

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA



GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

# Cuerpo y palabra:

una aproximación a *Incendio Mineral* de  
María Ángeles Pérez López.

Autor: SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ.

Tutor/a: /Dra. EMILIA VELASCO MARCOS.

Salamanca. Curso 2022-2023

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN

FILOLOGÍA HISPÁNICA

FILOLOGÍA HISPÁNICA

Trabajo de Fin de Grado

# Cuerpo y palabra:

una aproximación a *Incendio Mineral* de  
María Ángeles Pérez López.

Autor: SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ.

Tutor/a: Dra. EMILIA VELASCO MARCOS.

VºBº

Firmado por  
VELASCO MARCOS  
EMILIA - 07821497W  
el día 02/02/2023  
con un certificado

Salamanca. Curso 2022-2023

## ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN.
2. EL INCENDIO DE LARGO ALIENTO.
3. TRAS LOS PRONOMBRES.
4. CONCLUSIONES.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ANEXO: CONVERSACIÓN CON LA POETA.

## 1. INTRODUCCIÓN.

En el presente trabajo estudiaremos *Incendio Mineral* de María Ángeles Pérez López publicado en el 2021, poemario por el que ha sido galardonada con el Premio Nacional de la Crítica.

Estudiosa de Huidobro, César Vallejo y Blanca Varela, a quienes, además, cita constantemente en sus obras y reconoce como fundamentales, la poeta apuesta en este poemario por la prosa, al contrario que sus libros anteriores donde el verso se convertía en el rasgo formal por excelencia. Sin embargo, en diciembre de 2022, tras resultar ganadora del VI Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro, Fundación Centro de Poesía José Hierro con su obra *Libro mediterráneo de los muertos*, el jurado adelantó en su nota la continuación de nuestra poeta en el uso de la prosa poética, la preocupación aún mantenida por las problemáticas sociales y marginales (en particular el drama de las pateras y los migrantes que cruzan el Mediterráneo) y el fuerte lirismo que ya veíamos desde *Incendio Mineral*.

En el desarrollo teórico crítico de este trabajo nos centraremos principalmente en cuatro poemas por reunir las líneas temáticas que más significativas nos parecen: «Mi cuerpo choca contra los pronombres.» (I), «Todo lo recubre piel humana.» (VIII) «El fuego fue alguna vez un animal.» (XIV), «¿Y si eres nadie?» (XV). Los análisis de estos poemas no serán independientes, sino que se entenderán como unidades conversacionales entre sí y entre otros textos que citaremos a lo largo de este ensayo. Sirva este primer estudio como un acercamiento para próximas investigaciones.

Situado en la denominada la «era háptica»<sup>1</sup>, es decir, el tiempo de la simultaneidad entre el tocar y ser tocado, sentir y sentirse, de la poética de *Incendio mineral* se ha destacado, por una parte,

su minuciosa investigación de la forma y la sustancia de las cosas, una manera oblicua de examinar el ser, que elude la abstracción de las elucubraciones metafísicas, pero que no ahorra agudos pavores e inesperados sobrecogimientos. Por otra, su decidida inmersión en los tumultos del cuerpo y su afán por decir su sexualidad, esto es, por trasladar el estremecimiento del deseo a la piel de la página. (Moga, 2020: 9)

---

<sup>1</sup> Término acuñado por Robert Jütte en 2005 para referirse al cambio de paradigma iniciado por el siglo XXI en *A History of the Senses: from Antiquity to Cyberspace*, Cambridge University Press, Cambridge, p.16.

Cabe destacar que la mención al cuerpo que se haga en este trabajo no será simplemente materialista, sino como sujeto encarnado al modo marceliano<sup>2</sup>. Es decir, trataremos la voz poética como voz corporal porque sólo de esta manera podremos relacionarla plenamente con las otredades (animales, naturales, amorosas, etc.) de las que hablaremos más adelante. O, de otro modo, frente a la habitual consideración del racionalismo cartesiano del cuerpo humano como objeto y el espíritu como ser, hablaremos de «ser cuerpo» (Marcel en Urabayen, 2010: 442), es decir, encarnar una corporalidad que es, a su vez, apertura al mundo. La relación con la alteridad ya no se escinde en la dualidad alma-cuerpo. Es directa. Sin embargo, la experiencia táctil no dejará nunca de ser visual porque la frontera del contacto «más que consolidar la cercanía, intensifica la sensación de lejanía, pues confirma la imposibilidad de trascender los límites del propio cuerpo y fundirse con el otro». (Maurette, 2015: 145)

De este modo, siguiendo la corriente ya iniciada por el dramaturgo y filósofo Gabriel Marcel y continuada posteriormente por la fenomenología de la percepción, la poesía de María Ángeles Pérez López debe ser leída en este trabajo bajo el prisma de la intersubjetividad como puerta para participar con la realidad, para encontrarse con el yo y con los otros. En este sentido, «cuando nos tocamos estamos a la vez tocando y siendo tocados. Este simple experimento pone en duda categorías básicas como sujeto y objeto, activo y pasivo, y nos abre a nuevas maneras de entender el cuerpo, la subjetividad y la identidad.» (*ibidem*, 62). Por eso, hablaremos del tacto como puerta de acceso al mundo.

El paradigma de la teoría de la recepción como acto comunicativo aquí es recuperado: el acto literario entre el poema y el lector será una forma de leer e interpretar la realidad que, por supuesto, estará supeditado a la polifonía de voces a las que nuestra autora cede la palabra en este poemario de lo humano. De hecho, Merleau Ponty hablaría de esto mismo al referirse al concepto de intencionalidad, es decir, a la idea de que todo ser se dirige constantemente al mundo. No obstante, no se confunda esta forma de leer el territorio lingüístico y cultural con una percepción absoluta. La autora ya advertirá, como antes el filósofo, de la necesidad de una mirada crítica para con la realidad, donde siempre algo escapará del ojo humano. De aquí, la metáfora recurrente de la imposibilidad del logos de decir por completo y la atención a los seres más marginales en el orden social. En este

---

<sup>2</sup> Para Gabriel Marcel el ser humano “es un ser corporal y su corporalidad es su inserción existencial en la realidad, en el mundo y con otros. Esto implica, entre otras cuestiones, que la afirmación yo existo, que es indubitable, significa yo existo en un mundo con otros, cuya existencia es tan indubitable como la mía”. (Urabayen, 2010: 440)

sentido entonces, nos serviremos de la metodología de la percepción como método de acercamiento al hecho literario.

Hablaremos de una conexión entre el lenguaje y el cuerpo. Sin embargo, esto no significará en ningún caso que el cuerpo de la voz poética sea el centro desde el que orbitan las otredades, sean animadas o no. Muy al contrario, el yo se esfuerza por concederle voz a lo menor<sup>3</sup>, a aquellas formas de decir que han quedado soterradas por la memoria dominante, por no perder de vista las fronteras, los límites impuestos no sólo por el espacio sino también por las temperaturas del decir. Nos serviremos de la hermenéutica para abordar el análisis de cada uno de los poemas poniéndolos de este modo en relación con la voz poética, los contextos sociales -- que no sólo son el de nuestra autora, como veremos más adelante -- y el carácter óntico del cuerpo y de la vida humana. La obra poética se convertirá así en un diálogo a interpretar en el que el lenguaje será mediador entre el hecho literario y el lector al que se interpela.

## 2. EL INCENDIO DE LARGO ALIENTO.

Hablaremos primero de los rasgos formales de *Incendio mineral*. Gracias a la prosa se toma consciencia de la materialidad tonal, esto es, de los propios sonidos. Se apuesta así por el poema de largo aliento que sigue tradiciones anteriores, véase el caso de Varela o Paz. De esta forma, se busca un modo de respirar que regrese a la forma primera, al mundo natural como resultado de esa fascinación por lo vivo y lo no vivo que veníamos viendo ya desde sus poemarios anteriores. Para Pérez López, los objetos que nos rodean son símbolo del límite humano. Existe así una paradoja insalvable entre los objetos cortantes y el objeto al que otro se entrega<sup>4</sup>, algo que ya venía trabajando desde *Fiebre y compasión de los metales*<sup>5</sup>.

La prosa y la poesía -todo el arte, la música, la danza- surgen de los ritmos profundos de nuestro cuerpo, nuestro ser, y el cuerpo y el ser del mundo, para moverse con ellos. Los

---

<sup>3</sup> Entiéndase “menor” como aquellas temáticas excéntricas o marginales que orbitan lejos del centro.

<sup>4</sup> En “Canción de acero” (2016: 25) escribe “El hacha silba su canción de acero / y amputa la memoria, el silabario, / la mano en que se escriben las palabras.” (*ibidem*). El hacha representaría en este caso el objeto cortante y la memoria, las palabras, el silabario, los objetos que se entregan a ser cortados. Así mismo, las tijeras (*ibidem*, 13), la flecha (*ibidem*, 41) y el punzón (*ibidem*, 28), entre otros, oponen “contra el alfabeto sus alfiles” (*ibidem*, 13).

<sup>5</sup> De hecho, y regresando a la línea marceliana de la que hablábamos anteriormente, mientras el filósofo insistía en la distinción entre ser y tener cuerpo, -- es decir, los seres humanos son cuerpo y gracias a su corporalidad mantienen relaciones con los objetos que no lo son -- en *Fiebre y compasión de los metales*, nuestra poeta da cuenta de los límites de los que los objetos nos advierten.

físicos interpretan el universo como un vasto abanico de vibraciones, de ritmos. El arte se deja llevar por esos ritmos y los expresa. En cuanto hallamos el compás, el compás adecuado, nuestras ideas y nuestras palabras bailan con él, un baile circular al que todo el mundo puede sumarse. Y entonces soy tú, y caen las barreras. Por un rato. (Le Guin, 2020: 376)

Si hablamos de los ritmos y de las armonías es porque se trata de una poesía que está a la escucha de la realidad social<sup>6</sup>. De este modo, se palpita porque se palpa. Hablaremos de la vinculación, del espacio de la pérdida, de los márgenes y las zonas de lo herido. Antes, necesitaremos atravesar la brutalidad en sus dos caras: lo que encierra y lo que exhibe. La constatación del sufrimiento será condición *sine qua non* podrá darse la resiliencia porque sólo en la manera en la que se sea consciente de la agresión podrá darse esa otra temperatura, la de lo que calla. En la resistencia y en el daño se gestará la memoria, sea silenciosa o no. La pregunta entonces es cómo se llega a reflejar estas zonas, este dolor colectivo que se rumia. ¿Existe un lenguaje capaz de copar el territorio de lo no dicho? Y si existe, ¿qué clase de lenguaje es?

La materia da cuenta de nuestros límites y nos hace conscientes de la necesidad de un compromiso solidario *para con* lo otro. Citando a la propia Julieta Valero, autora del epílogo de la obra, «se trata de revertir la potencia disgregadora de las palabras en favor de la unidad y la vida». (2021: 85) La dimensión formal adquiere así también una dimensión propiamente material. La piedra originaria se descombra. Se mira donde duele. O mejor, en una palabra, se trata de poner el cuerpo sobre el texto. La navegación en imágenes en este sentido es evidente. Ahora bien, si se construyen imágenes es porque se busca crear un relato donde el presente sea comprendido sin desdeñar los sacrificios que trajo consigo el pasado, lo veremos más adelante por extenso en sus poemas.

A tenor de esta línea puramente formal, cabría mencionar el intento de llevar el lenguaje al límite. La prosa se convierte así en una «aventura extrema». (En Crudo Poesía, 2021). De este hecho puede intuirse una vinculación clara con César Vallejo donde la dificultad de la ternura pesa. Si hay algo en el logos que confirma una pujanza hacia la vida es porque es el lenguaje material el que se prolonga o, al contrario, en las palabras nada se

---

<sup>6</sup> Pese a que la literatura de María Ángeles Pérez López haya sido catalogada en múltiples ocasiones como parte de una poesía social, en este trabajo daremos por superada esta terminología. Como Cristina Rivera Garza explica en sus *Escrituras geológicas*: “nos queda claro que toda literatura es literatura comprometida -- en el sentido de que sus estrategias y operaciones confirman o confrontan el mundo en el que esta se produce -- y que, lejos de ser una vocación solitaria, la escritura es un trabajo entre muchos con el bien común que es el lenguaje.” (2022: 187)

puede amputar porque algo muere. Es decir, la experiencia del lenguaje, del texto, «atañe a la carne del cuerpo solo» (2021: 80). Las herramientas a su disposición están formadas a partir del fuego y de la materia como una forma de encerrar el instante:

Después [las lombrices] serán tomadas como cebo. Igual personas, campos y ciudades servirán como cebo y como espita. Agitarán temblando su temor en la boca arrasada de la muerte. / Pero antes, siempre antes de ese instante, es suya la hipótesis feliz de los anillos que unen cada parte de su cuerpo como se une el todo con el todo. Por eso conspiran y eclosionan hacia el barro, la tierra primordial. Por eso no aceptan venir hasta aquí y convertirse en línea y almacén, en verso empobrecido de esta página. ¿Cómo haré para entrar en su abandono, en la respiración concéntrica de lo que no se sabe? (Pérez López, 2021: 64)

Sin embargo, para Pérez López, la existencia rige desgaste. Por eso, todo logos está también consumido y teme «convertirse en línea y almacén, en verso empobrecido de esta página» (*ibídem*). La vacuidad se presenta como algo a soterrar. En el ansía por la profundidad descansa una clara intención política porque sólo en la manera en la que puedan repensarse los contenidos semánticos, habrá algo valioso que decir. Esto es, darle hondura a cada palabra equivale a reflejar un cuerpo sobre el texto. De ahí que repensar la naturaleza, los animales, las plantas, cada uno de los insectos que componen esta poética de lo vivo, sea reconocer su existencia. El tránsito entre las distintas taxonomías aporta porosidad. Para María Ángeles Pérez López, «la piedra nos dice y nosotros la decimos» (2022) porque el lenguaje nos habita y nosotros lo habitamos. ¿Podría decirse entonces que lengua y cuerpo son sólo uno?

En el corazón de aquella zarza ardiente desde la cual el Dios cristiano se reveló ante Moisés con su nombre, grabado en letras hebreas, ya se cuestionaba hasta qué punto decir era (re)conocer. En forma de arco alrededor de la zarza estaba la frase latina “*flagror non consumo*”: «yo ardo en fuego, [pero] no me consumo». (Bible, 2001, Éx 19: 3-6) De este modo, si Dios esculpió con fuego la palabra, es lógico que busque otorgársele una identidad propia. Su presencia rige vida, - la de la palabra y la del fuego. Así, el poema comienza con una sentencia: «El fuego alguna vez fue un animal. Un músculo violento que saltaba abrazando cada hoja. Un lengüetazo extremo de calor en la altura voluble del bejuco.» (Pérez López, 2021: 65) La pregunta se reitera, ¿podría decirse que lengua y cuerpo -sea piedra fundadora o fuego primordial- son sólo uno? Nada más certero que exponerse al tacto para probarlo, detenerse en el deseo casi como si se tratase de una

forma de trascendencia. Su llama -- la del deseo -- está viva, no se ve, pero quema: «La imperiosa fricción de lo invisible con los órganos blandos de la luz, como boca que todo lo mordiese. Para atraparla hay lanzas, alaridos y el estupor que nunca dimite de sí.» (*ibídem*)

Cultivadora del haiku, además, nuestra poeta reconoce la ferocidad del fuego representada no sólo en el mito griego de Prometeo sino también en el dios del fuego Kagu-tsuchi o Hi-no-kami procedente de la religión sintoísta de Japón. Se inscribe así doblemente en la tradición --por oriente y occidente-- del fuego primordial. De hecho, según la cosmogonía sintoísta, Izanami, diosa madre creadora, fue quemada fatalmente al dar a luz de este, el fuego. Su padre, Izanagi, devastado, atravesó entonces con una espada a su hijo como venganza creando varios dioses nuevos. ¿Fue entonces el fuego un animal? Reverenciado tanto como agente purificador como por su destructividad, la voz lírica nos advierte: «Hay sangre entre los huesos y las hachas. Se movilizan piedras y animales, estirpes y cuchillos hacia la cacería de lo incierto.» (*ibídem*)

En la misma cultura, durante los festivales del fuego, hi-matsuri, al comienzo del nuevo año, los fieles llevan de regreso a sus hogares antorchas encendidas con la nueva llama iniciada por el sacerdote del templo. Entonces, «¿quién domestica a quién?, ¿A quién le pertenece ese fluido? Espécimen borrado por la lluvia, por la memoria húmeda del mundo, es también su raíz y su inocencia.» (*ibídem*) La poeta desvela su rostro, -el de las llamas-, porque sabiéndolo o no, el método religioso y tradicional de encenderlo es mediante un simulacro de incendio: «No es cierto que ya esté domesticado. Siempre somos su piel y su carnaza.» (*ibídem*)

La idea principal, la del incendio, se reitera y atraviesa ahora mitos como el de su origen para con nosotros, el de empezar a cocinar y así revelan el paso de la naturaleza a la cultura: «El fuego alguna vez fue un animal. Hoy es tigre y es cueva, es tiempo y es techumbre, la escisión de lo denso y ligero en dos mitades que luego se besan y derrochan.» (*ibídem*) Pasando por la etnología y la mitocrítica, este poemario es una manifestación del humanismo exacerbado. Sirviéndose de la prosa, se trata de explicar todo a la vez, la totalidad de la experiencia de una sociedad y sus relaciones con el mundo. Porque al fuego se le ofrece: «Le entregaremos lo que acaso fuimos» (*ibídem*). Resalta la vinculación de las mujeres con este, siempre más próximas a la naturaleza. La esencia de «las largas ceremonias de los bosques en su ritual de nudos y de tallos, la cicatriz del viento, la ceniza, el pánico de las muchachas que caminan solas en la noche, la infancia

con su escritura de humo.» (*ibídem*), las pulsiones de purificación y la destrucción cobrándose su parte.

Cabría preguntarse entonces cómo «hacer, del fuego, un guardián -en el cuerpo, la belleza, la palabra, ¿Cómo conservar sin retener?» (Irigaray, 1998: 21) Hablamos de un entrecruzamiento entre lo corporal y el lenguaje, y este entrecruzamiento, esta unión, nos incumbe a todos. La diferencia geográfica<sup>7</sup> no es excusa porque, queriéndolo o no, pone en acto el elemento primigenio: «¿Las viudas del ritual sati, en el norte de la India, que se ofrecen a las mismas llamas de las que brotó la unción animal con el esposo?» (Pérez López, 2021: 65). Porque también el fuego violenta los cuerpos y los somete de manera física. Las mujeres sufren de manera doble. De este modo, se persigue la catarsis por medio de la identificación, es un reflejo vivo de lo que ocurre en la sociedad, sea cuestión política, igualitaria y/o de derechos humanos. En una palabra: existe un *swing* o balanceo entre las problemáticas sociales y la escritura que es irrompible.

La voz lírica reconoce su identidad con la mención a la Noche de San Juan, procedente del Alban Heurin celta, como un territorio de la melancolía. El lenguaje es austero porque «entre lo vegetal, lo animal y el ángel o dios, todavía echamos de menos lo humano. Lo humano nos echa de menos.» (Irigaray, 1998: 19) El desgarramiento de la soledad conflagra como un enfrentamiento permanente y bidireccional que oscila entre reivindicar la alteridad y perderse en ella<sup>8</sup>.

¿Los que arrojan en la noche de San Juan hasta la última rama del olvido? [...] ¿Los que se apellidan Ramos y saben que habrán de entregarse a cada hoguera? Entonces alguien te regala otro apellido. Si has quedado tan huérfano, podrían entregarte otro cualquiera: Escudero, Expósito o Vasallo. Tal vez Lerner, el que vino de muy lejos. El médico inglés James Parkinson también puede regalarte el suyo. Pedirás, con angustia, con los brazos atados a la enfermedad, que te devuelvan quien habías sido: una ramita verde de avellano que solo conocía lo flexible. Pero antes o después, todos los nombres bajan hasta el fuego. (Pérez López, 2021: 65)

---

<sup>7</sup> De hecho, esta característica no es exclusiva de su poesía. María Ángeles Maeso, de quien hablaremos más adelante, también fractura las geografías en pro de la denuncia social. Lo vemos en *¿Quién es se?*, cuando dice “veinte años atrás, entre abedules / y robles, leíamos y enterramos / poemas de Darwich por Somosierra. / Pero esta mañana, el llanto de Gaza / en llamarada ha hecho temblar al Duero.” (2022: 25)

<sup>8</sup> Esta línea de pensamiento es compartida por D.H Lawrence quien su ensayo *El amor es la felicidad del mundo* asegura que nunca podremos conocer del todo al yo que vive en nuestro cuerpo. Sin embargo, en la pasión uno “abre hasta lo más esencial de sí mismo, es llevado desde la matriz a la más absoluta separación. [...] en el fuego que culmina el amor sensual, en la aflicción de sus intensas llamas destructivas, soy destruido y reducido a lo más esencial de mí mismo”. (2017: 22-23)

Sin embargo, el cuerpo no deja de interferir. Las formas de coerción bien sean dadas por la enfermedad, los incendios o los rituales, entre otros, operan dentro del poema empujándonos a la realidad, obligan al lector a situarse en un campo inestable que evita la alienación en el sentido más dramático de la palabra. La agonía y el peligro serán cuestiones con las que la voz poética tropiece. Si *pides con angustia* es porque en el logos existe algo que nos viste y nos desnuda, es decir, algo que nos conceptualiza como arquetipo e impide ir más allá: Ramos, *la ramita verde de avellano que sólo conocía lo flexible*. Es por esto por lo que la voz poética se esfuerza por recuperar el contexto, para que no se pueda negar la existencia de un habla. Por eso, continúa:

Bajan las lanzas, las manos perfumadas de resina, los códices que Diego de Landa quemó en Yucatán, la Biblioteca de Alejandría con su despiadado recuento de volúmenes perdidos y el año 33 en la Plaza de la Ópera en Berlín (quemar cuerpos y libros termina pareciéndose, alguna vez el fuego fue un cuerpo insólito, como el de un animal). (*ibidem*)

Pero ¿cómo decir, «encontrar las palabras, descubrir el tono, tocar sin perderme?» (Irigaray, 1998: 23) Es más, «si todo es discurso, ¿qué pasa con el cuerpo? Si todo es un texto, ¿qué decir de la violencia y el daño corporal? (...) ¿hay alguna materia que importa?» (Butler; 202: 54) Estas preguntas que colindan con el estructuralismo van *desreificando*<sup>9</sup> los objetos/cuerpos porque al dotarlos de una manera de hablar, de unos significantes propios, logran delimitar sus figuras y bordearlos. El lenguaje los constituye y así los reconocemos. Sintetizando todo lo anterior y para clarificar, estando dentro del poema, ¿cómo podemos convertir los objetos (los cuerpos vivos o no) en algo más que lenguaje, en *materia viva y referente?*, ¿existe una fórmula para sortear el abismo textual del físico? María Ángeles, resuelve:

[...] contra todo pronóstico, contra la ignición del todo y de sus partes, alfabeto y fulgor también se funden en la abrasada extensión de los campos para que en los brotes vuelva a inventarse el nitrógeno, la estampida, la unión de lo vivo y lo muerto que se muerden, se succionan, se enlazan como si no hubiera entre ellos nada más que el amor. Su combustión. (Pérez López, 2021: 65)

Para la poeta logos e identidad se enfrentan en el texto desarticulando el lenguaje y generando destrucción, pero hay esperanza. El amor resale. ¿Significa esto que toda la

---

<sup>9</sup> Para Butler la desreificación del mundo social (y todos los significados que lo componen, sean lenguaje, signos simbólicos, culturales o sociales) es el resultado de un análisis fenomenológico que consiste en dejar de cosificar a los seres vivos. En su origen, la reificación -- su antónimo -- estaba vinculada a la alienación.

materia que importa está necesariamente atravesada por el amor?, ¿y quién es el que ama?, ¿quién es el yo?, «¿dónde está el yo cuando escribo?» (Le Guin, 2020: 378) Lo veíamos al principio, «yendo en pos del ritmo. Las palabras. Ellas son las que tienen el control.» (*ibídem*)

La articulación del texto depende de la posición o, mejor, el punto desde el que la poeta se sitúa para ver el mundo. Sin embargo, este lugar no está exento de daño. En la obra *Medea*, su protagonista, luego del parricidio contra sus hijos, grita estoica: «¡Inundados de lágrimas tus párpados / alza, ingrato Jason! ¿A tu Medea / reconoces aún?» (Séneca, sf: 59) A Medea, como a la voz lírica, «La oscuridad *le* ha consumido. [...] La boca ya no tiembla, ni tampoco la mano, que se enfervoriza, agita las alas desproporcionadas, restituye». (Pérez López, 2021: 32) ¿Restituye o sustituye?, ¿qué tipo de obra queda cuando la representación del amor se sustituye por la oscuridad?, ¿hay alguna forma de salir de este no lugar? La poeta trata de escabullirse:

abrirse paso con codos, con rodillas, con la mano en la espalda, la nuca saliendo de la boca, el pelo brotando sin ceder. Que no se despeguen de mí los cartílagos, que los hematocritos me acompañen, que esté en mí lo líquido y lo sólido con la única convicción de lo imposible: corpúsculos pujando en su clamor. (*ibídem*, 33)

Sin embargo, el campo de la oscuridad se expande y apremia, quizá por eso, para María Ángeles, en el espacio de la escritura es en el único en el que nos encontramos completamente solos. En este sentido, me interesa hacer especial mención al poema «¿Y si eres nadie?». En la apódosis de esta construcción subyace la pregunta de María Ángeles Maeso, «¿quién crees que eres yo?» permeando no sólo este verso sino toda la obra. Este hecho tiene dos implicaciones fundamentales en el contenido: la primera es que nos encontramos ante un periodo fáctico puesto que la prótasis está en indicativo. Esto significa que la poeta se sitúa en el terreno de lo real y esperable, ya sea en un tiempo actual o futuro. ¿Quiere decir esto que *somos* nadie? El rechazo del subjuntivo no es baladí: «¿y si *fueras* nadie?» nos situaría en un terreno hipotético potencial donde la posibilidad puede llegar a darse, pero evidencia un alejamiento de la realidad apremiante puesto que, incluso, deja la puerta abierta a lo contrafactual o irreal.

La segunda implicación escinde de esta misma idea. Si somos nadie, si nadie somos todos, los límites de la identidad se disgregan, no hay una identidad. Entonces, ¿quién ingresa en la categoría de persona?

Chantal Maillard en su ensayo *¿Es posible un mundo sin violencia?* postula que «todo ser sobrevive a costa de otros. Esta es la regla principal. Todo ser vivo se alimenta de otros seres, por lo que cualquier acto de supervivencia es un acto de violencia. También el que se defiende violenta.» (2018: 12) Para ella, sólo nos cercioramos del golpe cuando nos concierne. En este sentido, cabría preguntarse si quedan cuerpos sin violencia o si la dimensión de este vínculo, persona/herida, no tiene un origen y un final. Ambas -poeta y filósofa- entienden que la mirada debe ser global para conocer el principio histórico y reconocerlo, pero también debe ser individual porque sólo en la manera en la que se sea sujeto se tienen derechos. Dice María Ángeles que «sólo en la escucha de algo que necesita decirse la escritura puede darse.» (2022) Esto explica la mirada hacia los pequeños, hacia los seres marginales y de aquí también se extraen la presencia de personajes salidos de las migraciones, de la hambruna, de la guerra. Pero entonces, ¿cuál es el modo de anexión que se da entre uno y otro, entre el texto y esta ley del hambre? El mirar afuera. La brutalidad no pretende ser salvada sino puesta en evidencia porque sólo se podrá recrear la sensación de una sanación si se logra convocar algo que sea un cuerpo vivo.

Ahora bien, si se despoja a la persona de su lenguaje no es por pérdida de fe, sino porque para la poeta las únicas palabras cuya existencia merecen la pena son aquellas que son - pueden ser- mejores que el silencio o, de otro modo, que son capaces de traducirlo. Blanca Varela, a quien Pérez López reconoce como fundamental, escribe: «Traducir el silencio. Golpear tres veces la campana vacía. Que mane el agua mínima, que el dios exista y colme con mudo resplandor el antro imaginario». (Varela, 2020: 86) Y de eso se trata, lejos de fetichizar, propone detenerse en el cuerpo para poner en práctica una voz que trascienda más allá de lo puramente físico y camine hacia lo ético, pero de manera real.

Existe, como vemos, una fractura entre los díceres que no alcanzan a raspar lo relevante y la fidelidad de la realidad fundiéndose: «Y nosotros ardiendo en esa pira, ¿seríamos también un alfabeto roto? ¿Caligrafía impropia y displicente? Pero decir nosotros es pensar en ¿qué? en ¿quiénes?» (Pérez López, 2021: 65) o, también, «¿Qué me queda por decir?, ¿Y cómo hablar después de que lo absoluto fue confiado por completo?» (Irigaray, 1998: 18) Así, mientras para Joan Carles Mèlich el mundo es gramatical porque es interpretado (2021: 268), para María Ángeles Pérez López el mundo es pronominal porque es compartido. Somos seres pronominales. Lo veremos en otros de sus poemas: «Mi cuerpo choca contra los pronombres. No sé a cuál de sus exigencias obedezco.»

(2021: 11) «Así, “yo” y “tú”, “ella” y “él” se hablan y constituyen cada uno(a) una subjetividad, rehusándose a un acceso a sí y al (a la) otro(a) antes de hablarse. Uno nos es en parte común, el otro sigue siendo propio a cada uno.» (Irigaray, 1998: 21) Las violencias y el erotismo serán las sombras que aparezcan a veces en esa búsqueda permanente del otro o de lo otro. Dicho por nuestra poeta, «escribo la alegría, el abandono, las redes de agujeros sobre el cuerpo como una tapia rota y demolida que se deja querer por las palabras» o, más claramente, «nada de lo humano me es ajeno.» (Pérez López en González Barnet, 2021).

De este modo, escribir se vuelve un ejercicio peligroso porque extrae sangre del cuerpo. Del espacio del texto emana un conocimiento que procede de la escucha, del asidero que supone el territorio de la pérdida. La escritura, experiencia de extrema soledad, se entiende por tanto como un diálogo con lo otro, con esa alteridad que todo lo abarca y compete en un ejercicio de resiliencia para el que no hay un alfabeto que pueda ser suficiente. Si se escribe es para ofrecerle una voz a quien no la tiene o a quien teniéndola no encuentra su espacio; se escribe para que algo relevante encuentre dónde decirse.<sup>10</sup>

La incertidumbre, las pulsiones negativas no se comprenden entonces como sólo un duelo porque el nombre de las cosas sí importa, véanse los poemas dedicados a la onomástica a los que acudiremos más adelante. La palabra se convierte así en catalizador, debe encontrar su cauce y reconocerlo. Las cosas no van surgiendo, sino que ponen en jaque los significados tradicionales, de ahí que la fuerza de las imágenes sea vigorosa, sirva de ejemplo aquí el mencionado caso del fuego.

### 3. TRAS LOS PRONOMBRES.

Decíamos que la poesía de Pérez López repone el cuerpo sobre el texto. En este sentido, la materia del poeta es el lenguaje. Así, mientras Huidobro en *Altazor* buscó llegar al silencio, María Ángeles Pérez López en su *Incendio mineral* habla, posee una voz que se vincula con los otros a través de un tiempo y un espacio anulado, acontecimiento sobre el que la poeta se suspende. El ejercicio poético se convierte así en «una experiencia

---

<sup>10</sup> En este sentido, cabría decir que cuando hablemos de voces, memorias o herencias recuperadas, hablamos de “sedimentos textuales que nos toca auscultar y levantar, interrogar y subvertir, en este recorrido vertical y descendente que exige la conciencia del tiempo profundo”. (Rivera Garza, 2022: 14) Una vez más remitimos así a la genealogía, al lugar del que se proviene y a lo que se le debe a quienes estuvieron antes. Aquí cabría mencionar los poemas dedicados a sus apellidos.

ascética, búsqueda interior y ruta de un ritual.» (Siles, 2022) De hecho, en sus propias palabras, la poesía implica «acercarse cada vez más al cuerpo para que responda en un trance grave, que no es el cuerpo, sino la noche» (Pérez López en Alonso, 2022). De aquí, de esta noche abierta, emana la cicatriz a la que nos referiremos a continuación.

El texto, como tejido, según su raíz etimológica, se contorsiona hasta producir un quiebre. Y si la palabra está herida es porque brota de un cuerpo que lo está: «sólo soy una herida en el lenguaje.» (Pérez López, 2021: 12) Aquí reside, sin embargo, la paradoja a la que la poeta tendrá que enfrentarse: es por medio de esta palabra inexacta e incompleta por la que trata de sobreponerse al vértigo de la soledad. Pero no sólo a ella. Hablamos de la valentía de lo que mancha, del fango siendo lenguaje, de ser mujer con todo lo que eso significa. Destaca el tajo de lo que no parece, las dos caras de lo posible: del padre piedra que todo lo funda y del dolor del mundo que se carga o, mejor, que la mujer carga. La lectura de poetas como Blanca Varela, a quien ya mencionábamos, será una marca imborrable<sup>11</sup>. El cuerpo de la poeta se convierte en una herida abyecta al mundo. La dimensión material impresiona.

No obstante, este diálogo constante también tiene su vinculación formal. La presencia de la preposición háptica *con* trasciende lo netamente textual. Se buscan así los gestos de aperturas, otras temperaturas de decir para construir y no solo para acumular. Se exige. Y si se habla de relaciones es porque pensar en la condición humana «es enfrentarse a la experiencia de la soledad». (Mèlich, 2019: 266) O, mejor, «el ser humano vive en un cuerpo fragmentado, hecho literalmente de pedazos, de trozos, llenos de cicatrices, de grietas, de heridas. Y estos fragmentos no solo son el resultado de las relaciones con los demás sino también del encuentro con los libros.» (*ibídem*, 237) Dejamos así de enfrentarnos a una poética urgente para encarar una poética de la necesidad. La confianza plena en la palabra que ya se había abandonado antes, ahora exige repensar en el lugar desde el que escribe debe colocarse para ver el mundo porque ningún lugar -ninguna palabra- dará cuenta de la totalidad. Mudarse de cuerpo, cambiar de piel, se convierte entonces en un ejercicio inevitable.

---

<sup>11</sup> La insuficiencia de la palabra poética para contener la realidad y su cuestionamiento como forma de salvar el mundo, la existencia y denuncia del hambre y la comunicación de una inmensa soledad en obras como *Canto Villano* o esa reiterada interrogación sobre lo humano con relación a lo animal (Guerrero, 2007) serán algunas de las líneas temáticas transversales en la composición de ambas poetas.

Porque la desesperanza del poeta no es netamente personal; su desesperación está en la palabra, y esto compromete nuestra esperanza. Cada vez que un poeta escribe un poema, plantea la pregunta, ¿pervive la verdad en las palabras? Y la respuesta *tiene que ser* afirmativa: se trata de la condición contrafactual de la cual depende la vida de un poeta. (Carson, 2020: 145)

Pero ¿y si la verdad no es tal?, ¿es cierto que «toda soledad aspira a ser consolada?» (Jàbes, 2000: 122). En el fondo estético y ético de esta poética parece latir una pulsión doble por los contrarios. Esa es la esencia de su poesía: obedecer a lo telúrico, conlleve creación o muerte.

El cuerpo -texto- sucede entonces al modo de un acontecimiento. El paso de las imágenes acontece, se sobrepone y a veces se anula. De hecho, parafraseando a Mèlich, los acontecimientos se entienden como pasiones que dejarán heridas y cicatrices en el cuerpo, que nunca podrán curarse del todo y que serán imposibles de olvidar. (2019: 230) Lo que organiza el sentido, en síntesis, es la conciencia material. Un cuerpo vivo que lo registra todo, algo a lo que volveremos posteriormente al hablar de la memoria.

Sus múltiples deltas están atravesados por un mismo nexo: la exigencia de vivir. Ahora bien, la reflexión mítica no anula la compasión y la empatía, sino que se centra en el dolor y lo atomiza<sup>12</sup>:

La luz parece tan solo una escaramuza y los hospitales todavía no apaciguan el pavor, pero nosotros ya avanzamos por corredores simétricos y grises con un hilo de sangre en la mano, como si Ariadna hubiese decidido no llamarse Ariadna sino Penélope y tejer toda la noche su condena. Como si ellas dos se hubieran abrazado en la temperatura del temor y hubieran recordado que la sangre es un hilo que cose cada parte de su cuerpo: un riñón sobre el otro en la diálisis; las dos clavículas como dos mariposas atrapadas que el esternón clavó contra su tórax; un ovario que llama al otro en las veintiocho ocasiones en que la luna gira alrededor; o el agua en los pulmones del ahogado. Como si las dos fueran una: solo un hilo. (Pérez López, 2021: 11)

El yo poético aboga por la redefinición, porque en toda unión algo muere. Lo mismo sucede en la escritura. La voluntad de reconocer los límites permitidos por lo material

---

<sup>12</sup> Cristina Rivera Garza (2011: 16), de hecho, hablará de *con/dolerse*, del dolor con el otro en el sentido de que implicar el dolor de un cuerpo desentrañado abrazando el dolor de los sufrientes. Así, este poemario se conduce, llama a la empatía y al auxilio, y si se menciona el daño es porque a través de él se intenta articular una poética -- un lenguaje -- como modo de denunciar las perspectivas únicas y las maneras de mirar que se han ido quedando pobres.

constituye un espacio dialéctico propio en el que la interacción con los seres se forjará no sólo a través de las presencias, sino también de la ausencia y de lo que ya no está<sup>13</sup>. Los silencios, los espacios entre las palabras, serán determinantes. Es un territorio inhóspito en el que el yo lírico se cuele para vincularse sólo a través de aquello que es difícil de ver. Para Eduardo Moga, «el yo aparece desdoblado, desgajado de quien es, y la autora lo observa con la misma curiosidad --y la misma conmiseración-- que a cualquier otra cosa». (2020: 10) Ahora bien, si se habla de la relación con los otros, si se da cuenta de la hondura que imprime la marca pronominal y valora el asombro del instante háptico, es porque reconoce la experiencia de la soledad.

En definitiva, ¿cuál es la consecuencia del acontecimiento? La obertura de una “grieta” que no puede ser soldada. A lo sumo se puede suturar, pero a condición de aceptar que siempre (nos) quedará una marca, una cicatriz imposible de borrar. Por su propia condición, el acontecimiento sorprende y se rompe, surge de repente y quiebra, obliga al que lo sufre a una transformación radical que deja sin referentes. El acontecimiento “desempalabra” el mundo, nos corta en dos (o más) partes y abre una brecha en el espacio y en el tiempo, un antes y un después. De ahí que, por ser seres sometidos a los avatares de los tiempos, vivimos expuestos a las cicatrices. La forma de vida que adquiere un ser lector, un ser que no puede dejar de narrar su propia vida y la de los demás, es una vida que está marcada por cicatrices del pasado que no pueden curarse del todo, y por eso es también una vida abierta a un trauma. (Mèlich, 2019: 231)

El proyecto de vida se resume en la pregunta existencial, «¿quién crees que eres yo?» (Maeso en Pérez López, 2021: 75) como un ejercicio de memoria. Es el recuperar los rostros anteriores, los ritmos, las pulsiones, la esencia de la mujer y su genealogía se bate aquí con fuerza. Hablamos de potencias como la de las hijas de Medea, pero también de la historia de todos los hombres y mujeres como una urdimbre de «piel que todo lo recubre» (Pérez López, 2021: 39). De este modo, la memoria se presenta «como una memoria deudora, porque la herencia es inseparable de la *deuda*, del *don*.» (Mèlich, 2001: 163)

Los acontecimientos del trauma, el sufrimiento y la ausencia remiten a la condición finita porque rige un lugar desde el que situarse, esto es, nos devuelven a la corporeidad y nos

---

<sup>13</sup> comunica de este modo con tradiciones poéticas anteriores como la de Francis Ponge o Gastón Bachelard, ambos convencidos de que la relación con las cosas no es una relación distante, sino que cada una de ellas habla de nuestro cuerpo y nuestra vida. En síntesis, en los elementos que nos rodean “no se encuentran tanto sus propiedades observables como lo que ellos nos dicen a nosotros.” (Merleau-Ponty, 2002: 31-32)

forman *desde*: «desde ella [esa imagen, la de la tierra que concluye en el océano] están mirándome mis antepasados atados a la tráquea de la ballena de Jonás como si fuese el palo mayor que los crucificara en el hambre. Terror en la noche de la especie para volverse tiempo que llega hasta mí.» (Pérez López, 2021: 50) Ya no basta con que la herencia haya sido dada, ahora también hay que reclamarla. «Por eso me parece que la preposición que mejor caracteriza el modo de ser humano (e inhumano) es, precisamente, el desde. No podemos, como humanos, eludir el desde: la genealogía, la herencia, la historia, la memoria.» (Mèlich, 2010: 76) La diferencia de genealogías, por cierto, «nos vuelve desconocidos uno al otro, pero menos que la palabra que se transforma en carne y la carne que se transforma en palabra en cada uno». (Irigaray, 1998: 21) Así, la cuestión de la identidad personal y colectiva atravesará así este poemario de lo humano. Las palabras se convierten en un algo compartido, abandonando ese componente único privado: «Sin ficciones no hay acceso al mundo, no hay ninguna posibilidad de inventar una vida, sin ficciones no hay “yo”, sí mismo, identidad.» (Mèlich, 2019: 240). Veámoslo en su poesía:

¿Y si eres nadie? / Miras dentro de ti y solo hay un inmenso páramo en el que nada se oye. Ni siquiera la respiración agitada en el incendio de aquello que fuiste. ¿A dónde irás cargando tú vacío? / Nada pesa lo que no tienes, pero no hay ligereza posible para ti porque el vacío te arrastra hacia sus pies. Arrasado con toda la flora, los días sin viento, las reservas de agua y de pardales. Quedan muchos más pájaros atrapados contra las vallas: vencejos, comoranes, petirrojos. Un viejísimo albatros sacude su cabeza como si se hubiera atragantado con un mal verso. Entre ellos disputan las raspas del sol y todos los poemas sobre ruiseñores o palomas que han sido capaces de digerir. Disputan también con quienes han quedado crucificados contra esas vallas, atrapados en la larga migración del hambre, de la guerra. / Y mientras, tú sobre tu páramo vacío. Te asomas con miedo al brocal de la boca y solo se ve un espejo negro que parece saludarte desde el fondo. También alguna mano de gente difusa tras tantas pantallas entreabiertas. Nada se oye sino la frugalidad de la desgana. / A lo lejos, tal vez el agua pida que abras las puertas de tu cuerpo. (Pérez López, 2021: 71)

El sujeto lírico se va desarticulando. Conmocionan los campos léxicos en torno al vacío y la ausencia<sup>14</sup>. Si hablábamos antes de la búsqueda de la identidad, ahora toma cuerpo la posibilidad de ser un espacio blanco, idea a la que volveremos.

---

<sup>14</sup> Para Maurice Blanchot esto está muy relacionado en realidad con el propio significado de lo que busca la poesía. La poesía, dice el, “gracias al desgarramiento que produce, a la tensión insostenible que engendra, no puede querer sino la ruina del lenguaje, pero esta ruina es la única oportunidad que él tiene de realizarse,

*Si su cuerpo fuera un páramo*, establece una relación entre lo violento y lo árido trasladando el plano hipotético hacia lo posible. La duda existe, «el yo se forma en el límite del deseo y el conocimiento del yo surge del esfuerzo por dejarlo atrás.» (Carson, 2020: 71) Y así, *dejar atrás*, implica *soltar* (RAE, s.f., definición 1), pero también *abandonar* (RAE, s.f., definición 5). El desamparo del yo poético supone una brecha. El trauma lo vuelve atemporal. Su orfandad es insalvable, pero también compartida, «¿Y si nadie somos todos?» (Pérez López, 2021: 72) y continúa «Porque tú no eres suficiente para ti. / Desconoces quién eres y no importa.» (*ibídem*, 72). La toma de conciencia de la propia identidad no viene motivada por la existencia plena del individuo, sino por la presencia de los otros. Así concluye: «[...] mientras hay personas aparcadas como muebles y están dentro de ti, son tu apellido. Con el agua que emana de sus letras humedeces tu frente y te levantas.» (*ibídem*, 72)

En este sentido, si hablamos del compromiso, de la vida y del logos como algo indivisible de su modo de expresarse y de su cuerpo como un principio físico que lo atraviesa, todo nos concierne. Desde este planteamiento, se entiende que para Carlos Aganzo la herida en el lenguaje sea el «principio fundacional en el ser humano.» (2022) Conocer la identidad propia implica así reconocer -quizás legitimar- la identidad de toda alteridad como una prolongación distinta y misma del «páramo» personal (*ibídem*).

En síntesis, se habla de la memoria extendida, que no tiene por qué ser personal y que no tiene por qué ser vivida. El yo se entiende como «una construcción siempre incoherente, siempre titubeante, dudosa e inacabada. Somos armonías disonantes. Somos el resultado de los relatos que hemos heredado y que nos permiten la búsqueda de un sentido». (Mèlich, 2019: 224-225) La materia dolorosa colapsa contra el relato y lo habita. Su soledad le obliga a escuchar y por ello reconoce los

cien mil caracteres hereditarios que te atan dulcemente a los demás, los tres mil millones de letras del genoma humano que has aprendido sin esfuerzo y silbas con felicidad al levantarte, veinticuatro de los noventa elementos químicos, todas las maletas que quedan extraviadas frente a las aduanas y las noches de Ítaca y Caronte. (Pérez López, 2021: 72)

La alquimia de la memoria pasada se enraíza al presente. Así, la poeta se nutre de este sustrato y nos lo recuerda. El recuerdo vivo se extrae a través de un lenguaje que

---

de llegar a estar completamente a la luz del día, bajo los dos aspectos, sentido y forma, sin los cuales no es nunca más que lejano esfuerzo hacia sí mismo”. (2007: 54)

conocemos. Conmociona su adhesión a la esencia que fundó el mundo: la de la pasión, el instinto animal que entrega su corporalidad y se despoja del ahora, con toda la significancia de esto<sup>15</sup>: «Gravedad y liviandad en la atracción con que los cuerpos se muerden unos a otros, se hacen caer, se envuelven en el lienzo invisible que cosió la mañana. / Retícula imperfecta del amor. / Soy a la vez araña y soy su mosca.» (Pérez López, 2021: 15)

Bajo la fascinación por el lenguaje y la necesidad de reconocer al otro, la voz poética se enarbola, pero también tiembla porque su existencia rige noche y silencio. El gusto por lo carnal engarza con un *eros* que recuerda el placer, pero que se articula por medio del dolor: «no he olvidado que estaba besándote para desaparecer en tu vientre, en las algas marinas de tu sexo mientras tú me mordías donde brota el color que nos empapa.» (*ibídem*, 50) La identidad personal queda diluida en el contacto con el otro: «¿Por qué entonces el agua es transparente? ¿Ha sido derrotada en la aventura de la piel? ¿No hay amor suficiente para sus labios sin labios, su imagen fantasma, la lluvia que deshace el yeso, el grafito y las motas de obscuridad sobre la sábana del día?» (*ibídem*)

La voz poética sabe que desear implica que una parte de sí misma desaparezca. A tenor de esta idea, escribe Anne Carson: «tú ausencia es mi carencia. No me faltarías a menos que hubieses formado parte de mí, razona el que ama.» (2020: 63) La condición corpórea es, al mismo tiempo, apertura y limitación. Así, la dualidad *eros* / *tánatos* queda latente y, en esta línea, la poeta prosigue: «Oleaje y espuma hacia tu lengua. Cuando bebes tiñes el agua con tu cuerpo, con tu exacta y carnal precariedad. Oh amor que todo lo asperjas y amaneces.» (Pérez López, 2021: 50)

Ver una palabra nos lleva a reconocer la unidad textual, pero también a dar cuenta de la expropiación que supone estar en contacto con los otros. Eros «priva al cuerpo de miembros, sustancia, integridad y deja al que ama, en esencia, mermado. [...] El amor no sucede sin que se pierda la esencia del yo. El que ama es el que pierde.» (Carson, 2020: 63-64), pero «¿De dónde procede ese vacío?» (*ibídem*) La apertura del logos condiciona la caída, es un *mise en abyme*. Los límites del lenguaje aparecen, el deseo vital de invocar

---

<sup>15</sup> «Existe un distanciamiento con los escritores clásicos quienes acostumbran a mostrar cierta indiferencia para con lo primitivo o los animales, persuadidos por la idea de que el ser humano es dueño y poseedor de la naturaleza en el sentido cartesiano». (Merleau-Ponty, 2002: 38-40) Por el contrario, en este tipo de poesía encontramos una cohesión entre lo natural y la voz poética.

lo ajeno parece proceder de una necesidad personal por reclamar y restituir lo que ha sido perdido. Con las palabras

me atrevo a reclamar perennemente un tiempo sin fronteras, aunque la palabra *reclamo* ya contenga su propio alarido, su derrota pidiendo reiniciar la partida, que aparezcan las letras de *Game over* con sus chispitas tristes y arrinconadas y que luego toda pueda volver a ser su siendo, su gerundio, su gerundísimo gerundio entre los labios. (Pérez López, 2021: 32)

Las contorsiones simbólicas de la pasión proceden de una naturaleza compatible con el lenguaje y su confabulación como medio para expresarlas. Esto es, existe una valentía en reconocer lo que nos ha sido despojado. En palabras de Eduardo Moga, «el deseo --un deseo pánico, que excede los precedidos límites de la anatomía y se extiende hasta lo inalcanzable; un deseo que emana de la desesperada certeza de que hemos de morir--- impregna la realidad y la forma de decir la realidad.» (2020: 10)

La tibieza procede del riesgo vinculado a raspar el ahora y convertirlo en permanencia. Sin embargo, cuando se habla de las pulsiones que juegan en contra, de la ambivalencia que supone la tensión del silencio cobrándose su parte, se habla de la consecuencia fragmentaria y polarizadora del lenguaje: «también las palabras están a medio camino entre lo líquido y lo sólido. [...] todo lo arrasan, incluido el miedo.» (Pérez López, 2021: 32)

Dice Edmond Jàbes, a quien nuestra autora cita en este poemario, que

la página en blanco es un silencio impuesto. Es sobre este fondo de silencio sobre el que se escribe el texto. [...] el espacio, la herida desde donde las palabras nos hablan. Este espacio, este intervalo blanco, lejos de separar la palabra de la palabra, por el contrario las une. Los vocablos, igual que los seres, sufren por esta ruptura pero no cobran sentido ni pueden expresarse más que a través de ella. Entonces, tal vez, estos juegos pasionales no sean más que la embriaguez por aproximarse a una realidad impalpable y rechazo brutal de esta realidad; intentos abortados por delimitar lo impensable, por recobrar la unidad; constatación simultánea de esperanza y fracaso. (2000: 115-119)

Recuperamos así la existencia de un vacío que adelantábamos con poemas como «¿Y si eres nadie?» (Pérez López, 2021: 71), pero que también veíamos en el caso del fuego. Un vacío abisal, eso sí, que parece colindar con una búsqueda permanente de la cercanía como si pudiera ser salvado por ella. Lo vemos, incluso, cuando es la propia poeta la que

se refiere a su poesía sintetizando y resumiendo, de manera consciente o no, la idea principal que nos va legando su obra: «¿Cómo no cruzar esta travesía radical que es vivir, enviando señales de humo y lenguaje a quienes comparten horizonte o fuego?» (2020: 178)

Para Lévinas el otro está más allá de nosotros mismos, es infinito. Entendía él que la filosofía no debería de empezar por el yo, sino por el otro, por todo lo que no soy. La otredad se imponía como límite a su libertad, era algo extraterritorial. Para el autor, como ser humano, el individuo posee responsabilidades para con los otros de manera que buscar y obtener la verdad era ser *en relación a*. Sin embargo, ya lo veíamos, frente a esta lejanía mutiladora, María Ángeles Pérez López apuesta por el encuentro *con* el otro. La relación es cercana, es un ser *con*. El contacto es pleno: «Ni cuerpo ni lenguaje simplemente, sino encarnación entre nosotros: el verbo es carne y la carne, verbo.» (Irigaray, 1998: 21). Porque ahora el cuerpo no se diferencia de los otros, sino que se extiende a través de ellos:

Todo lo recubre piel humana. / Como una moqueta despellejada y sola; como si nombres propios y comunes uniesen sus órganos, su temperamento desigual; como si lo heterogéneo pudiese estar contenido lo homogéneo, todo lo recubre piel humana: puentes que unen sin mampostería las tres letras de la palabra *río*, lujosas viviendas desocupadas en las ciudades que muerden el extrarradio de su necesidad, maltrechos ascensores que siempre huelen a lejía, piscinas públicas y esas catedrales que albergan, bajo la vehemencia sorprendida de sus bóvedas, tendón y ligamentos de quienes las pusieron en pie sobre los hombros. (Pérez López, 2021: 39)

Si esto es cierto, se entiende entonces que «el espacio y las distancias entre las cosas no son de suma importancia; son aspectos enfatizados por el sentido de la vista. Lo vital, en un mundo sonoro, es mantener la continuidad.» (Carson, 2020: 82). Las palabras -los individuos y los otros- se entienden entonces «como unidades de significado separables, controlables, cada una con su límite visible, cada una con su uso fijo e independiente.» (*ibídem*: 84), algo que ya a punto Erika Martínez en el prólogo de *Dicisiete alfiles*: «el repliegue del yo poético, propio de la negatividad zen, es ocasión también aquí para fundar un espacio cómplice de lo común.» (2019: 11), una forma de dialogar y discutir con la alteridad que se ha venido manteniendo a lo largo de toda su obra.

Sin embargo, siamesa de esta vinculación viva, la de los espacios y la materia sea viva o no, discurre la soledad y apremia porque «las palabras escritas empujan al aislamiento a quien las usa.» (Carson, 2020: 84) De aquí que no hablemos del compromiso de su poesía,

sino de su participación *con* el mundo en tanto quiere ser *con*, junto a, él<sup>16</sup>. Así, escribe ella:

Los debates permanentemente actualizados acerca de si es posible el compromiso en la poesía y cómo debería articularse, incluso los debates estéticos sobre la insustancialidad de los debates estéticos (especialmente en el contexto del capitalismo tardío y la inane acumulación de pantallas) me interesan mucho menos que recordar y recordarme que ante cualquier crisis (sanitaria, económica, ecológica, bélica), la poesía siempre responde. A cada cuestión responde, porque se alza ante la muerte al tiempo que reconoce que la muerte es sustancia y parte de un continuum en el que somos y dejamos de ser. Su posibilidad es permanente. (Pérez López, 2022)

Se trata de llenarse las manos y apuntar a la página en blanco como a un rostro al que conoceremos por el tacto. Sus poemas revelan la «concepción del cuerpo --con su vulnerabilidad y sus miserias-- y del amor --esto es, de la voluntad de unirse a otros cuerpos: a otros seres-- como la única salvación posible frente a las embestidas de la nada.» (Moga, 2020: 11) Parafraseando a Pablo Maurette, a quien ya citábamos anteriormente, el deseo de penetrar hasta confundirse con el otro y no poder hacerlo, pone en evidencia la verdadera naturaleza de las cosas. (2015: 147) Es algo que ya adelantaba Lucrecio en su *De la naturaleza de las cosas* y que el filósofo contemporáneo recuperaba en su libro *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*, al preguntarse si el lenguaje dispone de «suficientes verbos, adjetivos, onomatopeyas para dar cuenta de la apabullante variedad de sensaciones que se producen cuando dos personas se besan». (*ibídem*, 156)

#### 4. CONCLUSIONES.

Decíamos, al inicio de este trabajo, que los textos que íbamos a analizar serían en realidad interpretados como un diálogo y no como entidades lingüísticas diferenciales. Después de esta exposición, parece que el método de estudio elegido es evidente dada la importancia que María Ángeles Pérez López le otorga a la convergencia de las cosas. Esta poesía de la vinculación que conforma en realidad su *Incendio Mineral* está atravesada por los contrastes: el asombro ante el milagro de la vida, la suerte del contacto entre dos

---

<sup>16</sup> A tenor de la ya mencionada poesía social Blanca Varela respondía en una entrevista a la pregunta de Roland Forgues que «toda poesía es social en el sentido de que está escrita en una sociedad por un miembro de esa sociedad y lo que toque el poeta serán siempre temas que atañen al individuo.» (Varela en Guerrero, 2007: 16) Es este un motivo más por el que nos alejaremos en este trabajo de la etiqueta de «poesía social».

personas, sea erótico o no, cada quien como un instante dentro una eternidad... factores que no son asces para evitar la erosión que el tiempo produce sobre las piedras, epítome de lo natural; de las personas, donde también reside el elemento generacional; o de las palabras y las huellas que nuestro paso y el de los otros van dejando sobre el lenguaje transformándolas. Las capas tectónicas parecen estar permeando el núcleo duro e íntimo de este *Incendio* haciendo de lo universal algo individual. Los títulos no son baladís. *Fiebre y compasión de los metales* no personificaba las cosas, sino que nos devolvía una mirada humana, reflejo de nosotros mismos, sobre aquello que la mano de cientos de hombres y mujeres utilizaban día a día, fuera punzón, piedra, tijeras, arco o flecha. Asimismo, por su *Libro mediterráneo de los muertos*, se vaticina lo que será un vínculo vivo como un flujo manando entre los elementos (fuego, piedra y agua) que arrastran consigo los cuerpos, sean vivos o no. *Publishers Weekly*, revista que, por cierto, eligió *Incendio Mineral* como el libro del año en poesía en español, diría que en el libro:

El placer y el dolor, el erotismo y, al tiempo, el desgarró del cuerpo y el alma ante la intemperie, conviven en un proceso unitivo del ser con la química de la tierra, a través de grandes símbolos como las sustancias minerales, que se sitúan en el mismo origen de la vida; la lucha de la luz contra la oscuridad, como metáfora del alumbramiento de la existencia, o la boca del ser humano, donde el exterior accede al interior del cuerpo y donde la inmaterialidad de la palabra se confunde con la materialidad de los sabores del mundo. El ansia por morder, por devorar la vida para convertirla en una nueva vida poética, en vida trascendida. Una lucha no exenta de violencia que acompaña al lector hasta los mismos límites de la belleza. (2023: 14)

Concluyendo entonces parece que las características más importantes de este *Incendio* (el deseo, el fuego, los sacrificios, las problemáticas sociales, la soledad, el amor y la suficiencia de la palabra) están por torsionarse. La porosidad de lo que no parece y el conocimiento del mundo a través de la aridez frente a lo líquido de la sociedad actual son algunos de los temas que hemos venido analizando con el propósito de dar respuesta a una única pregunta final que sintetiza, en resumen, este estudio: ¿cuerpo y lenguaje son sólo uno?

María Ángeles Pérez López contribuyó a la revista WD40 de poesía inédita con tres poemas nuevos, esta vez en verso. El primero que recogen termina de la siguiente manera: «Límite emborronado y desasido / Un velo que te rasga y te desnuda. // Como haces tú al morderte y empapar / las púas con esta espuma blanca / que unge el mundo y lo colma /

de lenguaje.» (2022: 57) Nuevamente, la nitidez de las cosas conforma un tipo de perspectiva que se desdén, lo cárnico adquiere protagonismo y esa cualidad acuosa de los cuerpos que una vez fueron piedra, o que quizá aún lo siguen siendo, resale para constatar una única cosa: entre el cuerpo y la palabra, sólo está uno, sólo estamos todos.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

- Aganzo, Carlos (2022) *La herida del lenguaje. El Norte de Castilla*.
- Alonso, Charo (2022) Ángeles Pérez López, arde la lengua. *Salamanca al día*.  
<https://salamancartvaldia.es/noticia/2021-12-30-angeles-perez-lopez-arde-la-lengua-285657>
- Arráez, Morella, Calles, Josefina, & Moreno de Tovar, Liuval. (2006). La Hermenéutica: una actividad interpretativa. *SAPIENS*, vol. 7 nº 2, págs. 171-181.  
[http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1317-58152006000200012&lng=es&tlng=es](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152006000200012&lng=es&tlng=es).
- Ayuso, Olga (2022) La poesía de María Ángeles Pérez López en la sala Verdugo... y con nosotros. *Canal Extremadura*. [Audio] <https://www.canalextramadura.es/a-la-carta/agitacion-y-cultura/audios/la-poesia-de-maria-angeles-perez-lopez-en-la-sala-verdugo-y-fbclid=IwAR1D1b69QReWqFqwJ3ypnvT8iOMVlrIv3Mvi6fza73FPRDfcrbmN2zs5TrM>
- Butler, Judith (2002) *Cuerpos que importan*. Paidós.
- Blanchot, Maurice (2007) *La parte del fuego*. Arena Libros.
- Britannica, T. Editors of Encyclopaedia (2019). Ho-musubi. *Enciclopedia Britannica*.  
<https://www.britannica.com/topic/Ho-musubi>
- Carson, Anne (2020) *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*. Vaso Roto Ediciones.
- Carson, Anne (2020) *Eros dulce y amargo*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- En Crudo Poesía (2021) *María Ángeles Pérez López*. [Vídeo] [https://www.youtube.com/watch?v=QwOFmqS69EY&ab\\_channel=EnCrudo](https://www.youtube.com/watch?v=QwOFmqS69EY&ab_channel=EnCrudo)

- English Standard Version Bible. (2001). ESV Online. <https://esv.literalword.com/>
- Guerrero Guerrero, Eva (2007) “La poética de Blanca Varela. “Hacer la luz aunque cueste la noche” en *Aunque cueste la noche*. XVI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Irigaray, Luce (1998) *Ser dos. Género y cultura*. Editorial Paidós.
- Jábes, Edmond. (2000) *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. Mínima Trotta.
- Lawrence, D. H (2017) *El amor es la felicidad del mundo*. Siruela.
- Le Guin, Ursula K. (2020) *Contar es escuchar, sobre la escritura, la lectura y la imaginación*. Círculo de Tiza.
- Lévinas, Emmanuel (1993) *El tiempo y el otro*. Paidós Ibérica.
- Maeso, María Ángeles (2022) *¿Quién es se?* Huerga y Fierro editores.
- Maillard, Chantal (2018) *¿Es posible un mundo sin violencia?* Vaso Roto Cardinales.
- Maurette, Pablo (2015) *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Editorial Mardulce. Philos Colección.
- Mèlich, Joan-Carles (2010) *Ética de la compasión*. Herder Editorial.
- Mèlich, Joan-Carles (2010) *El otro de sí mismo. Por una ética desde el cuerpo*. Editorial UOC.
- Mèlich, Joan-Carles (2019) *La sabiduría de lo incierto. Lectura y condición humana*. TusQuets Editores.
- Mèlich, Joan-Carles (2021) *La fragilidad del mundo. Ensayo sobre un tiempo precario*. TusQuets Editores.
- Merleau-Ponty, Maurice (2002) *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. Fondo de cultura económica de Argentina.
- Pallasmaa, Juhani (2014) *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.

- Publishers Weekly (2023) El libro de poemas del año en PW en español. *Revista Publishers Weekly En Español* n°34, p. 14.
- Pérez López, María Ángeles (2019) *Diecisiete alfiles*. Abada Editores.
- Pérez López (2020) *Catorce vidas y una más*. (Poesía reunida 1995-2012) Diputación de Salamanca.
- Pérez López, María Ángeles (2021) *Incendio mineral*. Vaso Roto Ediciones Poesía.
- Pérez López, María Ángeles (2021-22) Poemas inéditos en vva (2021-22) *WD40*, Revista de poesía, ensayo y crítica. Valparaíso n°3, págs. 57-60.
- Pérez López, María Ángeles (2022) La poesía es un lugar que no conoce fronteras ni edictos de expulsión. *Contrapunto*. Revista Crítica Literaria y Cultural de la Universidad de Alcalá. [https://revistacontrapunto.com/la-poesia-es-un-lugar-que-no-conoce-fronteras-ni-edictos-de-expulsion/?fbclid=IwAR02hkpoA3aTtzSK199Wkj\\_ILKgO4hvhJvKs-pZX09mJIHJumDS2695Xv4Y](https://revistacontrapunto.com/la-poesia-es-un-lugar-que-no-conoce-fronteras-ni-edictos-de-expulsion/?fbclid=IwAR02hkpoA3aTtzSK199Wkj_ILKgO4hvhJvKs-pZX09mJIHJumDS2695Xv4Y)
- Pérez López, María Ángeles (2022) *Incendio mineral*. [Vídeo] Presentado en Letras Corsarias Librería. [https://www.youtube.com/watch?v=C8bmEcrmP5M&ab\\_channel=LetrasCorsariasLibrer%C3%ADa](https://www.youtube.com/watch?v=C8bmEcrmP5M&ab_channel=LetrasCorsariasLibrer%C3%ADa)
- Real Academia Española (sf.) *Diccionario de la lengua española*, 23<sup>a</sup> ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> .
- Rivera Garza, Cristina (2022) *Escrituras geológicas*. Iberoamericana.
- Séneca (sf.) *Medea*. Trad. Ángel Lasso de la Vega. Biblioteca virtual universal.
- Siles, Jaime (4 de marzo de 2022) Poética de la conjugación. *El mercantil valenciano*. <https://www.levante-emv.com/postdata/2022/03/04/poetica-conjugacion-63443471.html>
- Urabayen, Julia (2010) “Las reflexiones marcelianas sobre la encarnación. Aportes a una comprensión del hombre como ser corporal.” *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*. Universidad de Navarra.
- Varela, Blanca (2020) *Y todo debe ser mentira*. Galaxia Gutenberg.

1. **Me gustaría hablar en primer lugar del poema en prosa. Desconozco si te sucede, pero yo siempre he tenido la sensación de que cuando el poema no se concibe como verso parece formar parte de proyectos marginales dentro de las obras de determinados autores. En mi opinión, al poema en prosa siempre se le ha hecho poco caso y se le ha relegado a un segundo plano --y eso teniendo en cuenta que autores como Baudelaire o Paz, más cercano a nosotros, lo han cultivado-- ¿tienes la misma sensación?, ¿por qué asumir el riesgo del poema en prosa?**

Tienes razón en que en el ámbito español parece una forma marginal, pero hay poetas espléndidos cultivándolo: Julieta Valero, Marta Agudo, Eduardo Moga, entre algunos nombres que leo con admiración.

Y en otras lenguas es importantísimo, pienso en Edmond Jabès, en Francis Ponge, en Saint John Perse, que tanto me han acompañado los últimos años... ¿Y qué decir de Blanca Varela, Octavio Paz o Antonio Gamoneda? Creo que hemos de cambiar absolutamente esa perspectiva y trasladar el poema en prosa al primer plano de la recepción estética.

2. **Hay una especie de ritmo en lo que se escribe que parece no tener que ver con la rima, ¿crees entonces que el poema en prosa pierde algo?, ¿qué ocurre en el verso que en la prosa no o viceversa?**

Desde luego se modifica el ritmo, la respiración del poema, que deja de ser versal, que no tiene ya ese esqueleto o forma (por más que sea verso libre) al que nos invita el espacio en blanco dispuesto en la página, pues el poema en prosa responde a un modo distinto de sentir el lenguaje.

Y además, la intensidad del salto hacia el poema en prosa me permitió que cualquier elemento, por más disonante o específico que pudiera parecer, tuviese cabida en el poema. Siempre me ha interesado la pregunta sobre el léxico de la poesía, su tematología y sus límites, en la convicción de que nada es ajeno al poema si hay una necesidad íntima en quien escribe de conectar mundos, que pueden ser tan diversos o antagónicos como permita la capacidad de esa persona, y el poema en prosa implicó un viaje que amplificaba las posibilidades de saltar sobre cualquier frontera para que no hubiese nada previamente establecido, ni siquiera mi propia expectativa. La ausencia de expectativas y formas

previas me permitió entrar en las diversas horfandades que atraviesa el libro, y que necesité pensar con hache de humanidad porque solo en ese asidero mudo encontré lo común, lo que me resultó imprescindible y tenía también que ver con obsesiones agudamente particulares que sin embargo son compartidas. Quienes han leído el libro y han reconocido en él su propio rostro me entregan una alegría que no imaginaba. Durante mucho tiempo creí que el libro solo sería legible para una parte muy cercana de mi entorno, no imaginé jamás que pudiera interesar en lecturas tan alejadas y diversas, y menos aún obtener el Premio Nacional de la Crítica. Esa intensidad me sobrepasa.

**3. Citas a Jabès en este libro. Él afirma que “escribir nos obliga a adoptar una distancia en relación a nosotros mismos.” (2000: 131) En esa distancia, para el pensador, se hacen los libros. Sin embargo, en tu obra a mí me parece más bien que esa distancia parece ser un acercamiento, una posibilidad de diálogo para con lo(s) otro(s) y de ahí es de donde extraes contenido, o, quizá, voz y tono, ¿qué te parece a ti esto?**

Tal vez ambos aspectos sean complementarios: nos sabemos diferentes (cada quien lo es, lo son las huellas digitales, el iris, el modo de creer, de vivir, las circunstancias de esa vida) pero necesitamos la posibilidad del diálogo, lo que nos haría (¿daría?) condición de humanidad, incluso sabiendo que la llamada “condición humana” no está exenta de inmensos cambios y mutaciones, como en nuestro presente las que implican Antropoceno y Capitaloceno.

Por eso el libro necesitó terminar con la pregunta “¿Y si eres nadie?”. Me impactó que la pregunta me mirara a los ojos de frente, que no pudiera esconderme de esa pregunta en un mundo donde los otros y lo otro parecen haber sido cancelados por completo, o solo existen en función de un yo hipertrófico y bulímico que no cede ante sus propias pulsiones. Por eso necesité terminar el libro con esa pregunta, tan (aparentemente) sencilla, y que todo se pusiese del revés en el corazón.

**4. Pensar en la condición humana como escritura es, para ti, enfrentarse a la experiencia de la soledad, ¿de dónde nace ese vértigo?**

Tal vez de la convicción de que nadie puede acompañar a nadie en los tránsitos más relevantes (nacer, morir), pero que al mismo tiempo somos seres porosos. En un tiempo tan abrumadoramente narcisista y vacío, en el que se propone la disolución de vínculos, de lazos y conexiones que den sentido más allá del mensaje publicitario o la desoladora autoayuda, la poesía es la piedra porosa de los mataderos. Lo escribió el gran poeta colombiano Álvaro Mutis y me lo recuerdo a menudo. Ser porosos es recordar que estamos abiertos a la vivencia del mundo (ojos, oídos, tacto y demás sentidos, ¿no son los faros que nos conducen en la noche de la especie ante aquello y aquellos que nos rodean?).

Escribo intentando la porosidad, proponiendo la lectura y la escritura como aperturas aunque sepa que son también obstáculo. Blanca Varela propuso en “Casa de cuervos” dos versos temibles: “sin más obstáculo que tu cuerpo/sin más puerta que tu cuerpo”. A ambos creo pertenecer y desde ahí la escritura se sabe obstáculo pero también puerta.

**5. En *Fiebre y compasión de los metales* ya intuíamos ese gusto o esa mirada hacia lo material que en esta obra se intuye como fundamental. ¿Por qué la atención hacia lo inmóvil se sitúa a la par que la atención a lo vivo?, o mejor, ¿por qué crees que amerita el mismo espacio?**

Señalas con enorme pertinencia esa conexión, que completo con una bastante anterior, la que me lleva al segundo libro que publiqué, titulado *La sola materia*, porque en él estaba también lo inmóvil, lo inerte, lo objetual, que como en la obra de Francis Ponge, era capaz de un temblor poético ante el que no quedar indiferente.

**6. A la palabra se le exige. No vale solo con nombrar también hay que trascender, ¿cómo acercarnos a un lenguaje entonces que nos salve de la vacuidad?, ¿es que las palabras sólo pueden hablar desde la herida?**

Creo que hablamos y escribimos desde la herida, pero eso no impide percibir las zonas de plenitud que se brindan ante la mirada si nos abrimos a espacios de escucha (ante la naturaleza, el amor, la capacidad de asombro). Es la herida (la de vivir, la de morir) la que tiñe de intensidad el lenguaje, la que le da una dimensión trascendente, no arrasada por lo vacío sino volcada hacia la construcción de los sentidos más hermosos y

verdaderos. Ahí la poesía me parece que siempre se entrega, que nada pide a cambio, que no se guarda ninguna monedita de fulgor para sí.

**7. En tu poemario lo sólido parece volverse líquido. Los animales se convierten en el fuego que será humo a su vez en las hogueras, asimismo el cuerpo parece adquirir materia y forma, paradójicamente al deshacerse en agua unas veces, otras en ceniza. ¿Cómo es posible reconocerse a través de lo que no puede contenerse en las manos?**

Es una percepción atinadísima que yo no había sabido ver así pero que me revela tu pregunta: me doy cuenta de que cualquier estudio es el esfuerzo titánico por ordenar y apresar un mundo y un tiempo en movimiento, en el que no hay compartimentos estancos ni fronteras fijas, cruzado por mil metamorfosis porque en cada quien late la vida completa, el universo en su cabalidad, todas y cada una de las estrellas que han ido formándose y muriendo a lo largo de un tiempo que aún no podemos agotar en su forma o su número. Entonces la poesía se rebela contra las rudas demarcaciones de lo real para hacer visible (vivable) lo que transita de un camino a otro, porque somos agua que piensa, como ha escrito maravillosamente Joaquín Araújo, pero también piedra que piensa, tierra que piensa, eco de lo vivido y lo sentido antes de este presente que es padre e hijo de todas las metamorfosis, futuro fósil y un pasado inagotable que no cede. Para dar cuenta de esa totalidad en el marco perezoso y mínimo de una vida (un libro, unas pocas páginas, unos cuantos signos combinados entre sí como hermanos de la necesidad), la paradoja de lo imposible posible me ha acompañado. Una traslación que tampoco sabe ceder.

**8. El incendio físico, matérico, lo vinculas con la piedra, se hace telúrico, pero nunca pierde el contacto con la realidad social -- a la que además te esfuerzas por denunciar, ¿la vuelta al origen, al elemento primordial, es entonces una forma de (re)encontrarnos?**

Así fue dándose ese viaje al origen, como si retornar a una semilla primera (en un guiño al cuento de Alejo Carpentier y su idea de la guerra del tiempo) tuviera que completarse en mi caso con la mirada atenta a aquello que desde el punto de vista social más puede

herir: la aporofobia como odio a quienes menos tienen, la negación del rostro humano en quienes son diferentes y me lleva a sentir, cerca de Emmanuel Levinas, ese humanismo del otro que desearía hacer parte de mi lenguaje porque el rostro humano, la mismidad de la condición de lo humano lleva a que el rostro sea una categoría ética... Para mí, hacerle la guerra a mi tiempo no es tanto escribir invirtiendo el orden temporal sino los valores (la ausencia de) que hacen insoportable mi presente.

**9. La adhesión o reverencia al fuego dentro de este incendio se ha convertido en tus últimos poemas en una mirada hacia el agua. Los elementos se transfiguran, ¿son quizá intercambiables?, ¿cómo engarza el elemento primigenio con la idea de comunidad?**

Me sobrecoge tu lectura, la afinadísima percepción de lo que está dándose subterráneamente en esa lava ardiente que terminará por ser un río, un mar hacia el que entregarse... He terminado *Libro mediterráneo de los muertos*, que ha sido premiado por la Fundación José Hierro y publicará en breve Pre-textos. Es un libro diferente a *Incendio mineral* pero conectado con él por ríos subterráneos de un lenguaje que vino del fuego para ser comunidad, y que yo no sabía percibir así hasta que lo has dicho de un modo tan lúcido.

**10. Si todo lo recubre piel humana, ¿hay salvación para tanta violencia o todos los cuerpos sufrirán la brutalidad?, ¿el trauma que produce un acontecimiento puede ser suturado?**

Absolutamente sí. De un modo no argumentativo pero sí radical afirmo ese absoluto, la posibilidad de regeneración que implica la idea misma de lo vivo hasta que deje de serlo. Todo lo recubre piel humana porque en esa comunidad (casi al modo de "Masa" de Vallejo, una totalidad que no puede explicarse y deviene entre lo particular y lo compartido) la piel es lo más profundo. Ya lo nombré Valéry y a esa verdad corporal y tangible me acerco para nombrar lo intangible, para intentar un lenguaje otro.

**11. He intuido una orfandad permeando el poemario, la presencia de lo humilde que, quizá, consciente o inconscientemente, nos devuelve la atención hacia las**

**migraciones, hacia el hambre, hacia lo menor y hacia la guerra. Los cuerpos no se abandonan, pero se violentan. La voz poética parece hablar por alaridos, ¿es una forma de resiliencia o una forma de apropiarse del dolor y del daño?**

Más bien diría que es una forma de desapropiación que de apropiación. Ese dolor y ese daño no me pertenecen, no puedo ocupar ese lugar pero sí acercarme en voz menor, en voz baja, más próxima a la escucha o al silencio que al idioma. Entonces brota la necesidad de decir y no hay palabras suficientes, por lo que me siento más cerca del grito o de la lágrima que del lenguaje articulado, que es siempre un modo ordenado (constreñido) de acercarse a la víscera.

Porque en el cauce inagotable de la vida (de la poesía), de pronto emerge cada uno de los rostros (también de quienes no han tenido un rostro reconocido, quienes son esa parte invisible para toda sociedad o todo tiempo: esclavos, mujeres, judíos, homosexuales, pobres). ¿Cómo dar cuenta en un lenguaje articulado, es decir, gramaticalmente sometido a sus propias convenciones, de lo que no es sucesivo sino simultáneo y puede ser pura vida (pura muerte, pura intensidad o víscera)? Es una pregunta que no sé responder. Por eso escribo.

**12. Sorpresivamente, sigue habiendo lugar para el deseo. Los cuerpos se encuentran, tú misma firmas poemas con alguien más, ¿es así como se empieza a ver claramente al yo o es justo ahí donde comienza nuestro límite?, ¿la identidad personal se diluye en el contacto con la alteridad?**

No, más bien al contrario, solo somos en relación con los otros, lo otro, su inacabable verdad. Incluso escribir siempre me ha parecido la otra cara de leer, su modo a veces insuficiente y depauperado pero radicalmente convencido de la necesidad de leer. En mi larga tarea de profesora de literatura, con la lectura como parte inequívoca del trabajo, se han ido dando diálogos con diversas voces y autorías, la posibilidad de ampliar caminos y horizontes. Todo ello va entrando en mi poesía de diversos modos, y en Incendio mineral el diálogo se explicita, se hace espacio vivo. Por eso sentí que había escrito los poemas con Antonio Machado y Fernando Pessoa, con Claudio Rodríguez y María Ángeles Maeso. Sé que es un exceso y solo puedo afrontarlo saldando esas deudas con admiración y una alegría casi eléctrica.

**13. Si recordamos nuestra ascendencia es porque sabemos que hay en ella algo que no puede perderse, algo se le debe. Pero hay ---o creo que hay--- en tu obra una suerte de mano de luz que parece rescatar a la voz lírica a veces. ¿Somos nuestras ausencias o vamos copando también esos huecos?**

Somos presencia y en ella habitan nuestros ausentes, tantas ausencias como las que conformen a cada quien. El propio lenguaje está lleno de ecos, de voces antiguas, de ceniza y piel, de connotaciones maravillosas o aberrantes con las que el pasado ha fertilizado o agostado lo que decimos. Por eso preguntarse por las palabras que llegan al poema es una tarea tan potente, porque no corresponde solo a las fuerzas de una persona concreta, sino que en ella se depositan capas temporales a modo de capas geológicas y podemos pensar en escribir desde la desedimentación, como propone Cristina Rivera Garza.

**14. Regresando a las cuestiones más puramente formales, me llama la atención especialmente el orden elegido. Partimos de la conciencia pronominal que nos diferencia y paulatinamente recorremos esa individualidad en la onomástica de Pérez y López. Sin embargo, lejos de quedarte aquí, el poema termina con una pregunta que ya ha venido permeando todo el poemario y que al fin cobra tono: “¿Y si eres nadie?” (2021: 72). Dices “porque tú no eres suficiente para ti. Desconoces quién eres y no importa.” (íbidem), ¿cómo salir de esta fragilidad?, ¿es la vulnerabilidad una condición inseparable de nuestra existencia?, ¿cuánto más se sabe de uno, menos se conoce en realidad?**

Quizás cuanto más nos acercamos a las profundidades del ser, más fuerte se hace la percepción de la fragilidad y menos sabemos, porque nuestra mirada se lanzó más lejos y más hondo. Sé que son paradojas y me parecen irresolubles, pero en ellas brilla una verdad poderosa, por minúscula, por atinada, por vertebral. Asumir ese no saber, asumir la fragilidad, escribir desde la carencia, desde la herida, desde lo menor o desplazado, es ese lugar de los versos de Enrique Lihn que mi boca desea merecer: “Porque escribí no estuve en casa del verdugo”.

15. **Como consecuencia de la fragmentación y la polarización, parece que lo que nos une es la búsqueda de la verdad o, al menos, el cuestionamiento de esta. Parece en tu obra, (o pienso yo de ella), que las cosas que contamos en realidad importan menos que cómo lo contamos porque son universales, pretenden ser universales. ¿Es esto cierto o importa igualmente la manera en la que decimos y somos dichos?**

No puedo separar lo que digo de cómo lo digo. Esas dualidades fondo/forma, o su traslación a significado/significante no se corresponden con la vitalidad del lenguaje poético, o artístico en general, donde el decir y el cómo decir tienen que fundirse a tal temperatura que no hay modo de distinguir una capa de otra, una piel de otra, un plano de otro. La desarticulación del signo lingüístico corresponde a abstracciones teóricas pero en la poesía cada parte se relaciona con el todo y resulta indisoluble, del mismo modo que la muerte es parte de la vida y en esa aleación estamos (somos).

### **DECLARACIÓN JURADA**

Yo, SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ, con DNI 71349919D, DECLARO que he sido la única persona que ha realizado el presente trabajo íntegramente y que ninguno de los materiales que se adjuntan ha sido escrito o elaborado por otra persona, excepto las citas o el material identificado como perteneciente a otro.

Hago esta declaración jurada sabiendo y comprendiendo que, de comprobarse su falsedad, la calificación será negativa.

Fdo.

*Sofía Bernardo Méndez*

En Salamanca, 23 de enero de 2023

### **AUTORIZACIÓN PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD.**

D/D<sup>a</sup> SOFÍA BERNARDO MÉNDEZ con D.N.I 71349919D

AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado

"Cuerpo y palabra: una aproximación a *Incendio Mineral* de María Ángeles Pérez López.",

sea incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Fdo.

*Sofía Bernardo Méndez*

En Salamanca, 23 de enero de 2023