

POÉTICAS DESESTABILIZADORAS EN OLGA NOVO Y JULIETA VALERO: CONTRA LA INSTITUCIÓN DE LA MATERNIDAD

DESTABILIZING POETICS IN OLGA NOVO AND JULIETA VALERO:
AGAINST THE INSTITUTION OF MOTHERHOOD

Gema BAÑOS PALACIOS

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen: Este artículo se propone, a partir de la lectura de dos poemarios de reciente publicación, *Los tres primeros años* de Julieta Valero (Vaso Roto, 2019) y *Felizidad* de Olga Novo (Olifante, 2020, traducción al castellano de Xoán Abeleira), abrir caminos posibles hacia la representación de una subjetividad femenina radical que encuentra su anclaje en la maternidad o, yendo más allá, en el contacto lleno de huecos y fisuras entre la madre y la hija. Ese vínculo, desde perspectivas muy diferentes, propicia e inaugura una poética en la que la palabra se despliega en un *cuerpo a cuerpo* necesario, desde un magma interior que no constriñe ni repite motivos literarios, sino que, como ya reivindicaban algunas pensadoras feministas francesas como Hélène Cixous, ensanchan caminos e inventan mundos. Analizaremos y profundizaremos en dos poéticas a partir de la noción de *poema gestante* cuya esencia radica en la liberación del peso de una tradición crítica mayoritariamente masculina que ha relegado ciertos temas, como el de la maternidad, a un papel marginal, desvinculado de las preocupaciones centrales de la cultura.

Palabras clave: Poesía contemporánea; Estudios de género; Crisis del lenguaje; Corporalidad; Maternidad; Subversión.

Abstract: This article aims, from the reading of two recently published poetry books, *Los tres primeros años* by Julieta Valero (Vaso Roto, 2019) and *Felizidad* by Olga Novo (Olifante, 2020, Spanish translation by Xoán Abeleira), to open possible paths towards the representation of a radical feminine subjectivity that finds its anchorage in motherhood or, going further, in the contact full of gaps and fissures between mother and daughter. This link, from very different perspectives, favors and inaugurates a poetics in which the word unfolds in a necessary *body to body*, from an inner magma that does not constrain or repeat literary motifs, but, as already claimed by some French feminist thinkers such as Hélène Cixous, widen paths and invent worlds. We will analyze and examine in depth two poetics based on the notion of the gestating poem whose essence lies in the liberation from the weight of a mostly male critical tradition that has relegated certain themes, such as motherhood, to a marginal role, detached from the central concerns of culture.

Keywords: Contemporary poetry; Gender studies; Language crisis; Corporeality; Motherhood; Subversion.

1 . Introducción: hacia el poema gestante

Luce Irigaray, en su breve ensayo *El cuerpo a cuerpo con la madre*, aboga por «reencontrar, inventar, descubrir las palabras para nombrar la relación a la vez más arcaica y más actual con el cuerpo de la madre», frases que traducen el vínculo entre las madres y las hijas, y lo que es más importante: «un lenguaje que no sustituya al cuerpo a cuerpo, como lo hace la lengua paterna, sino que lo acompañe: palabras que no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en “corporal”» (1985:15). No serán, ni mucho menos, las de Novo y Valero, dos voces que transiten caminos paralelos dentro de este sendero común en el que pretendo indagar, pero abordarán, cada una desde una posición muy clara, su anhelo de lenguaje que se traduce en el poema.

Con el fin de situarnos dentro del mapa poético actual y, más concretamente, dentro del panorama poético en el que cada vez han adquirido mayor peso y atención crítica las voces femeninas, se vuelve necesario recordar la importancia singular que adquirieron algunas revisiones y antologías que comenzaron a publicarse a partir de mediados de los ochenta en nuestro país, como *Las Diosas Blancas, Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985), a cargo de Ramón Buenaventura en la editorial Hiperión y, años más tarde, los volúmenes *Ellas tienen la palabra* (1998), editado por Noni Benegas y *En voz alta* (2007) por Sharon Keefe Ugalde. Benegas, que es una referente indiscutible dentro de los estudios feministas en nuestro país, ha reeditado recientemente en un volumen independiente el estudio preliminar que abría *Ellas tienen la palabra*. Encuentro muy relevante recoger ciertos postulados de esta última ya que marcaron un cambio de perspectiva dentro de la mirada crítica hacia la poesía escrita por mujeres, pues hasta entonces se había caracterizado por un acusado paternalismo, así como una falta de rigor en su planteamiento que no le hacía ningún favor ni a la visibilidad de las voces femeninas ni al afianzamiento dentro de los estudios literarios.

De este modo, Benegas subraya en su introducción la emergencia de nuevas subjetividades femeninas que han conseguido dar un giro extraordinario y claramente subversivo a las representaciones tradicionales que anclaban a las mujeres en el papel de objeto de la poesía —esa obstinada musa o amada—, en lugar de permitirles convertirse en sujeto de la enunciación; un sujeto, por tanto, pleno de autonomía y de presencia (1998: 23). Así, «aparecer representada según el punto de vista del otro, del varón que escribe» ha limitado e impedido a lo largo de nuestra tradición lírica muchas de estas vías de expresión de gran calado, aunque siempre existieron poetas que escaparon a esas definiciones, desde Safo y Teresa de Jesús, hasta Ángela Figuera Aymerich.

Es preciso tener en cuenta entonces que esta falta de representaciones dentro del repertorio lírico con la que pueden identificarse las poetisas que toman la palabra en nuestro país —o mejor dicho, que la tomaron de forma definitiva sobre todo a partir del último tercio de siglo— condiciona no sólo aquello que se dice sino sobre todo cómo se dice. ¿Cómo dar voz entonces al cuerpo femenino y su experiencia si éste ha sido construido —encadenado— por el juicio de la mirada masculina? Benegas incide en que «no hay experiencia directa de lo corporal salvo mediatizada por la palabra» (1998: 60), y en ese sentido se plantea si existe la posibilidad de regenerar a esa mujer que se presenta como escindida de sus vivencias, especialmente de aquellas que están vinculadas a la sexualidad, a la sensorialidad. De este modo, asume que una de las búsquedas principales para las poetisas será aprender

a «decir el cuerpo»¹, persiguiendo despojar a las palabras de su connotación patriarcal. Dentro de los estudios feministas la reivindicación de una «escritura del cuerpo» se traduce en una forma de recuperación del control sobre los cuerpos de manera que se abran espacios donde estos tengan cabida en el discurso. Un ejemplo de este quehacer teórico lo encontramos en la académica Susan Rubin Suleiman, que en su ensayo «(Re)writing the body: the politics and poetics of female eroticism» reclama la necesidad de «inventar una nueva poética y una nueva política, basadas en la reivindicación por parte de las mujeres de lo que siempre había sido suyo pero les había sido usurpado: el control sobre sus cuerpos y una voz con la que hablar de ello» (1986: 7).

Por otro lado, si abordamos estudios específicos sobre poesía española escrita por mujeres, Nieves Muriel García, en su tesis doctoral titulada *La lumbre obstinada*, recoge como herencia ineludible a la francesa Hélène Cixous y su reclamo de una escritura que «descentralice los lugares habituales del escribir y el pensar», así como «la necesidad de que las mujeres busquen una voz anclada en la experiencia del cuerpo y no ahogada por la voz del neutro masculino de un canon pretendidamente universal» (2017: 116). Cixous apostó por una escritura femenina que desbordase la dicotomía existente en el sistema de pensamiento occidental en el que la identidad se construye a partir de oposiciones binarias, de forma que la mujer siempre se asocia con el término inferior. Muriel, al igual que otras investigadoras como Marta Segarra —que ha recuperado a Cixous en muchos de sus estudios y monografías— admite que el lenguaje poético empleado por la propia pensadora ha dificultado su comprensión e incluso le ha reportado críticas dentro del seno del propio feminismo, dado que Cixous ha asociado a la escritura algunos rasgos —como el protagonismo del inconsciente y el deseo, así como la simbología del agua y su fluidez— que han podido vincularse tradicionalmente con un imaginario patriarcal que reducía a las mujeres a su proximidad con la naturaleza.

Resulta muy relevante este último aspecto destacado por Muriel para esta breve investigación sobre la poética subversiva desde el punto de vista del lenguaje en la representación de la maternidad en Novo y Valero, dado que aquello que han desplegado las poetas gracias a su voz original es un cambio profundo en la forma de entender aquellos cuerpos femeninos. En las poéticas actuales estos pugnan por volcarse sobre el papel con el fin de rebelarse contra la situación «fuera de la norma» a la que se había visto tradicionalmente relegados, en un lugar de hueco y de silencio, como subrayaba antes. Tal y como la estudiosa feminista reconoce, lo que las poetas han hecho no es «buscar palabras nuevas, sino resignificarlas, abrirlas, y abrir en ellas nuevos pasajes y significados para decir la experiencia del mundo», y han conseguido hacerlo «trayendo al mundo una experiencia femenina libre que mira y ordena el mundo de forma más inclusiva e integradora» (2017: 117).

Tal y como explicaremos a través del análisis de algunos poemas y fragmentos poéticos pertenecientes a los títulos anteriormente citados, ese anclaje de la voz en el cuerpo femenino y su relación estrecha con otro ser naciente a través del vínculo radical materno, conduce a una suerte de *poema gestante*. Este término bebe de una reseña sobre *Los tres primeros años* de Valero de la poeta y profesora María Ángeles Pérez López, en la que señala que el lenguaje urdido por la autora «se vuelve sobre sí mismo necesariamente, requiriendo respiración o gestación propias» (2021: 209). Se trataría

1 Con este «decir el cuerpo» o escritura del cuerpo aludimos a una expresión propia de la pensadora feminista Hélène Cixous —de la que se habla a continuación en el artículo— que en su famoso ensayo *La risa de la medusa* (1995) aboga por lo que denomina una «écriture féminine» o «écriture femme» y que puede condensarse con una famosa oración en la que proclama: «Escribete: es necesario que tu cuerpo se deje oír» (1995: 26).

entonces de rastrear una serie de formas poéticas que convierten la experiencia de la maternidad en un acontecimiento que va más allá de sí mismo, puesto que vuelcan sobre el papel un autoconocimiento que camina hacia el conocimiento de la propia vida a través del canal del cuerpo. El *poema gestante* no sólo implica directamente al cuerpo femenino, sino que, como ejemplificaremos con los textos de Novo y Valero, llega a producir un texto encarnado. Veamos cómo se configura esta constelación de forma más precisa dentro de cada uno de los poemarios y de los universos que en ellos se despliegan.

2. «El cuerpo pide: la poesía es un trallazo»

En una entrevista realizada a Olga Novo a cargo de Guillem Zaragoza, la poeta gallega afirma «escribir no es un oficio, la poesía es un trallazo. El cuerpo pide que la emoción salga a través de un pensamiento rítmico» (2022b). Novo, nacida en Vilarmao, Pobra A do Brollón en 1975, ha sido galardonada con el Premio Nacional de Poesía por su obra *Feliz Idade*, escrita en gallego y traducida al castellano como *Felizidad* por Xoán Abeleira. *Felizidad* es un poemario en el que la vida se abre paso a bocanadas, que canta el nacimiento de la hija así como la enfermedad y la muerte del padre. Desde la primera página los lectores son partícipes del vitalismo que se trenza con «un ciclo de existencia» que une a Lúa, la niña, con su abuelo. El volumen se abre con una carta-proemio dirigido a la hija siete años después de su nacimiento, en la que le explica cómo se han engranado ambas vidas —la una, en sentido creciente, exponencial; la otra, descendente, hacia el no-lenguaje, la borradura—.

Novo deja claro cuál es, no sólo el sentido de este cruce de caminos en el libro, sino la razón última de su poesía, proveniente de lo más esencial, de la misma raíz: «La poesía es un acto radical de vida, y estos poemas son tan solo terminaciones nerviosas de la poesía experimentada que apenas deja huella» (2020: 9). Así, el poema como una prolongación del cuerpo, cuyo misterio y su singularidad anida precisamente en los actos cotidianos de la existencia, en su milagro asombroso. En una entrevista que le realiza Esther Peñas (2021) para la *Revista Ctxt* se le pregunta si en el acto de la escritura existe un ritual o ceremonia, a lo que Novo responde que, si existe una suerte de rito o *ritornello* proviene «del encuentro en la infancia con la poesía popular, con el romancero tradicional, la balada y la oración cristiana». Sin embargo, a continuación afirma que en el momento de la escritura no se produce una manifestación consciente de este acervo, sino que se trata de una suerte de música inconsciente. Esto se entrelaza con su comprensión del poema como un ritmo instintivo que surge de una emoción vinculada a la música y finaliza con la intuición del cese de un ritmo. Asimismo, en respuesta a su relación con el misterio, Novo argumentará que éste es indivisible de la poesía, dado que es creación que brota del enigma y revela aquello que era desconocido hasta el momento.

A través de la vivencia fulgurante del cuerpo como la cristalización poética del misterio, no resulta entonces disonante aquello que destaca Carmen Blanco (2005: 131) en su artículo «O novo mundo de Olga Novo» sobre la autora gallega. En su reflexión, la crítica anuncia que aquello que la poeta hace es, precisamente, representar un «mundo nuevo». Blanco se aproxima a las primeras publicaciones de la autora, todas ellas en gallego, para remarcar que su mundo es un canto a la sensualidad del cosmos. Así, Novo cuenta con una trayectoria destacable a sus espaldas gracias a los poemarios *A teta sobre o sol* (1996), *Nós nus* (1997), *Magnalia* (2001), en colaboración con el poeta Xoán Abeleira y la pintora Alexandra Domínguez, *A cousa vermella* (2004), *Monocromos* (2006), realizado junto al pintor Cencetto Pozzati, *Cráter* (2011) y *Los líquidos íntimos* (2013). De este modo, el lenguaje en la poesía de Novo ha sido descrito como «un clamor exultantemente libertario con una

lengua de ruptura neosurrealista enraizada en Vilarmao, su lugar natal»². Ese nuevo mundo, que nace de la entraña, se observa como «furibundamente vitalista, a la vez sensual, erótico, pánico, carnal, telúrico, marino y solar» (Blanco, 2005: 131).

Los líquidos íntimos, publicado por la editorial Cálamo, es una muestra antológica y bilingüe de la poesía de Olga Novo traducida por primera vez al castellano. En este volumen destacan poemas de una gran sensualidad en los que se despliegan metáforas que entrelazan el tránsito —el magma— de una naturaleza salvaje con el estallido del cuerpo femenino. Son precisamente «los líquidos íntimos» con que la poeta bautiza al libro una guía reveladora dentro de su poética. En el poema «Vesubio» escribe: «Si entro en erupción / nadie está a salvo. / Desde pequeña sé / que en el fondo estoy hecha / de lava prófuga» (2013: 93). Existe una virulencia que emana desde el orden cósmico y se hermana con los desequilibrios del cuerpo, que, a su vez, se encuentra hondamente atravesado por la escritura, como en este fragmento de la «Pequeña sonata brutal para estrella y trompas de falopio»: «te estoy mirando por dentro / como se miran las borrascas y los augurios / para hacer esto que hago / ando en la tierra / escribo o tengo espasmos / mis glándulas explotan / como astros que murieron hace mil años» (2013: 86).

Me parece relevante señalar algunos detalles de esta «Pequeña sonata brutal» por su relación con el poemario que nos ocupa, *Felizidad*. La sonata parece elocuentemente dirigida a un futuro hijo o hija: de forma torrencial aflora un imaginario insólito, desgarrador, capaz de vociferar un *poema gestante*, hasta el punto de que Novo llega a escribir: «Aún no eres un embrión / eres solo un poema que me hace vomitar / sobre la hierba una piedra preciosa» (2013: 89). Poema y criatura permanecen unidos por un mismo cordón umbilical, que imanta desde un aliento que mezcla la violencia y la ternura. En un verso luminoso —que creo que caracteriza muy bien esta escritura rebelde de Novo— la poeta exclama: «Hablo con el reverso del paladar la esencia del lenguaje» (2013: 90). La poeta gallega busca, en su insaciable sed de mundo, una forma de nombrar que, incluso, pueda situarse físicamente en una geografía del cuerpo que no sea propia de nuestra fonética. Curiosamente, en este largo poema ya aparece un verso que será protagonista del siguiente poemario: «a ti no vino a anunciarte ningún ángel de pan de oro» (2013: 85). Esta proclama de Novo —la de «hablar desde la esencia del lenguaje» mediante una evocación física del acto de la enunciación que engendra el poema— traza lazos de semejanza con reflexiones poéticas que encontraremos en el poemario de Julieta Valero, especialmente a través de versos en los que la poeta madrileña escribe sobre el hallazgo de la lengua y su creación y recomposición mediante el aprendizaje de su hija.

La apertura de *Felizidad*, tras un texto-fogonazo, es el poema «Anunciación de un milímetro de vida», que inaugura la parte titulada «Poesía en posición fetal». Desde el comienzo, Olga Novo se afirma en una posición desmitificadora, no exenta de una ironía jubilosa y radiante, que echa por tierra los grandes relatos patriarcales; en este caso el que representa de forma evidente a la religión cristiana. De este modo, la poeta abre una sutura dentro de la dimensión sagrada y la resignifica, dotándola de un ritmo propio, acorde con el nacimiento de la hija:

A ti no vino a anunciarte ningún ángel de pan de oro
no

2 El texto está en gallego en el original. La traducción es mía.

ni tenía yo la hermosura febril de una virgen
ni fui atravesada por el lenguaje flamígero de un mandato divino
ni descendió sobre mí la gracia como un canon de contratenores
que podría reventarme como un cristal el alma
si la tuviese... (2020: 27)

Gracias a una estructura poética en la que destacan los paralelismos y las anáforas, así como el verso que repite a modo de estribillo —«a ti no vino a anunciarte ningún ángel de pan de oro»— Novo introduce por unos instantes en la mente del lector la célebre joya del Quattrocento italiano —*La Anunciación* del pintor florentino Fra Angelico— con su alusión al pan de oro que se aplicaba sobre los nimbos de las cabezas celestiales. Ese elemento —parece querer decirnos la poeta gallega— que sacraliza y eleva, idealiza y desancla del mundo terreno, no se corresponde con aquello que es urgente y, sobre todo, relevante para la poesía. De esta forma, Novo hace una defensa de lo minúsculo, de la vida gestándose en su interior, como instancia legítima de afianzamiento de su posición vitalista poética: «Porque un milímetro de vida / basta / para saber / que un milímetro de vida basta / para que persista la vida» (2020: 28), escribirá casi al final de este poema-cántico.

Y es que la autora canta una poesía que describe en *Felicidad* como una «revolución íntima», proveniente de «los amores libres, las pasiones profundas, la intensidad fértil, la escucha lúcida y la revelación» (2020: 11). Novo reconoce que la suya es una deuda con la tierra, con la memoria campesina que dejó huella en las manos de su padre. El conocimiento rural y la sabiduría adquirida en el campo a partir de las leyes naturales son el terreno con que se abona el poema. José Ángel García Caballero en una reseña de *Cráter* explica que «uno de los recursos que utiliza Olga Novo para desarrollar su propuesta es la creación de una especie de *alter ego* del personaje poético, una ‘Diosa campesina’» (2012). En palabras de la autora en el prefacio del libro, «este nuevo cráter procede, en buena parte, de la escucha de la palabra humilde de una Diosa campesina, vital, libertaria y amorosa» (Novo, 2022: 8).

Así, en el poema «Anquises», se apela a la figura paterna desde la conciencia de que la poesía se ha anclado allí donde precisamente no se amontonan las referencias literarias, sino las coordenadas vitales vinculadas a lo que está vivo, a la misma naturaleza:

Tú
que fuiste un orador en medio del campo ante un público
estupefacto
de cuervos grillos topos libélulas y ovejas
Tú
que tenías la intuición del poema en la punta de la lengua
y te explotaba en el paladar como un higo maduro
carnoso exacto y brutal (2020: 66).

El lenguaje que Novo pone en boca de su padre es el del estallido: hechizante frente a las criaturas que asisten al encuentro, sensual como los frutos que resultan dulces en la boca, gráciles a semejanza de las propias palabras. Hemos de señalar aquí que la metáfora del poema convertido en un fruto también le será familiar a Valero, como veremos más adelante. Y frente a esta auténtica celebración del poema encarnado, surge el duelo: el padre se ve despojado de este don lírico a causa del deterioro de la desmemoria:

Papá
cómo será
cuando se te despalatalicen las consonantes
y veas llover desde dentro sin entender el agua
y remuevas la lengua hasta encontrar la forma más adecuada
y sonrías porque sabes
que todavía no has caído
definitivamente
en la curva melódica del silencio (2020: 66 y 67).

Novo intenta articular desde una visión llena de ternura la progresiva pérdida de la memoria y, por tanto, del lenguaje. En esa lenta despedida del poema, la autora hace explícita una «despalatalización de las consonantes» y un «remover la lengua» en busca de una forma de expresión nueva, anterior al verbo, rebelde ante la mudez. Tal vez, lo que la autora quiera decirnos es que para ella el poema se sitúa más allá del propio lenguaje; es un latido, un acontecimiento natural. En el poema «Premontaña», la autora emprende un viaje hacia dentro de sí misma en busca de un centro mágico, que no es otro que el del poema. Se trata de un poema que, como lava, aflora en su vientre mientras la hija crece y se va abriendo paso; poema que se encuentra en diálogo con los versos que destacábamos anteriormente de *Los líquidos íntimos*:

Tuve la premonición de que iba a devenir una montaña.
Sentí centellear los minerales en mi mente
me encaminé hacia el centro de la tierra
sintiendo tus patadas y el crecimiento de mi útero
hasta alcanzar la dimensión exacta
de la poesía (2013: 33).

Como había anunciado unos versos antes, el poema y la nueva vida se identifican hasta el punto de volverse una misma entidad: «Estás dentro / de la poesía / que me ensancha hasta igualarme al diámetro de la pureza» (2020: 31). En «Preparativos del nacimiento de Lúa», se afianza esta idea de la conversión del poema en hija y de la hija en signo: «Antes de que tú llegues / y empiece la poesía a ponerse en posición fetal / y los nutrientes de una manzana formen tu preciosa pleura / voy a salir ahí dentro a proclamar la victoria del instinto» (2020: 41).

Parece claro que Novo hace de su palabra un verdadero *poema gestante*, una referencia que ya podemos encontrar varias décadas antes en la poeta gallega Luisa Castro. En *Conversaciones y poemas*, Sharon Keefe Ugalde (1991: 286) le pregunta a Castro por la poética que despliega en «Mediodía II» perteneciente a su obra inaugural *Odisea definitiva*. En dicho poema la gallega proclama: «acercarte un poco más al lugar donde la palabra / es una mujer abierta de piernas, animal / gestante, / infinitamente divisible, una estructura / de miedo / laberíntica e infranqueable» (Castro, 2006: 30) y admite que se trata de una descripción metafórica de la palabra poética. Recordemos que en *Odisea definitiva* no serán escasas las alusiones a los relatos patriarcales que han marginado a las mujeres en diferentes episodios históricos, como en el verso de «Reflexiones hipnagógicas VIII» que alude a «las herencias seculares de comerse una manzana» (Castro, 2006: 24).

En el estudio preliminar a las entrevistas con las poetisas, Keefe Ugalde subraya que las autoras, al tomar la palabra, tuvieron que enfrentarse a una crisis de expresividad puesto que era necesario

darle una vuelta de tuerca a una tradición literaria en la que las mujeres no poseían una voz ni una identidad propia (1991: 12). La crítica se refiere a la posibilidad de crear una «ginotradición» utópica, al margen del canon existente, que apueste por un cambio radical en los mitos, símbolos, tropos y convenciones literarias (1991: 13). Lo que me parece más destacable de su análisis es el rastreo de dos estrategias fundamentales de las que se han servido las poetas: por un lado, la subversión, que «insiste en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer» (1991: 12) y, por otro lado, la revisión, estrategia que posibilita una construcción, una toma de posición necesaria que conduce a la transformación de lo existente en un lenguaje desoxidado, nuevo, con una gran riqueza de matices.

En la poesía de Olga Novo convergen la subversión y la revisión: en ella se vuelven dos faros lingüísticos evidentes. Como si se tratara de ir en pos de una palabra anterior al mismo lenguaje, proclama en sus versos una poesía salvaje que se rebela frente al logos y la racionalidad, haciendo emerger una lengua instintiva, apegada al cuerpo, que podría estar próxima al balbuceo, a un grito de la fisicidad. Parece evidente que la postura de la poeta gallega, como veremos más adelante, es de oposición firme a la tradición patriarcal, de ahí que ponga de relieve, frente a la razón, la intuición, lo sensorial, lo corporal. Pese a que se trata de una colección de poemas que anclan su sentido en la experiencia de vida y el suceso cotidiano, en la autora gallega aflora una razón colectiva que se solidariza, a través del poema, con aquellas que tienen hijos, es decir, con las madres. Así, en el poema «En mí y en todas», leemos:

En algún poema pasé frío y pasé hambre
sentí cómo el granizo destrozaba el trigo contra mi carne
y así al quedar sin nada
recoger alguna rama en la memoria
con ella encender fuego e ir a la fuente a por sueño
para que duerman los hijos de la pobreza (2020: 48).

En los versos anteriores, Novo articula su discurso desde el interior del poema, como si éste se tratara de un lugar habitable y que, sin embargo, muestra sus fauces porque ofrece una posición ambigua, a caballo entre la acogida que procura la imaginación y el vértigo de la intemperie, de la condición desnuda y expuesta con la que se enfrenta. El poema «Lo inefable» establece una oposición entre un momento del pasado en el que la poesía acudía de una forma natural hasta ella —pues su vínculo con las palabras era sólido, instintivo y en el poema se hallaba la posibilidad del alimento—; sin embargo, en el presente la presencia del verbo ha sido sustituida por otro impulso. Así, en la primera parte del poema leemos:

Antes
acudían a mí las palabras enganchadas a arados del cerebro
como quien levanta terrones lingüísticos y habla del amor
y las circunstancias
con total precisión y planta
patatas
en medio de un poema
y nacen.

A continuación, establece una diferencia: el cuerpo ha extendido su dominio, de forma que su presencia radical provoca en ella una insuficiencia en el lenguaje: «Ay / pero eso era antes. / Ahora / amo con exactitud hormonal / y mi boca es un animal bivalvo / que sólo se abre para cerrar el abismo». Los versos no son capaces de decir; ya no bastan: «Y hablo en el lenguaje que no sirve / en el silencio de la sílaba primera» (2020: 50).

¿Cuál es entonces el lenguaje perseguido por Novo? Para finalizar estas líneas sobre su poesía me gustaría referirme a dos poemas fundamentales del libro. El primero de ellos es el que recibe por título «Hablar en Paxariño», en el que la autora aboga por una lengua que huya de los requiebros cultos y aspavientos verbales. Para Novo lo verdaderamente importante es hurgar en la esencia vital, anclada en el hambre de lo cotidiano: «Puede / tocarse lo sublime con los dedos aún mojados de lejía / raspados por el estropajo y por un dios de la transparencia» (2020: 69). En este poema la autora se desmarca de los pretextos y recovecos, los habituales «trucos del escritor»—ese equilibrio tenso entre la ausencia y la presencia del autor, que juega en las habitaciones de la autoficción—: «Puede una / ocultarse tras la máscara posmoderna y escapar del poema / y hacer del sujeto una sombra china», escribe Novo (2020: 69), sin que el pulso le tiemble. La poeta apuesta por abandonar el lenguaje verbal y atender a una lengua más instintiva, aquella que brota al sostener la mano de su padre, cuyo pecho «le habla en paxariño» (2020: 70).

El libro se cierra con un último apartado titulado «Amor es», en el que encontramos poemas que vinculan el amor y la escritura. En «Brasas» la poeta deja por escrito: «A veces no sé si escribo / o es que ando descalza sobre brasas» (2020: 125), y en «Amour fou», destacable por su gran erotismo: «Yo fui en tus brazos Kiki de Montparnasse volviendo del prado / con tres vacas / y mi furia / mi ardiente juventud / yo fui en tus brazos / y todo lo demás... literatura» (2020: 140). Novo se sirve de la ironía para remarcar el contraste entre el gozo y la pasión frente a aquello que se ha considerado propio de lo literario: la tradición y la norma. Su canto celebratorio clausura el poemario con claras referencias a la estructura patriarcal de la sociedad, a la que se opone con su grito íntimo, carnal, deletreable: «Ah, mi amor / mi amor loco / mi completa felicidad [...] Sin Dios / ni Amo / Sin Padre ni Patrón / una paria abrazada a ti la poesía era todo / lo que no se ve lo que no se escribe lo que no se cuenta / ni se sabe» (2020: 144).

3. Cambiar la ley de los hombres: contra la institución de la maternidad

En el relato «Primer amor», que posteriormente incluiría dentro de la novela autobiográfica *La insumisa*, Cristina Peri Rossi relata en primera persona desde la piel de una niña y con extraordinaria inteligencia el descubrimiento de las leyes patriarcales, o lo que ella misma bautiza como «la revelación de la ley como obstáculo del deseo» (1996: 104). La escritora uruguaya ilustra, a través de los ojos infantiles, ese choque entre la urgencia por casarse con su propia madre y, de este modo, protegerla de las amenazas del mundo de los hombres y de su padre. Desde el punto de vista de la niña este vínculo tiene mucho sentido porque en su relación ella reconoce los pilares fundamentales de una pareja. Cuando su madre le explica que «la ley» impide que las hijas se casen con sus madres, la niña no se resignará ante este hecho, sino que asumirá desde muy temprana edad su lucha ante lo que considera una injusticia. Su relato concluye con un bello cierre en el que explica que, años más tarde, los roles se han invertido, con todo lo que ello implica: «No sólo he crecido lo suficiente como para alcanzarla, sino que, a veces, yo soy la madre y ella es la hija. Ha sido nuestra manera particular de cambiar la ley de los hombres» (Peri Rossi, 1996: 106).

Como advertía Adrienne Rich en su célebre ensayo *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*, aunque las mujeres han sido madres e hijas, poco ha sido lo que se ha escrito sobre este tema y, sobre todo, la gran mayoría de imágenes visuales y literarias de la maternidad ha pasado por el tamiz de la conciencia masculina (2019: 111). La pensadora advierte que es necesario diferenciar entre las dos voces inglesas existentes para nombrar la maternidad: por un lado, habla de la maternidad entendida como relación femenina con los poderes de reproducción con el término ‘mothering’ (de signo positivo) y, por otro, de una maternidad cuyo objetivo queda definido por asegurar que este potencial permanezca bajo control mediante la palabra ‘motherhood’ (de signo negativo).

Rich expone que desde el momento en el que una mujer es consciente de que lleva a un hijo en el vientre, se ve atrapada por una serie de constructos sociales que terminan por arrebatarle su condición de madre. La pensadora recupera la figura de otra filósofa feminista esencial, Mary Daly, para referirse a aquellos interrogantes que han sido negados por el sistema patriarcal, defensor de una polaridad intelectual que se organiza en torno a una constante oposición. Rich (2019: 112) afirma que la cultura masculina dominante etiqueta como negativo todo aquello que se proponga como una variante al pensamiento racional, legítimo y verdadero, de forma que «cualquier otra alternativa, ya sea intuitiva, supersensorial o relativa al conocimiento poético, se denomina ‘irracional’», a lo que se añade una vinculación de ese supuesto irracionalismo con la histeria, la locura y el azar.

A partir de estos postulados de Adrienne Rich podríamos aventurar que ha existido y existe todavía una tarea pendiente: la de renombrar y perseguir formas expresivas que desvinculen a las mujeres de este yugo de la maternidad como una institución que ha sido creada por los hombres y para su propio beneficio. En su estudio, Rich detalla cómo a partir de la revolución industrial se instaura una concepción del hogar que constriñe a la mujer al trabajo de la reproducción frente al de la producción, hasta el extremo de que llega a concebirse el trabajo femenino como subversivo para el hogar, una amenaza para los obreros y, sobre todo, para el matrimonio patriarcal (2019: 96). Así, dentro de esta necesidad de ponerle palabras a aquello que no las tiene, es posible atender al lenguaje poético desplegado por las mujeres, un lenguaje que, en los casos de Olga Novo y Julieta Valero, adquiere dos tonos personales que nada tienen que ver entre sí pero que sin embargo están vinculados de una forma esencial con el cuerpo.

Julieta Valero, nacida en Madrid en 1971, cuenta con una larga trayectoria poética a sus espaldas: es autora de los poemarios *Altar de los días parados* (2003), *Los Heridos Graves* (2005), *Autoría* (2010), *Que concierne* (2015), *Los tres primeros años* (2019) y *Mitad* (2021). Además, ha publicado varias selecciones antológicas como *Libro de las conjugaciones. Antología 2003-2015* (2016) y *Función de vida* (2016). Los versos de Valero han sido incluidos en antologías destacadas como *La cuarta persona del plural. Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)* (Vicente Luis Mora, 2016) o *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)* (Amalia Iglesias Serna, 2017). Uno de los rasgos distintivos de la poesía de Julieta Valero es precisamente el de la búsqueda de una polifonía, que no hace sino poner de relieve, en el caso de *Los tres primeros años*, que lo personal —«Traer un hijo al mundo»— es político, y por eso no puede desvincularse de aquello que nos interpela en el transcurso cotidiano.

Vicente Luis Mora, en su antología *La cuarta persona del plural* (2016) señala que no es necesario intentar comprender todo aquello de lo que se está hablando en la poesía de Valero sino que se trata de una expresión poética cuya raíz se asienta en un constante transcurrir ante los ojos; su verso es «pasadizo hacia otra cosa, hacia otro código, hacia la realidad inmediata de los movimientos civiles,

hacia otros poetas...» (2016: 256), de forma que el propio crítico respalda el uso de una polifonía por parte de Valero, una voz coral que se compone de una proliferación de voces que permiten cuestionar el lenguaje desde dentro —especialmente el poético pero no sólo este—, de forma que se descubre la posibilidad que éste ofrece para producir fisuras en lo real. Vicente Luis Mora recoge la siguiente reflexión de la poeta acerca de su propia labor:

Parto de la ausencia de realidad sólida a la que atenerse y entiendo la a poesía como función de vida, como una aventura de conocimiento desde el lenguaje, pero también contra el lenguaje en la medida en que este puede colmar las expectativas de una significación que viene de fuera. Esa búsqueda de tranquilizadora unidad en el idioma, unidad lingüística, política o étnica siempre puesta al servicio de quien la impone me parece muy sospechosa (*apud* Mora, 2016: 261).

Esa comprensión última de la poesía como «función de vida» subraya que la posición adoptada por la autora es, en gran medida, incómoda, de perpetuo cuestionamiento, porque no persigue crear un discurso reconocible sino más bien ampliar, desmadejar y socavar los usos lingüísticos en una amalgama de voces y lenguajes que anuncian una poética radical. Vicente Luis Mora (2016: 262) recoge también unas palabras de Martín López Vega, para quien la combinación de lenguajes en Valero responde a un funcionamiento del poema en varias capas de sentido, es decir, despliegan una crítica en diferentes niveles y crean belleza desde un discurso formal complejo y de una gran inteligencia.

Dada la amplitud y complejidad de la obra de Julieta Valero y con vistas a ceñirnos a la representación de la maternidad en su obra, vamos a detenernos en su poemario *Los tres primeros años* publicado en 2019 por la editorial Vaso Roto. La poeta y profesora Olga Muñoz Carrasco en su aproximación al poemario —que encontramos en la contracubierta de la edición— destaca que su lenguaje se caracteriza por «la conmoción ontológica que supone acoger el acontecimiento radical que es la vida» y, pone de relieve algo que me parece fundamental, y es que la palabra urdida por Julieta Valero se responsabiliza no sólo de la plenitud que envuelve a la experiencia de la maternidad para las mujeres, sino también de los huecos que se abren entre líneas, a través de versos como «albergar una vida es hacer hueco». Tal y como explica Olga Muñoz, este libro reúne «poesía de celebración en la que despunta la intuición de que algo queda inevitablemente sustraído con la entrega absoluta a esa raíz que mortaliza y fisura el mundo». Resulta destacable la noción de la fisura para entender por qué el discurso que teje y acompaña el crecimiento de los primeros años de vida de la hija se engrana con un coro de voces pertenecientes al mundo en torno.

La poeta y profesora María Ángeles Pérez López, en una reseña sobre *Los tres primeros años* se pregunta si es posible acercarse a la vida en su totalidad y dar cuenta del acontecimiento mismo de la vida al ponerlo por escrito. El comienzo del libro se abre con el verso: «Traer un hijo / al mundo pero ¿de qué estamos ha-/ blando?» (2019: 11). Desde la mirada crítica de Pérez López (2021: 2019), la utilización del «gerundio lengua» es aquello que permite nombrar aquello que está sucediendo en el preciso instante en que se habla. A este presente «contra narración» (Valero, 2019: 35), en palabras de la poeta, se le unen una sintaxis y una puntuación que se ejercen desde la libertad absoluta, de forma que prolifera la yuxtaposición de sintagmas, tal y como señala la crítica. Encuentro muy destacable un apunte esbozado por Pérez López en el que se pone énfasis en un aspecto que considero fundamental: el vacío referencial al que nos atenemos si investigamos acerca de las representaciones de la maternidad en la poesía:

Frente a la carencia o pobreza de lenguaje en que se han situado tradicionalmente los discursos de la maternidad, se propone una fractura de lo que serían las pausas versales o la composición sintagmática para confrontar un nivel de escritura habituado a escucharse de modos tipificados hasta la náusea: aquí (así), la experiencia de la maternidad conforma uno de los lenguajes de extranjería (y pertenencia) más radicales (2021: 209).

Si bien poner de relieve la presencia minoritaria de discursos sobre lo materno en la escritura poética de las mujeres resulta relevante, más aún nos parece incidir en la capacidad que puede llegar a tener la creación de un lenguaje que responda a las exigencias de esta experiencia radical y encarnada. A continuación, la crítica aboga por un poema con una «respiración o gestación propias» (2021: 209), al que habíamos aludido al comienzo de este artículo. Valero apunta hacia la creación de un lenguaje que es, en cierto modo, extranjero, para nombrar ese inefable «traer un hijo al mundo», que enseguida suscita el interrogante. ¿De qué estamos hablando sino de un cuerpo tratando de escribirse, volverse poema?

«Después de dar a luz contarle al cuerpo quién es. / Contra el lenguaje. Sin cuerpo» deja por escrito Valero (2019: 29), en un verso que sin lugar a dudas podría resumir bien las coordenadas poéticas de este libro. Ese ir «contra el lenguaje» es también y sobre todo ir en busca de un nuevo lenguaje, aquel que se aproxima al verbo que es vértigo. El acceso a un nuevo lenguaje es la condición de posibilidad para renombrar el mundo o tejer «un mundo nuevo», tal y como mencionábamos a partir de la escritura de Olga Novo. En otros poemas de Valero se insiste en la existencia de una diversidad de constructos predefinidos sobre la experiencia de la maternidad, que, sin embargo, no sirven para nombrar, no ahondan en el dolor, los huecos, las fisuras. Resulta paradigmática esta estrategia empleada por la poeta en algunos de sus textos: su forma de dejar que sean las palabras de otros, concretamente los titulares de noticias de prensa, las que hagan de obertura a las suyas, como en este poema:

UNA ESTRELLA ENANA Y FRÍA A CUARENTA AÑOS LUZ COBIJA UN
SISTEMA PLANETARIO QUE PODRÍA ALBERGAR VIDA al borde de
la autopista, sobre un depósito de agua, las cigüeñas
hacen claqué sobre el nido.

Albergar una vida es hacer hueco. El espacio toma la
palabra en forma de forma. Nos decían, el útero es una
pera (generosa), pasará por toronja aún en la pelvis;
colonial papaya (ya) camino del pecho; eso duele;
sandía el día del diluvio luego la vida tan atrocemente
fuera que la conciencia se te queda costilla flotante
que no cesa de (2019: 48).

El paralelismo entre esa «estrella distante» con su propia galaxia —como la nombraría Roberto Bolaño— y la de una mujer que lleva una vida en su vientre pone en el centro la maternidad como una experiencia universal, fundamental, que debería requerir del cuidado social y político necesario. La maternidad es una experiencia que se sitúa en el adentro, pero que expande sus límites fuera del cuerpo y más allá. La imaginería frutal a la que recurre Valero para ironizar sobre las representaciones de la gestación resulta elocuente (pera, papaya, sandía), frente a la atrocidad de la experiencia, que deja el poema en suspenso, inacabado, con una preposición colgada de la frase. Recordemos que Olga Novo hacía mención al fruto, al «higo maduro en la boca» para referirse al poema en los labios de su

padre. A diferencia de la poesía de Valero, Novo encuentra en la naturaleza y en sus frutos una forma con la que nombrar la dimensión poética, que se aproxima a una concepción telúrica en su creación.

En la obra poética de Julieta Valero es frecuente la mirada que avanza fragmentariamente, tal y como han señalado críticos como Rafael Morales Barba (2017: 373), que ha hablado de versos en los que, por su disposición gráfica, parece que se mastican, en un ritmo que «a veces tartamudea y otras fluye». El crítico se ha detenido a analizar los primeros poemarios de la autora, especialmente *Altar de los días parados* que, a su juicio, despliega una ruptura, una búsqueda del yo que se sabe «un exilio, un empeño en mil direcciones» y, que además, se ancla en la insatisfacción: «Pero tú nunca unánime, nunca cielo de ti» (*apud* Morales Barba, 2017: 367).

En *Los tres primeros años* no aflora solo la relación madre-hija desde el punto de vista de la madre, sino que la voz poética se busca también en la posición de hija, en diálogo con su propia madre, de manera que se traza un hilo genealógico femenino que resulta muy interesante; nombrar a las madres, tanto las biológicas como las «madres literarias» ha sido un recurso empleado por muchas mujeres poetas que les ha servido para hacerse cargo de una herencia matrilineal muy significativa³. Valero escribe este complejo poema en prosa lleno de movimiento en el paisaje de los afectos que aúna la corporalidad y la cercanía, pero también la extrañeza provocada por el vínculo materno.

Madre, yo en cuanto parábola / de algo que arrojaste fuera de ti, mi hija / en cuanto curva de mi invite / el trayecto nos describe nos hace hace / frío en ese vuelo peligra la cera / de la infancia en cuanto objeto del sol. / Madre, qué sabrás tú que aún no y para entonces cómo / te encuentro, sé tu número. / Linimento y fetal posición. No te preguntaré nada (2019: 16).

Lazo y desprendimiento dialogan así, en un intercambio crítico que cuestiona los papeles asignados y se pregunta constantemente por su desafío. En esta línea, encontramos otro poema en prosa unas páginas más adelante que lleva por título «Madres en fin de semana madres entre semana»:

El bebé como una raíz pleistocénica en pocas horas
fotosíntesis de mujer la mínima aprovecha entonces
para darte continuidad algo me dijo desde su caverna mi
veinteañera proyectiva noble estúpidamente ahora
he echado poca estuco mano tendida a los recursos de la repetición
tormenta de estos vasos el bebé como una raíz que da sentido
inmoviliza (2019: 19).

En este poema Valero se aproxima a la compresión de la hija como una suerte de microcosmos, el bebé como una raíz ancestral, una atadura primitiva que da sentido y al mismo tiempo provoca un ritmo desasosegante en la madre, acelera y trastoca, traducándose en un giro radical en la vida cotidiana. La poeta despliega una cadena de imágenes que se yuxtaponen y solapan como un torrente, de forma que parece que reprodujera un balbuceo, un lenguaje que, a todas luces, parece insuficiente. Al

3 Acerca de esto ha escrito Nieves Muriel en *La lumbre obstinada*: «El relato femenino también enseña una herida: la de la orfandad simbólica y cultural sentida por las mujeres a causa de la ausencia de la madre y la genealogía femenina dentro de una cultura que se ha presentado como creadora de todo borrando el origen materno que nos dispone en el mundo». Ante esta herida, Muriel plantea que se han desencadenado movimientos para paliar esa orfandad como «la práctica política de la genealogía femenina y materna» (2017: 34).

igual que Novo realizaba una crítica dentro de su poemario al distanciamiento que a veces se sostiene entre la literatura y la vida, Valero condensa todo de modo que los lectores deben asumir la compleja tarea de realizar una exégesis poblada de referencias e intertextualidad.

Un ejemplo del tratamiento de este recurso ha sido señalado por María Ángeles Pérez López (2021: 211) en su reseña del poemario: Julieta Valero establece un diálogo directo con la poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez, concretamente con un poema perteneciente a su obra *Cuerpo* (1985), que comienza de la siguiente manera: «Usted nunca ha parido / no conoce / el filo de los machetes / no ha sentido / las culebras de río» (1985: 19). El desgarramiento de la carne y su visión del cuerpo desde la abyección urdida por Álvarez inspira a la poeta madrileña. El estremecedor poema de María Auxiliadora Álvarez apela al médico y le enfrenta por intervenir en su cuerpo ejerciendo la violencia: «nunca ha bailado / en un charco de sangre querida / doctor / NO META LA MANO TAN ADENTRO / que ahí tengo los machetes» (1985: 19). El cuerpo femenino se defiende de esa invasión extraña y lo hace sin miramientos, de forma cruda y directa. Se trata de un texto lleno de contrastes, pues el desenlace conduce a un espacio de ternura en el que la ambigüedad de la descripción nos sitúa en un laberinto corporal en el que resulta más importante la sensorialidad desplegada por las imágenes que su significado estricto: «que tengo una niña dormida / y usted nunca ha pasado / una noche en la culebra / usted no conoce el río» (1985: 19).

Valero se apropia de una expresión empleada por Álvarez para aludir a la experiencia corporal del alumbramiento: «Ahora soy yo quien no conoce las culebras de río / ¡pero si yo he parido! Y después: océano / brote, estepa leche: una adoración» (2019: 44). Parece que aquello que desea trasladar al papel es la virulencia de la sacudida corporal y el flujo de los «líquidos íntimos», que a su vez provocan una saturación y una desestabilización de lo conocido. Esto se ve reflejado en un verso perteneciente a otro poema en el que escribe: «Lo que se funda con el cuerpo oculta para siempre sus límites / cuenta para siempre con tu conciencia de su finitud / tu asombro, tu melancolía» (2019: 52). Es sin duda este poemario en el que la autora deja que «las palabras no cierren el paso a lo corporal, sino que hablen en corporal», tal y como apuntaba Luce Irigaray. Entiendo que ese «hablar en corporal» no implica aludir de forma explícita a los órganos y a la carne, al terreno de la visceralidad —como en el paradigmático texto *Le corps lesbien* de Monique Wittig— sino que más bien entraña una reflexión que cuestiona los límites de éste dentro de su inscripción en el mundo y, además, lo hace desde una conciencia de la experiencia femenina de la maternidad.

Como ya habíamos señalado, Julieta Valero se sirve de textos poéticos con una morfología muy diversa —probablemente atendiendo de esta forma también al proceso de transformación identitaria y de movimientos constantes a los que alude el tema central del libro— y entre otros emplea una suerte de fragmentos diarísticos en los que alterna el verso y la prosa, que se encuentran minuciosamente fechados, pues datan del 17 de junio de 2015 al 7 de septiembre del mismo año. En esta parte del poemario desvela una serie de reflexiones sobre el cuerpo de las mujeres después de la lactancia, el crecimiento de la hija y sus primeros pasos en el mundo como una criatura que explora, indaga, juega con el lenguaje en su intento por articularlo. Además, nombra en plural la maternidad desde el punto de vista de la crianza entre dos mujeres, de modo que observa en su compañera de vida a la madre: Valero se ve reflejada en ella, se identifica con ella y escribe sobre esa relación especular: «Dos mujeres. / Ser su madre y observar / la maternidad desde fuera. / Nunca tan legítima la / otredad; nunca lo / insólito tan cereal» (2019: 31).

Este confrontamiento con la otra mujer también surge en el intercambio con la hija, que resulta esencial en muchas de las composiciones. Por ejemplo, como vemos en este fragmento: «Ahora soy yo el reverso de la hija la madre / contemplada devotamente como río sin piedad / entre tantas ambas pero la hija la plata / coge dignidad tersura vertical atormentando / brevemente la raíz. Maíz. Respuestas que son su pregunta» (2019: 34). La autora es consciente de ese doble aprendizaje en el que se ve inmersa, pues la hija está aprendiendo a caminar por el mundo y es toda ella una interrogación, una pregunta sin descanso. A su vez, la madre debe replantearse la realidad desde una mirada infantil, curiosa, insaciable. En otro poema escrito en prosa, Valero describe una situación muy habitual para las madres: ese momento en que, antes de dormir, se dedica un tiempo a la lectura y a la narración de historias. En este poema se pretende incidir sobre todo en el desconcierto y el asombro que provoca, en el entendimiento de la madre, las intuiciones fonéticas de la hija, los primeros titubeos verbales, la facultad innata para construir su propio lenguaje —ese que a menudo quien escribe se pasa décadas buscando—:

En el relato, nosotras hacemos, enfáticas y cantarinas, las sucesivas decepciones del bebé: «No, no noooo, esa no es mi mamáaa». Toda una cosmogonía que la niña, en su castellano kinésico y quintaesenciado reinventa. Sólo se distingue la negación, homenaje a la yod, «ño ñoooo, ño». El misterio del lenguaje que sobreviene como moho limpio desde atrás de la conciencia (2019, 32-33).

La poeta alude a la yod, término lingüístico utilizado para referirse a los sonidos palatales que aparecieron en el proceso de evolución del latín al español. Tal y como explica María Ángeles Pérez López (2021: 211), en sus libros anteriores Valero «planteaba la pérdida del territorio de la infancia y la ganancia del deseo. Su escritura se alzaba contra la imposición del logos y su lenguaje codificado». Así, es posible afirmar que el poemario en conjunto está repleto de esa «sed de deseo» propia de la infancia, volcada en continuas reflexiones que se aproximan al lenguaje desde dentro, con versos como: «quiere ser cuerpo ir mirar qué sucede y de dónde ese agua qué / querrá la niña / centrífuga: por primera vez el nombre le es propio a su deseo [...]» (Valero, 2019: 66) o este otro: «Camino de la frase compleja saborean dos sustantivos al aprenderlos / está llegando el sentido / como una explosión de luz / que arrasa cada árbol» (2019: 67). Resulta revelador ese paralelismo que traza entre la hija «que quiere ser cuerpo» y, por tanto, va en busca de su deseo y atiende con más cercanía al mundo sensitivo, a la embriaguez del mundo en torno. Valero es capaz de revelar, con inteligencia y sensibilidad, aquello que se esconde detrás de las palabras: sus nudos, complejidades y su dulzura. Así lo refleja en este poema:

ALBARICOQUE

se oye caer al fondo del coche

no es palabra sino la bola
conmovida de boca porvenir

también «astronauta» es fruta que
rueda a empujones mojados

por completo y circular mi mente ignora

si aquí comienza o aquí sucumbe
el reino de la interpretación (2019: 56).

No resulta sencillo descomponer la belleza urdida en esta pieza, tan precisa como si se hubiera tejido con una delicada filigrana. Ese «no es la palabra sino la bola / conmovida de boca porvenir» se detiene en la articulación de esa fruta nombrada al comienzo, «albaricoque», de forma que casi puede paladearse, degustar su aroma y las forma que deja en los órganos articuladores: dientes, labios, paladar, lengua. Tras haber puesto el foco en la adquisición del lenguaje no resulta extraño que Valero reflexione sobre los modos y maneras, los giros y requiebros en la pronunciación de las palabras. Todo esto hace de su poemario *Los tres primeros años* un ejercicio poético lleno de valentía y de sagacidad, que comprende una ontología del cuerpo materno pero también y más aún de la vivencia y el impacto que tiene el desarrollo de la hija y su maduración, su irrupción en el lenguaje para trastocarlo y reinventarlo.

Quisiera terminar estas líneas con el poema que sirve como coda al libro, porque en él aparecen muchos de los aciertos hasta ahora nombrados, y reúne en unos pocos versos la magnitud, el calado, la consciencia del vínculo afectivo así como su entrelazamiento con el lenguaje, que se desoxida y fluye de una forma inenarrable:

Nuestro cuerpo amor sucede exactamente
Ahora ese avión sobre el tapiz de la nieve
Bola del mundo que nunca a sí remite gira esa sabiduría pura
Muda no me canso de no ver lo obvio indecencia siempre morirse
Inconcebible ahora que convenzo a esta flor
Chica del sentido a su estructura hago el calor pido
Que anide en ella la fuerza caballos cabellos cabeza míos
De sobra para tunelar el sol dar.

La pasión de mi vida ha sido
no imaginarte y que estuvieras en mí (2019:70).

4. «Hija y madre me miro»⁴: caminos y derivas poéticas en torno al nudo materno

La investigadora y escritora Alba González Sanz ha reflexionado en un artículo sobre la necesaria reflexión que comporta la relación entre maternidad y poesía: si se trata de una relación entretejida de metáforas —porque dar a luz a un texto se puede equiparar a la capacidad biológica de ser madre y alumbrar un niño— es preciso subrayar que esta segunda experiencia comporta consecuencias en el día a día de las mujeres y afecta a su identidad como escritoras. De esta forma, «la escritura literaria de la maternidad ha sido así un terreno en el que las autoras han enfrentado el conflicto entre expectativas sociales y deseos individuales» (González Sanz, 2020: 249). Así, desde voces poéticas muy distintas, se pretende amparar una experiencia propiamente femenina que no ha sido protagonista en la historiografía literaria porque las mujeres no eran sujetos de la enunciación, sino que frecuentemente

4 María Victoria Atencia, *Ex libris* (Antología), Visor, Madrid, 1984, p. 126.

tenían que «guardar la casa y cerrar la boca» tal y como nos recuerda Clara Janés en su espléndido ensayo feminista sobre la creación de las mujeres desde la Antigüedad a nuestros días (2015).

Por otro lado, me parece importante subrayar que la autorización de las voces poéticas femeninas nos traslada una visión de la maternidad alejada del mito, en la que, como hemos podido descubrir desde la mirada de Olga Novo y Julieta Valero, la irrupción de esa vida produce una ruptura absoluta, de modo que se producen grietas en el propio lenguaje y en la forma de entender la poesía. En la introducción a su volumen *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad* (2020) María Ángeles Pérez López y Rei Berroa recuerdan un poema de Rosario Castellanos titulado «Se habla de Gabriel»⁵, en el que la poeta mexicana habla en 1972 de la experiencia de la maternidad en términos que podrían resultar poco habituales, ya que subraya esa fractura en el ser físico y psíquico de la madre, de manera que «en el acto de entrega de la vida muere algo de la madre que no es posible recuperar» (2020: 10-11).

De esta forma, tal y como ponía de relieve Sharon Keefe Ugalde, se ha hecho urgente incidir en una revolución dentro del panorama poético atendiendo a la búsqueda de una vía de expresión desanclada de las representaciones tradicionales patriarcales (1992: 12). A lo largo de este artículo hemos revisado algunas de las estrategias enunciativas urdidas por dos poetisas españolas contemporáneas que han desplegado visiones muy diferentes pero radicales en su propuesta de búsqueda de nuevas perspectivas desde las que nombrar los cuerpos femeninos y la experiencia de la maternidad, así como la traducción de los vínculos entre madre e hija a través del poema. Si bien en Novo encontramos una estirpe que emparenta de una forma cíclica al abuelo en sus últimos momentos de vida con la nieta durante su gestación y nacimiento, en Valero aquello que atraviesa el poema es precisamente la irrupción de los tres primeros años de vida de la hija en el mundo de la madre, la fisura que produce en la experiencia vital. De este modo, el contacto entre generaciones resulta fundamental para entretejer ambas poéticas.

Al comienzo de esta exposición me refería a lo que he denominado el *poema gestante* a partir de las reflexiones de María Ángeles Pérez López a propósito de la obra de Julieta Valero. Pérez López señalaba que en esa respiración propia del poema —que se vuelve sobre sí mismo en una actitud de repliegue y de búsqueda incesante de un lenguaje corporal— reside el hallazgo fundamental de la autora. Bajo esa certeza he querido trazar los vínculos entre el cuerpo gestante, materno y el poema, que se evidencian en los versos de Novo —y no sólo en *Felicidad*, sino también en poemarios anteriores como *Los líquidos íntimos*— y se anuncian en *Los tres primeros años* de Valero. Mientras Novo alude a una suerte de poema embrionario, que se gesta en el vientre, como la hija, y se abre paso en su cuerpo como el torrente sanguíneo, Valero habla de la extrañeza del cuerpo después de dar a luz, de la necesaria resemantización lingüística que requiere la experiencia de la maternidad así como las relaciones madre-hija. El poema en Valero encuentra su anclaje en la polifonía femenina que reúne a la madre despojada de cuerpo con la hija que «quiere ser cuerpo ir a mirar qué sucede [...]». Me parece muy relevante el verso en el que exclama: «por primera vez el nombre le es propio a su deseo». Esa reconciliación entre el nombre —materialización lingüística— y el deseo se aproxima al fin de

5 En este poema leemos: «Como todos los huéspedes mi hijo me estorbaba / ocupando un lugar que era mi lugar, / existiendo a deshora, / haciéndome partir en dos cada bocado». Está disponible para su lectura completa en línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/ec804ddf-8d36-440d-bf40-c3e83541f795/se-habla-de-gabriel> [Consultado el 27/02/2023].

la extrañeza, elemento esencial en la poética de Valero, que continuamente imbrica discursos en un afán por desvelar las interferencias y diálogos entre la literatura y el mundo cotidiano. Mediante el coro intertextual, la poeta muestra la radical importancia que el «nudo materno» debiera tener para la sociedad, en un gesto político. Por su parte, Novo le otorga un peso fundamental a las vidas minúsculas, a las raíces genealógicas que unen a las personas con los elementos naturales, y encuentra el poema en el mismo lugar del nacimiento de la vida humana. El trallazo que ocasiona ese poema es una herida en el propio lenguaje tal y como lo conocemos: Novo no desea inventar palabras nuevas sino dotar a las existentes de un lustre diferente, de forma que su lengua origina suturas, desplazamientos en los significados tradicionales. Cuando la poeta habla del volcán quiere decir cuerpo, vida en su magmático estallido.

Desde nuestra perspectiva creemos que las poéticas desplegadas por Novo y Valero en sus respectivos poemarios dan cuenta de una estrategia de subversión del lenguaje que se sirve de un diálogo metalingüístico que reflexiona sobre los límites entre la vida y la escritura. «Traer un hijo / al mundo pero ¿de qué estamos ha-/ blando?» recordemos con Julieta Valero. Quizá intentamos hacer hablar al cuerpo, convertir el poema en un texto encarnado, que por fin se aproxime a lo que de radical tiene la vida en su continuo nacerse.

Bibliografía

- ÁLVAREZ, María Auxiliadora (1985). *Cuerpo*. Caracas: Fundarte.
- BENEGAS, Noni y MUNÁRRIZ, Jesús (1998). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión.
- BERROA, Rei y PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2020). «Introducción», en Rei BERROA y María Ángeles PÉREZ LÓPEZ (coords.), *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 11-28.
- BLANCO, Carmen (2004). «O novo mundo de Olga Novo», *Moenia. Revista lucense de lingüística e literatura*, 10, pp. 131-142.
- BUONAVENTURA, Ramon (1985). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.
- CASTRO, Luisa (2006). «Odisea definitiva», en *Señales con una sola bandera. Poesía reunida (1984-1997)*. Madrid: Hiperión, pp. 17-41.
- CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la medusa*. Barcelona: Anthropos.
- GARCÍA CABALLERO, José Ángel (2012). «La palabra hecha vientre: Cráter de Olga Novo» (reseña), *Ojos de papel*. Disponible en: <http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?article=4484> [última consulta: 27/02/2023].
- GARCÍA RAYEGO, Rosa y SÁNCHEZ GÓMEZ, Marisol (eds.) (2016), *20 con 20. Diálogos con poetas españolas actuales*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.
- GONZÁLEZ SANZ, Alba (2020). «Maternidad y genealogía femenina en la poesía española reciente: los casos de Miriam Reyes y Elena Medel», en Rei BERROA y María Ángeles PÉREZ LÓPEZ (coords.), *El cuerpo hendido. Poéticas de la m/p/aternidad*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 249-266.

- JANÉS, Clara (2015). *Guardar la casa y cerrar la boca. En torno a la mujer y la literatura*. Madrid: Siruela.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (comp.) (2017). *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*. Madrid: Vaso Roto.
- HERRERA ALFAIA, Rodrigo (2022). «A forma do fento: comentario de *Feliz Idade*», *El salto diario*. Disponible en: <https://www.elsaltodiario.com/o-prelo/forma-fento-comentario-feliz-idade-olga-novo-tambo-kalandraka> [última consulta: 13/02/2023].
- IRIGARAY, Luce (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Mireia Bofil y Anna Carvallo (trads.) Barcelona: Lasal.
- (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid: Akal.
- KEEFE UGALDE, Sharon (1991). *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*. México: Siglo XXI.
- KEEFE UGALDE, Sharon (2007). *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70. Antología*. Madrid: Hiperión.
- LANSEROS, Raquel y MERINO, Ana (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor.
- LOSCERTALES, Isabel (2021). «Olga Novo: Mi herencia vital está hecha de tierra y de aperos de labranza». *Woman Madame Figaro*. Disponible en: <https://woman.elperiodico.com/lifestyle/olga-novo-herencia-vital-hecha-76798114> [última consulta: 07/02/2023].
- MURIEL, Nieves (2017) *La lumbre obstinada. Poesía española del siglo XX*. Tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.
- (2022). *Sólo lo cierto cuenta. Libertad femenina y poesía*. Madrid: Sabina Editorial.
- MORA, Vicente Luis (2016). *La cuarta persona del plural, Antología de poesía española contemporánea (1978-2015)*. Madrid: Vaso Roto.
- MORALES BARBA, Rafael (2017). «Unos apuntes sobre la poética de Julieta Valero», en Remedios SÁNCHEZ GARCÍA y Manuel GAHETE JURADO (coords.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant, pp. 363-374.
- NOVO, Olga (2013). *Los líquidos íntimos*. Palencia: Cálamo.
- (2020). *Felizidad*, Xoán Abeleira (trad.). Zaragoza: Olifante.
- (2022). *Cráter*. Pontevedra. Kalandraka Editora.
- (2022b). «Hablamos de *Feliz Idade* con la poeta Olga Novo y el periodista Guillem Zaragoza», *La milana bonita*, Ivoox. Consultado el 05/03/2023. Disponible en: https://www.ivoox.com/hablamos-feliz-idade-poeta-olga-audios-mp3_rf_89572325_1.html.
- PEÑAS, Esther (2021). «Mi obra proviene de una cultura popular, ágrafa y oscurecida por la Historia» (entrevista a Olga Novo), *Revista Ctxt. Contexto y Acción*, 274. Disponible en: <https://ctxt.es/es/20210701/Culturas/36781/Olga-Novo-premio-nacional-poesia-2020-Felizidad-gallego.htm> [última consulta: 15/02/2023].
- PÉREZ LÓPEZ, Mariángeles (2021). «Raíz que mortaliza. El espacio materno. Sobre *Los tres primeros años* de Julieta Valero», *Revista Nayagua*, 32, pp. 209-213.

- PERI ROSSI, Cristina (1996). «Primer amor» en Laura FREIXAS (ed.), *Madres e hijas*,. Barcelona: Anagrama, pp. 95-106.
- RICH, Adrienne (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de sueños.
- RUBIN SULEIMAN, Susan (1986). «(Re) writing the body: the politics and poetics of female eroticism», en Susan RUBIN SULEIMAN (ed.), *The Female Body in Western Culture. Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 7-29.
- VALERO, Julieta (2019). *Los tres primeros años*. Madrid: Vaso Roto.