellana. Arcaísmos, variaciones fónicas y estructuras de la prosa didáctica confluyen en el trabajo de la abulense, que actualiza y convierte en originales estrategias narrativas ya empleadas siglos antes, con especial cuidado de la tradición oral y sus implicaciones textuales. Además, se observan estas mismas influencias en otros poetas nacidos en los años 80 del siglo XX, coetáneos a Segovia, como Berta García Faet o Juan Andrés García Román.

Palabras clave: Poesía; Lenguaje poético; Literatura medieval; Tradición.

Abstract: This paper analyses the linguistic innovations in Ángela Segovia's *Amor divino*. It also covers the importance of Literature tradition in her work, with special interest in the medieval one. Archaisms, phonetic variation and didactic prose structures are used by the Spanish poet. She updates and transforms in original some narrative strategies used centuries ago, paying great attention to orality and its textual implications. Furthermore, these mechanisms can also be observed in other poets born in the 80's of the XX century, Segovia's contemporaries, as Berta García Faet or Juan Andrés García Román.

Keywords: Poetry; Poetry language; Medieval Literature; Tradition.

Contexto

Abordar el análisis de cualquier texto supone un ejercicio de introspección en el pasado literario, una búsqueda de sentido en la madeja que elabora el tapiz de la obra ya escrita: la literatura se compone de vasos comunicantes que van construyendo sentido de una época a otra y, de hecho, los intentos taxonómicos de la crítica ayudan a configurar un todo unitario, una idea de colectividad que pueda explicar y trascender las obras creadas, viejas y nuevas, dentro de nuestros diferentes contextos culturales. González de Ávila (2021: 17) señala esta urgencia no como un acto irracional sino como un eslabón más de la construcción de sentido, un sentido atemporal que subyace las composiciones culturales de las diversas épocas. Esta urgencia puede ser aún más apremiante cuando nos encontramos ante una época caracterizada por su heterogeneidad, como es el caso de la literatura contemporánea, en la que la falta de perspectiva histórica y la cercanía temporal complican la elaboración de un discurso crítico, si es que cabe decir algo así de los estudios humanísticos, definitivo (Baños Saldaña, 2018: 112).

La creación *ex nihilo* tan reivindicada por las vanguardias es un acto de fe difícilmente alcanzable. Siguiendo esta premisa, y con la intención de encontrar pequeñas concomitancias en un campo tan difícilmente abarcable como lo es el de la poesía de la que es objeto este discurso, vamos a aproximarnos a las aparentes renovaciones que se están forjando en dichos textos y tratar de trazar una ruta con la tradición anterior, siempre apoyándonos en las evidencias pertinentes. Cabe señalar al lector la dificultad de estudiar textos sin una cierta distancia histórica, algo que puede llevar a errores de razonamiento: la poesía contemporánea es una masa aún sin definir, y lo que nos corresponde por ahora es tratar de ir dando forma, con sumo cuidado y humildad, a sus formas y contenidos.

Acotar lo que queremos considerar como contemporáneo también supone una problemática; no obstante, en este trabajo nos centraremos casi exclusivamente en aquella poesía compuesta por los nacidos a partir de los años 80, década a la que pertenece la escritora abulense Ángela Segovia, cuya obra *Amor divino* es nuestro principal objeto de estudio. *Amor divino* es un texto que se presenta en forma de libro de poemas pero que problematiza nuestras concepciones sobre el género literario como concepto meramente teórico. Narra la relación, a modo de diálogo, entre unos personajes que reflexionan sobre temas universales del ser humano, como el amor o el deseo.

Entre los autores nacidos en España en los 80 encontramos diferentes tendencias poéticas. Molina Morales (2018: 223) señala dos vertientes destacables: aquellos poetas con propuestas afines a tendencias estéticas anteriores, como la «poesía de la experiencia», y que apenas proponen renovaciones textuales; y aquellos otros que apuestan por una disidencia en el trato del lenguaje. Estos segundos buscarían politizar sus obras a través de este tratamiento lingüístico diferenciado, una propuesta poco normativa, indica el investigador, que funciona como respuesta a la realidad.

Este segundo modo de concebir la creación literaria es el que nos interesa y al que prestaremos atención en nuestro análisis, ya que a él se adscribe Segovia (Molina Morales, 2018); no obstante, en este artículo dejaremos de lado el postulado político referido por resultar difícilmente justificable, a no ser que entendamos que «el arte critica a la sociedad mediante su mera existencia» (Adorno, 2004: 298). Trataremos, pues, de conocer los instrumentos usados para diferir de la norma.

Antes de comenzar, y aunque este no es el tema fundamental de nuestro artículo, vale la pena dedicarle unas breves líneas a la cuestión del género literario en la obra de Ángela Segovia. Hace unos pocos meses, la autora abulense publicaba su (denominada así) primera novela, *Las vitalidades* (Segovia, 2022). A propósito de esta, señalaba en una entrevista:

De todos modos, en el fondo no siento que esté cambiando de género, sino que estoy ahondando en formas que preciso para seguir construyendo mi obra y que esta incluye desde lo más lírico a lo más prosaico, mezclado. Diría que aventurarse en territorios desconocidos siempre es bueno para un escritor (Marqués, 2023).

Por lo tanto, entrar a debatir si *Amor divino* (la obra que nos compete) es o no es poesía sería arremeter de manera directa contra la poética de la autora, que se mueve en territorios indefinidos y más vinculados a una comunicación metalógica que pasa por refundir formas, lenguas y estructuras, como veremos posteriormente.

Una lengua en formación

Determinar a qué se refiere la crítica cuando hablamos de un empleo disidente del lenguaje es complicado, ya que este es un concepto muy amplio al que puede accederse de diversos modos: ya sea empleando discursos textuales que se alejen de la norma canónica propugnada por las instituciones, hasta empleando normas ya alejadas de nuestra sincronía, o incluso dinamitando por completo la lógica lingüística al más puro estilo dadá, y es aquí donde llama la atención un texto de Ángela Segovia.

En el proceso creativo de *Amor divino*, la abulense eliminó un poema publicado posteriormente bajo el título de *Pusieron debajo de mi mare un magüey*, seguido de una poética que la autora nombra como «El vado de la lírica» (Segovia, 2020: 37-49). En dicho texto indica haberse interesado por las novelas de caballerías, y posteriormente centra su atención en un poeta (François Villon) que está ubicado ya en el camino hacia el Renacimiento, pero que, según los estudiosos, adaptó el legado medieval empleando un lenguaje intermedio, un lenguaje en pleno estado de evolución entre el latín y los romances que se derivaron de él. La autora también ha indicado en entrevistas su interés por la lírica medieval (S. de Montfort, 2021).

Este estado de lengua en formación es lo que debe ocuparnos a la hora de abordar la propuesta lingüística de Segovia. La propia autora señala cómo emplea palabras que, supuestamente, no sabe lo que significan sino que llegan a ella para plasmarse directamente en el texto, aunque habría que tomar esta afirmación con cierto escepticismo (por ejemplo, en el caso del libro citado, encontramos americanismos como *cocuyo* o *guachinango*). Con esta elección deliberada, la voz lírica se convierte en una voz intuitiva, una voz que tantea el lenguaje y le da forma, que trata de conocer y re-conocer el mundo. De hecho, Ángela Segovia (Marinero, 2018) afirma:

Siempre había tenido una relación especial con las palabras, algo que no sabía muy bien cómo verbalizar. Tenía, por ejemplo, una sensación placentera al pronunciar una palabra o pensar en ella. Y me di cuenta de que quizá ahí, en la poesía, estaba la clave de mi vínculo especial con el lenguaje.

En esta entrevista para el diario *El Mundo*, la abulense señala su intención de alejarse del sentimentalismo que caracterizaba en un inicio su producción poética, tratando de representar esa sensibilidad desde otra perspectiva y con otros recursos que implicaban investigación tanto desde el punto de vista del lenguaje (que tratamos ahora) como desde el punto de vista de las formas literarias. Su propuesta lingüística en *Amor divino* se configura, así, como una forma de comunicación metalógica que nos traslada hacia imágenes que refuerzan la ambivalencia del libro, que ella misma define como un «juego de ecos y pistas que el relato va dejando sueltos a lo largo de este poemario-río» (Marinero,

2018). En definitiva, un lenguaje que huye de la univocidad, de la denotación, hacia el aspecto más connotativo y sugerente del lenguaje.

De este modo, la autora aleja su lenguaje literario de las grandes cualidades que, para Lapesa, este debía tener: «claridad, propiedad, vigor expresivo, decoro, corrección, armonía, abundancia y puerza» (Lapesa, 2008: 30). En *Amor divino* se propone, de modo deliberado, un lenguaje que no es lo que parece, para construir una realidad que tampoco es lo que parece, donde los personajes (con nombres en sí mismos ambiguos por su falta de concreción) tantean las grandes preguntas de la humanidad (y las no tan grandes). Piera Martín (2022: 269) señala esta cuestión como un intento, dentro de la poética de Segovia, de narrar no desde el gran discurso del *logos*, sino desde otro lugar, en el que el lenguaje funciona como un elemento cognitivo más tanto en la configuración del mundo creado como en la propia comunicación.

Indica también este autor cómo esta propuesta lingüística huye de los convencionalismos a través de una semántica circular que realiza asociaciones insólitas, en las que significante, significado y referente vacilan: ¿es un corazón o un melocotón, una sección de una vena o un túnel? (Piera Martín 2022: 271).

Dentro de esta idea de lenguaje en construcción que señalábamos, y que se refuerza con las teorías de Piera, nos interesa especialmente la palabra *magüey*, palabra a la que la autora le añade una diéresis deliberadamente (Segovia, 2020: 9) ya que su pronunciación real se corresponde con la de *maguey*: la vacilación en los modos de pronunciar una palabra es propia de las lenguas en evolución que no están sujetas a una normativa concreta que frene dicho proceso natural; todas estas alteraciones fonéticas están muy ligadas a la oralidad, ya que por aquel entonces la escritura era algo anecdótico en la masa de hablantes y es esta la que permite, a largo plazo, una homogeneización fonética (Lapesa, 1981: 207-209). Tengamos en cuenta, además, que *Amor divino* guarda un vínculo estrecho con lo oral: es un diálogo entre diversos personajes de los que hablaremos más adelante. La autora repite estos juegos de vacilación en otras partes de *Amor divino*; a este respecto podemos destacar, en particular, el poema «sostengo UNA» (Segovia, 2018: 43), en el que la voz lírica se limita a enumerar una retahíla de palabras que significan *almendra* en diferentes idiomas, dando esa misma sensación de inestabilidad fónica que comentábamos. La repetición parece ahondar en ese amor por el lenguaje que señalaba Segovia, y en una búsqueda por saber nombrar de la manera más correcta posible una realidad que se presenta ambigua para la voz lírica: el lenguaje no parece suficiente, en ninguna de sus formas posibles, para nombrar el mundo que nos rodea. Falta ese componente irracional, casi místico, que ahonda en la poética de la abulense.

Tengamos en cuenta, además, que estas vacilaciones no se producen de manera inocente. Ángela Segovia llega incluso a citar al propio Covarrubias y su diccionario *Tesoro de la lengua castellana o española* de 1611 con cierto tono humorístico, como vemos en los siguientes versos: «según sostiene Covarrubias/ 1611 los tesoros de la lengua, etc.» (Segovia, 2018: 42), y nos predispone al poema en el que se puede establecer una relación entre la bruma que envuelve las palabras y su propia naturaleza inestable, de lengua que se crea:

Ya en serio, no es nada complicado, imagínese una palabra. Visualícela. Imagine ahora que está envuelta en una bruma [...]. Pues así es como se ven las palabras al otro lado, brumosas y, aun así, restallantes (Segovia, 2018: 41).

Como vemos, en este pasaje se refuerza la idea propuesta por Piera Martín en la que el signo lingüístico saussureano parece acercarse más a la mutabilidad derivada del principio de arbitrariedad que a su inmutabilidad. La voz lírica se cuestiona su propio lenguaje, así como se cuestiona los conceptos del mundo que la rodean: el mundo es inaccesible en todos sus sentidos, envuelto en una bruma, y la labor de disiparla requiere de investigación, de prueba y de error: de diálogo.

No son los únicos ejemplos que pueden encontrarse en *Amor divino*. La autora también usa otros términos: *sempre* por *siempre* (Segovia, 2018: 46), *mare* por *madre* (Segovia, 2018: 163), *lux* por *luz* (Segovia, 2018: 163), etc. Este último ejemplo resulta particularmente interesante por emplear de manera directa el vocablo latino: recordemos, precisamente, que el castellano es una lengua procedente del latín; en tanto que la voz lírica ha establecido un marco lingüístico de lengua en formación, es interesante seguir introduciendo términos que aún no han evolucionado desde su raíz latina. Esto mismo lo repite en otras partes del libro, por ejemplo, en el poema «Canción de la almendra» (Segovia, 2018: 112) emplea *lenit* en lugar de *calma* («Lenio», def. 1, [Diccionario ilustrado latino-español, español-latino VOX]) y juega con el término sincrónico *lento*, relacionándolos en el mismo verso: «Pectora lenit lenit lento/ su plexo me quemaba lento».

Por último, y sin alejarnos de lo que supone el proceso de formación de las lenguas, llama la atención otra estrategia de la abulense a la hora de componer su obra: los préstamos constantes que aparecen en este código tan particular que compone a lo largo del texto, estableciendo un marco multilingüe. Palabras y expresiones en inglés como *benefit* (Segovia, 2018: 74, 84, 94, etc.), *bright* (Segovia, 2018: 160), *in time* (Segovia, 2018: 198); en italiano, como *mandorla* (Segovia, 2018: 43); en francés, como *poussière* (Segovia, 2018: 53); o en catalán, como *dona* (Segovia, 2018: 44) plagan el texto de una rica sinfonía de voces extraña y que, a su vez, crea una variedad propia dentro de este. La técnica radica en la necesidad de nuevos términos para designar el mundo que nos rodea, subrayando la insuficiencia del lenguaje que ya habían integrado en sus poéticas autores anteriores, como los modernistas.

En una entrevista ofrecida por Ángela Segovia en el marco del festival de poesía POEX el 18 de marzo de 2023, la autora habló de su interés por lo que denomina «lenguas blandas», aquellas lenguas que estaban presentes en la península antes de la llegada de las primeras gramáticas, lenguas que se encuentran en estado de composición desde sus raíces latinas y que funcionan como una especie de lengua franca, ya que no hay apenas diferencias entre ellas. Esta querencia por un lenguaje poroso, metalógico y puente entre hablantes se ve, perfectamente, en su propia construcción del lenguaje: en el oscilar entre lenguas y fonemas que se encuentran en tierra de nadie.

Literatura didáctica y yo ejemplar: Lonesom y Forastero

Hasta ahora hemos abordado cuáles son las innovaciones lingüísticas que propone Segovia a lo largo de su poética, y cómo estas se encuentran íntimamente ligadas con los orígenes de la literatura castellana. No obstante, las influencias de la tradición no solo se ciñen al ámbito de la lengua. *Amor divino* es un libro que, en una primera lectura, recuerda a la experiencia lectora de *Libro de buen amor*: una amalgama de episodios aparentemente inconexos, con diversidad de formas (mezcla de prosa, verso, metros), que resulta tener un genuino hilo conductor en el que (aparentemente) se nos quiere dar una enseñanza (Ruiz, 2015: XIV-XVII) y es que los personajes que pululan por sus páginas, en una suerte de diálogo maestro-aprendiz, reflexionan en torno a la idea del amor y del lenguaje.

Parece que esta elección de marco dialogado conecta con las formas de prosa didáctica tradicionales. Como indica María Jesús Lacarra (2015: 12-13), la organización de historias (lo que en el medievo se conocía como *exempla*) a través de un marco narrativo en forma de diálogo es un elemento que se asimiló de cuatro colecciones de cuentos persas e indias (*Calila e Dimna*, *Barlaam e Josafat*, *Sendebat* y la tan conocida *Mil y una noches*); estos procedimientos de organización comenzaron a reflejarse en obras del siglo XIV como *El conde Lucanor*, y siguieron teniendo repercusión durante el Renacimiento. Así, Segovia parece recurrir a esta tradición oral, destinada a la evangelización, con el fin de universalizarla: reflexiona sobre conceptos universales como el miedo o el amor, diluyendo el contenido doctrinal de los textos didácticos antiguos.

De hecho, uno de los mecanismos que nos encontramos en *El conde Lucanor* aparece también en *Amor divino*. Don Juan Manuel recrea los modelos didácticos orientales en su obra para afianzar las enseñanzas que busca transmitir en ella. El autor genera una estructura muy rígida a través de la cual va introduciendo los diversos *exempla*. Del mismo modo, Lonesom y Forastero dialogan dentro de un marco narrativo que se repite, en la mayoría de ocasiones, con la siguiente sucesión apareciendo por primera vez en la página 20 de la edición citada¹:

SECUENCIA DEL RELATO	PÁGINAS
Breve diálogo entre Lonesom (bajo la figura de maestro) y Forastero (bajo la figura de aprendiz) sobre conceptos abstractos como el miedo o el amor.	(<i>vid.</i> Segovia, 2018: 20, 36, 138, 141, 162, etc.).
Intervención en la que Lonesom pide permiso para contar una historia que ayude a Forastero a reflexionar sobre dicho concepto.	(<i>vid.</i> Segovia, 2018: 21, 26, 138, 162, etc.).
Inserción de la historia, en forma de poema, y generalmente con un resumen previo llamado <i>situación</i> .	(<i>vid.</i> Segovia, 2018: 21, 139, 163, etc.).
Diálogo entre Lonesom y Forastero una vez terminada la historia, en el que realizan una serie de preguntas en torno al contenido del poema/relato introducido anteriormente, sin necesidad de llegar a conclusiones claras sobre el asunto.	(<i>vid.</i> Segovia, 2018: 30, 35, 141, 143, etc.).

Existe un elemento importante en cuanto a esta estructura. A medida que avanza el libro, Forastero toma conciencia de la técnica narrativa que emplea Lonesom y la deja al descubierto, algo que en ningún caso busca hacerse evidente en *El conde Lucanor* por parte de los personajes; aquí encontramos el elemento original de Ángela Segovia: la ruptura del pacto de ficción que se genera en los textos medievales que mantienen este tipo de estructuras tan rígidas. Se trata de un poema que se acerca a la reflexión sobre su propia forma, en el que los personajes, con cierto humor, descubren los resortes con los que se mueve el universo de su discurso literario. Así, la poesía de Ángela Segovia toma la tradición didáctica y la resignifica: con una finalidad crítica, pone de relieve las carencias del lenguaje

1 Nótese que en el cuadro no aparecen todas las secuencias del libro, sino algunas a modo de ejemplo de dicha estructura.

en el tratamiento de las preocupaciones actuales (de ahí esa necesidad de una «lengua blanda») y de las formas tradicionales del discurso didáctico, que son incapaces de explicar los sentimientos más humanos (amor, miedo). En el siguiente fragmento vemos cómo ambos personajes dialogan sobre un tema (la diferencia entre lo mágico y lo místico) y, ante las preguntas de Lonesom, Forastero anticipa la introducción del poema (que, en la estructura tradicional, sería el *exempla* introducido dentro del relato marco):

—Por supuesto, la mística parte de lo desconocido para ir a lo desconocido; y la magia parte de lo conocido para ir a lo desconocido, ¿algo así?

—Algo así, sin duda, pero sigamos, si juntaras la magia y la mística en una sola cosa que las contuviera a las dos, ¿cuál sería?

—No lo sé. ¿La poesía?

—¿Qué quieres decir?

—Que ahora viene una poesía, ¿no?

(Segovia, 2018: 45).

Es importante para abordar la cuestión de la disposición textual el fijarnos en los tres personajes que fundamentan el relato: Lonesom y Forastero, por un lado, y Elle, por otro. Parece muy destacable que los tres tienen nombres propios vacíos de toda significación: *Lonesom* es una alteración del inglés *lonesome* que significa ‘solo’ («Lonesome», def. 1, [*Gran diccionario Oxford: Español-inglés, inglés-español*]); *Forastero* nos remite a nuestro vocablo castellano y sigue subrayando la idea de no pertenencia o soledad; por último, *Elle* proviene de la palabra francesa homófona que significa ‘ella’, y que de nuevo reincide en la idea de un sujeto indeterminado. Parece una suerte de *yo ejemplar* (si no un guiño homérico) tan característico de la literatura medieval.

El yo de los poetas medievales tiene, en la mayoría de los textos, un fin didáctico, ya que se presenta como símbolo del conjunto de la humanidad y quiere transmitir una determinada enseñanza: se trata de un artificio a partir del cual se construye la imagen del pecador, de aquel que no queremos ser; esto ocurre, por ejemplo, en el *Rimado de Palacio*, donde Ayala construye un *yo* que, en realidad, es extrapolable a todos los lectores con el fin de servir de ejemplo para ellos (Janin, 2006: 179). La experiencia de este es colectiva (Spitzer, 1980: 232), algo que ayuda a ahondar en el didactismo de las obras en las que se emplea dicho recurso.

La originalidad de Segovia en este aspecto reside en un movimiento que también aparece en el *Rimado de Palacio* y otras obras de la tradición, como el *Libro de buen amor* (Janin, 2006: 174), y es la dislocación del yo en diversos personajes dentro del propio discurso: así, en *Amor divino* se cubren las tres personas gramaticales con el trío de protagonistas, abarcando una suerte de conjunto de la humanidad al que irían dirigidas las reflexiones recogidas en los diversos diálogos, poemas y relatos.

No obstante, cabe apuntar que identificar esta artimaña de la autora con el yo ejemplar del medievo sería incorrecto o, al menos, una afirmación arriesgada y poco fundamentada críticamente: lo que nos interesa del juego del vacío conceptual en Ángela Segovia es, más bien, el modo en el que nos ayuda a no poner el foco en los personajes de manera individualizada, sino colectiva; no hacia el centro del texto, sino hacia fuera. Esto es propio de la narrativa didáctica, que trata de identificarnos con los personajes para que nos empapemos mejor de una enseñanza: algo que, por otro lado, queda diluido en la obra de la abulense ya que en ella, aunque nos trate de engañar a través de su forma, se

aleja de las disquisiciones moralizantes propias de nuestros menesterosos autores, como ya hemos señalado anteriormente. El yo de Segovia es un yo cargado de sentimentalismo, como lo está también su lenguaje, blando y escurridizo.

Otros casos en la poesía española contemporánea

El caso de Ángela Segovia no es aislado dentro de la poesía escrita por autores nacidos a partir de los años 80 en España. Otros autores de su misma generación o algo anteriores también toman la tradición como elemento dentro de su creación poética con la finalidad de subrayar las carencias del lenguaje, formas y estructuras en la expresión de una realidad que se aleja de la lógica. Cabe destacar que estos suelen tener un conocimiento de los textos clásicos debido a sus respectivos estudios o profesiones (han estudiado Filología, hacen el doctorado en Literatura, son profesores). No podemos detenernos demasiado en su análisis exhaustivo, pero resulta interesante señalar algunos de ellos.

Por un lado, Berta García Faet, autora valenciana nacida en 1988, también se hace eco de la tradición, en especial en su último libro *Una pequeña personalidad linda* en el que, de manera muy evidente, actualiza el tópico del *homo viator* como *mulier viatrix*. En dicho libro también muestra una querencia por los cancioneros, y destaca un empleo arcaizante del lenguaje, llegando incluso a imitar los títulos largos propios de épocas pasadas, como se ve en el siguiente ejemplo: «Vers de los desamoríos del siglo. Que vienen después de lo de antes de lo de después mas no en un sentido cronológico sino en el otro» (García Faet, 2021: 119).

Andrés García Cerdán (2022) destaca, en su reseña para *Cuadernos Hispanoamericanos*, la conexión de esta obra de Berta con el *Libro de buen amor*; como veremos posteriormente, la propia García Faet vincula la obra de Juan Ruiz con *Amor divino*, lo que parece indicar un juego consciente de estas autoras con los materiales que aporta la literatura medieval castellana.

También en el empleo de los recursos lingüísticos por parte de la poeta valenciana podemos ver la conexión con esta tradición oral, con esa «lengua blanda», que en la comunicación metalógica de Berta García Faet se aproxima más a un juego cromático y sensorial. Por ejemplo, encontramos en el texto el uso de arcaísmos y paralelismos sintácticos en los que se da una correspondencia entre el verso y la oración; de hecho, el empleo de estructuras paralelísticas es una característica propia de las cantigas galaico-portuguesas y otras, como los villancicos (Frenk, 2001: 28). A continuación, mostramos dos ejemplos de *Una pequeña personalidad linda*: «oferta que diz: “soy tu espejo” / oferta que diz: “soy gemelo” / oferta que diz: “no soy malo”» (García Faet, 2021: 134) o en «*me siento en un sillón a besar a mi emergencia / me siento en un sillón a besar a mi emergencia / me siento en una silla a aprender a besar a mi emergencia*» (García Faet, 2021: 105)².

Antes de que naciera la generación de Segovia o Faet, algunos autores ya habían integrado en sus composiciones ciertos juegos con la literatura medieval y las lenguas blandas. Juan Andrés García Román (Granada, 1979) cita, en su poema «Imperativo pasado», una jarcha: «Era uno de ellos Uellos / nidios mis ojos» (García Román, 2023: 13). El texto original al que hace referencia sería el siguiente: «¡Tanto amare, tanto amare, / *habib*, tanto amare! / Enfermaron olios nidios / e dolén tan male» (Frenk, 2001: 37). Como sabemos, una literatura que en su base era oral presenta numerosas

2 En cursiva en el original.

variaciones en los textos que nos han llegado actualmente por vía escrita; esto se debe a que las personas que recibían las jarchas las reproducían memorísticamente: un juego de variaciones, como de teléfono escacharrado, parece reproducirse hábilmente por el granadino en su particular modificación de los versos mozárabes, a los que da cabida en un contexto actual, con una configuración de los códigos relacionales muy diferente a la que había en la época mozárabe: pero cuyo dolor es el mismo. De hecho, en la propia sintaxis de este poema, podemos comprobar la presencia de esas palabras blandas, líquidas, que tratan de ir más allá del mero acto comunicativo: «Tuvistí conmigo / distemí la mano // [...] Vinistí distemí».

Conclusiones

En la página web de La uña RoTa, editorial que trajo al mundo *Amor divino*, aparecen recogidas unas palabras de Berta García Faet que, con gran inteligencia, destacan el carácter general de la obra de Segovia: ese acuerdo tácito entre estructura y heterogeneidad de formas que se va desarrollando a lo largo de la trama. Esa tensión entre caos y taxonomía. Entre lengua madre y lengua extraña:

Algo en esta estructura de incorporación y de reescritura me hace pensar en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. No solo por sus presentaciones, contextualizaciones y problematizaciones sobre los poemas y/o historias por venir que se van incluyendo, a modo de introducción y exégesis meta (metaliterarias o metarreflexivas, en general). Sobre todo, pienso en su factura técnica exquisita, propia de una virtuosa, desplegada en un repertorio de posibilidades estéticas que parece abarcar todo lo hecho y por hacer en nuestra tradición literaria (García Faet, 2019).

Lo interesante de las palabras de García Faet es, precisamente, subrayar cómo las innovaciones que se producen en *Amor divino* toman como punto de partida todo aquello que ya existe en nuestra tradición literaria para llenarlas de originalidad y que parezcan otra cosa, nueva y nunca visitada. Ángela Segovia parece enfrentarse al texto sabiendo que los materiales que están a su alcance son insuficientes para expresar aquello que quiere, y de este modo los doma a su antojo con especial maestría. En una entrevista realizada por el periodista y escritor Juan Marqués, Segovia señalaba:

Cada derrocamiento de una forma fijada, o cada partición de una palabra, o cada transmutación de una letra o de una estructura para mí es un quiebre sentimental. Yo no entiendo la lengua, en la escritura, como mero transmisor de un significado sino como vehículo líquido de sentimentalidad. Por tanto, no puedo creer que las normas estén hechas para la poesía. De este modo, todas esas fracturas o rompimientos que de distintas maneras practico, no son meros juegos vanguardistas ni tampoco una fanfarronería aunque es cierto que resultan enormemente liberadores y me producen verdadera diversión. Y eso también es importante... ¿no? (Marqués, 2023).

Es por esto que, aunque las referencias sean claras, no se trata tanto de haber copiado intencionadamente un patrón de escritura (por ejemplo, el didáctico), o haberse volcado en una especie de vanguardismo carente de sentido, sino asimilado una serie de técnicas que permiten la innovación en un contexto diferente, con unos fines diferentes. Al fin y al cabo, escribir literatura es tejer un tapiz que lleva siglos con el telar montado.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2004). *Teoría estética. Obra completa 7*. Madrid: Akal.
- BAÑOS SALDAÑA, Jose Ángel (2018). «Nuevas formas de expresión en la lírica reciente: el lenguaje literario y la ruptura del horizonte de expectativas», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 11, pp. 111-126. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11319>
- DON JUAN MANUEL (2006). *El Conde Lucanor*. Madrid: Cátedra.
- FRENK, Margit (2001). *Lírica española de tipo popular*. Madrid: Cátedra.
- GALIMBERTI JARMAN, B., RUSSELL, R., CARVAJAL, C. S., & HORWOOD, J. (2003). *Gran diccionario Oxford: Español-inglés, inglés-español*. Oxford: Oxford University Press.
- GARCÍA CERDÁN, Andrés (2022). «Reseña sobre *Una pequeña personalidad linda* de Berta García Faet», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1 de septiembre de 2022. Disponible en: <https://cuadernohispanoamericanos.com/etzibar/>
- GARCÍA FAET, Berta (2021). *Una pequeña personalidad linda*. Madrid: La Bella Varsovia.
- (2019). «¿Qué tienen en común los dos lados de un corazón y de una almendra? Notas sobre «Amor divino» de Ángela Segovia», en *Blog La uña RoTa Ediciones*, 23 de marzo de 2019. Disponible en: <http://www.larota.es/blog/carlos/%C2%AB%C2%BFqu%C3%A9-tienen-en-com%C3%BAAn-los-dos-lados-de-un-coraz%C3%B3n-y-de-una-almendra-notas-sobre-amor>
- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2023). *Neorromanticismo*. Barcelona: Ultramarinos.
- GONZÁLEZ DE ÁVILA, Manuel (2021). *Semiótica. La experiencia del sentido a través del arte y la literatura*. Madrid: Abada.
- JANIN, Erica (2006). «Posiciones del sujeto en el discurso didáctico-ejemplar del *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala», *Revista de Literatura Medieval*, 18, pp. 173-187.
- LACARRA, María Jesús (2015). «El cuento medieval: cruce de culturas», *Revista de Poética Medieval*, 29, 11-18.
- LAPESA, Rafael (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- (2008). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid: Cátedra.
- MARQUÉS, Juan (2023). «Ángela Segovia: ‘Para mí la libertad es lograr sentir cosas’», *La Línea Amarilla. Magazine Cultural*, 17 de marzo de 2023. Disponible en: <https://lalineamarilla.es/angela-segovia-para-mi-la-libertad-es-lograr-sentir-cosas/>
- MARINERO, Ismael (2018). «Ángela Segovia, la joven obsesionada con la poesía: “Soy una inútil, ahora solo quiero escribir”», *El Mundo*, 3 de noviembre de 2018. Disponible en: <https://www.elmundo.es/madrid/2018/11/03/5bdc9a88e2704ec0b08b462f.html>
- MOLINA MORALES, Guillermo (2018). «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 11, pp. 221-238. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11407>
- PIERA MARTÍN, Lorenzo (2022). «Una consciencia autónoma. Lectura cognitiva de *Amor divino* de Ángela Segovia», *Poesía (Literatura actual en Castilla y León, 5)*, *Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, Libros Singulares*, 31, pp. 269-277.
- RUIZ, Juan (2015). *Libro de buen amor* (Alberto Blecua ed.). Madrid: Cátedra.

- S. DE MONTFORT, José (2021). «Ángela Segovia: ‘El amor es necesario para atravesar el infierno’», *The Objective*, 30 de agosto de 2021. Disponible en: <https://theobjective.com/further/cultura/2021-08-30/angela-segovia-el-amor-es-necesario-para-atravesar-el-infierno/>
- SEGOVIA, Ángela (2018). *Amor divino*. Segovia: La uña RoTa.
- (2020). *Pusieron debajo de mi mare un magüey*. Segovia: La uña RoTa.
- (2022). *Las vitalidades*. Segovia: La uña RoTa.
- SPITZER, Leo (1980). «“Yo, Juan Ruiz”: personalidad e impersonalidad en el arte del Arcipreste de Hita», en Alan DEYERMOND (coord.), *Historia de la literatura española*. Barcelona: Crítica, pp. 231-234.
- VOX (1992). *Diccionario ilustrado VOX; Latino-Español, Español-Latino*. Buenos Aires: Red Editorial Iberoamericana.