

NEGACIÓN Y RESISTENCIA EN *AFASIAS*, DE LUCÍA BOSCÀ

NEGATION AND RESISTANCE IN *AFASIAS*, BY LUCÍA BOSCÀ

Juan Arroyo Martín

Universidad Autónoma de Madrid

ABSTRACT

This essay analyzes the concept of negation in *Afasias* (2019), by the valencian poet Lucía Boscà. The poetic word, linked to corporality, sexuality and disease, entails in herself negation, which is understood as a set of processes of resistance to the discourse of power that operates from language. Also, it is proposed the way in which the dichotomy between affirmation and negation of instrumental language itself ends up sustaining said language is proposed. This work aims to show how the poetic word of *Afasias* subverts this relationship, which is however inscribed in its linguistic nature.

Key words: Negation, *Afasias*, Lucía Boscà, power, disease.

RESUMEN

Este trabajo analiza el concepto de negación en *Afasias* (2019), de la poeta valenciana Lucía Boscà. La palabra poética, ligada a la corporalidad, la sexualidad y la enfermedad, entraña en sí misma la negación, entendida como un conjunto de procesos de resistencia a los discursos de poder que operan desde el lenguaje. Además, se plantea la forma en que la dicotomía entre afirmación y negación del propio lenguaje instrumental acaba sustentando dicho lenguaje. Se trata de esclarecer,



pues, cómo la palabra poética en *Afasias* subvierte esta relación que, sin embargo, lleva inscrita en su naturaleza lingüística.

Palabras clave: Negación, *Afasias*, Lucía Boscà, poder, enfermedad.

Fecha de recepción: 9 de julio de 2022.

Fecha de aceptación: 2 de agosto de 2022.

Cómo citar: Arroyo Martín, Juan (2022): «Negación y resistencia en *Afasias*, de Lucía Boscà», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 301-320.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.013>

INTRODUCCIÓN

Este trabajo trata sobre la negación o resistencia, en relación con ciertos discursos hegemónicos, que presenta la poética de Lucía Boscà¹ (Valencia, 1985), en concreto en su última obra, *Afasias* (2019). Por otra parte, debido a la complejidad y extensión que entraña en algunos aspectos el tema de la negación, así como a la ausencia de estudios académicos sobre Boscà, nos vemos obligados a esbozar un primer acercamiento, efectuado de manera general y cautelosa. Para ello, nos apoyamos en autores como Foucault y Derrida, quienes aparecen explícitamente en la parte final de *Afasias*: «Deudas». En esta sección, como puede intuirse, se encuentran diversas personalidades, ya sean poetas, filósofos, periodistas..., que influyen de un modo u otro en la conformación de *Afasias*.

En esta introducción debemos aportar, con el fin de no entorpecer posteriormente la prosecución del análisis, varios datos sobre la poesía de Boscà y su situación en el panorama literario actual. Puesto que la falta de estudios y entrevistas dificulta su localización, nos detendremos, brevemente, en el apartado de «Deudas». Sin embargo, no pretendemos adjudicar rígidas etiquetas, ya que solo constreñirían la pluralidad de sentidos y el carácter original de la poesía de Boscà. En «Deudas» se transcriben nombres como Pedro Montealegre, poeta chileno vinculado con la denominada «poesía de la conciencia». Descuella la participación de Boscà en diferentes talleres y eventos literarios, junto a ciertos poetas y críticos afines a dicha «poesía de la conciencia»². Así, la escritura de Boscà, a partir de la reflexión sobre la palabra poética y mediante la asunción de un lenguaje en crisis, de expresión vanguardista y experimental, trata de contravenir los discursos hegemónicos³ y ahondar en las posibilidades que plantea este mismo lenguaje. La importancia

1 Licenciada en Filología Hispánica, fue ganadora del Premio de Poesía Joven Félix Grande 2014 con *Ruidos*. Aparte, ha aparecido en antologías como *23 Pandoras* (2009) y *Poesía sin permiso* (2010).

2 Mencionamos, como ejemplos, la edición de *Historia del cielo* (2012), antología poética de Antonio Méndez Rubio, con la inclusión de lecturas de Alberto García-Teresa, Ignacio Escuin Borao y Pablo López Carballo, quienes, bien desde los estudios académicos, bien con su producción literaria, desempeñan diversos papeles en el campo poético actual. Puede resultar de interés visualizar la presentación de *Historia del cielo*, en el acto de «Lecturas de poemas Transatlántica» (2012), en la Casa de América, donde también participan Antonio Méndez Rubio, León Félix Batista y Concha García. Se proporciona la referencia y el enlace web en la bibliografía.

3 Entendemos estos discursos desde un punto de vista tanto social como literario. Según declaramos, no intentamos encuadrar la poética de Boscà en ningún grupo o corriente. Designamos, únicamente, varias tendencias poéticas formuladas por la crítica, con el fin de aportar al lector asideros iniciales donde apoyarse durante el trabajo. Dicho esto, Boscà puede ubicarse próxima a lo que se ha conocido como poesía de la conciencia, según sugerimos, pero también a la «poesía de la diferencia» o, a partir del análisis de Rodríguez-Ganoa, a los «poetas de la indeterminación del lenguaje» (2010: 69).

fundamental de la negación en *Afasias* –vinculada a la propia génesis de la palabra poética–, explica su elección, entre otros motivos, como objeto de análisis.

Por último, comentamos diversos datos sobre nuestro ensayo, en relación con las citas bibliográficas y con las tres secciones en que se divide. La primera pretende aportar varias características de *Afasias* e introducir la unión del cuerpo, junto a sus cicatrices y enfermedades, con la palabra poética, que huye del lenguaje convencional. En el segundo tramo, se observa, en líneas generales, la función que desempeña la negación en *Afasias*, con respecto al cuerpo y la palabra. Finalmente, examinaremos cómo la negación, por parte de la palabra y del cuerpo tradicionalmente femenino, rechaza la producción de sentido como fin último del cuerpo-palabra. Asimismo, debido al espacio del que disponemos, escogemos un número reducido de composiciones, que se analizarán de acuerdo con los temas y aspectos tratados durante el trabajo. Tal como se detallará más adelante, los poemas tienden a la ruptura y descomposición del ritmo sintáctico y lírico tradicional. A causa de esto, el apartado métrico de *Afasias* podría componer por sí mismo un artículo aparte. Relegamos, pues, esta cuestión para otros lugares más apropiados. Nos detendremos, principalmente, en el ritmo de aquellos versos que sean de mayor relevancia para nuestro tema.

Señalamos, por último, que las páginas del libro carecen de numeración, hecho que complica la citación de los poemas. Las referencias bibliográficas en el cuerpo del ensayo, por tanto, remitirán a una de las cuatro partes en las que se divide *Afasias*: «Dislexia», «Disartria», «Alexia» y –compuesta de un único poema homónimo– «Afonía»; o al poema inicial. Intentaremos suprimir las citas que no sean necesarias, en aras de propiciar una lectura más ligera. Quedan recogidas bajo la cita de *Afasias* (Boscà, 2019).

EL CUERPO Y LA PALABRA: LA BÚSQUEDA DEL OTRO

El concepto de negación que en este trabajo abordamos, en relación con la obra de Lucía Boscà y, en concreto, con *Afasias*, concierne a diferentes aspectos y temas del libro. Si bien cabría esperar que aludiésemos a la conformación de los poemas, debemos reparar, en primera instancia, en los paratextos del poemario. La disposición tradicional del índice, de las citas textuales, de las dedicatorias y de los agradecimientos tiende a circundar el contenido propiamente literario. En *Afasias*, no obstante, se presentan entre el penúltimo poema y la composición final: «Mi cuerpo ha vivido» (Boscà, 2019: «Alexia») y «(Afonía)» (Boscà, 2019: «Afonía»), respectivamente. Los

paratextos quedan, pues, integrados como elementos poéticos. Aunque regresaremos sobre esta cuestión más adelante, resulta necesario detenerse en la cita textual, perteneciente a *Microfísica del poder*, de Michel Foucault⁴: «El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del yo (el cual intenta prestar la quimera de una unidad sustancial), volumen en perpetuo derrumbamiento⁵» (*apud* Boscà, 2019: «Alexia»).

La cita, por tanto, poetizada, ya que ocupa el espacio habitual de un poema y no el de un paratexto, concibe el cuerpo como un lugar de convergencia de relatos y voces, del poder que modifica, interfiere y produce al cuerpo y su identidad. En este sentido, Foucault explica, en un fragmento previo de *Microfísica del poder* (1978), con respecto a las genealogías: «Seguir la filial compleja de la procedencia [...] es descubrir que en la raíz de lo que conocemos y de lo que somos no están en absoluto la verdad ni el ser, sino la exterioridad del accidente» (1978: 13). El cuerpo y la identidad se configuran como lugares en constante tensión con los discursos externos (discursos de poder, en tanto que influyen en el cuerpo) y con lo otro, que tiende a ser entrevisto como elemento ajeno a un *yo* unívoco. La otredad, antes que ser representada pasivamente por el *yo*, como si se tratase de sujetos independientes, constituye una causa de fragmentación y disociación. El *yo* existe en relación con un otro, dentro de una correlación binaria y dicotómica inscrita, por los discursos de poder, en los cuerpos. Es origen, pues, del *yo*. Regresaremos, posteriormente, sobre la idea de las relaciones binarias.

Desde el primer poema de *Afasias* («un lenguaje bajo el lenguaje⁶») se presenta al cuerpo como espacio habitado por el lenguaje: «un lenguaje bajo el lenguaje / bajo la piel del lenguaje». Cabría señalar, incluso, que el cuerpo es lenguaje, igualando ambos conceptos. En la palabra pueden hallarse capas, profundidad, ecos de diversas voces, como le sucede al propio cuerpo, que se encuentra sembrado de presencias y ausencias: «bajo la piel del lenguaje / otro lenguaje donde / *sub yace el otro* [...] / dijo algo y entonces fue / hacia el lenguaje / dijo adiós a... el lenguaje a... él...

4 Transcribimos la cita a partir de la traducción aportada por Boscà, con el fin de ser lo más rigurosos posible en el estudio de *Afasias*.

5 Aunque pueda resultar desconcertante comenzar el análisis del poemario a partir de sus tramos finales, iremos observando, a medida que avance el trabajo, que el libro conforma una obra compacta y coherente entre sus partes, desde «Dislexia» ('dificultad de dicción') hasta «Alexia» ('falta de dicción'). Puede inferirse, pues, un proceso de adelgazamiento o descomposición del lenguaje convencional hacia las lindes del silencio. Adelantamos, para orientar el análisis, que la palabra poética de Boscà pretende alcanzar un sentido inefable o indecible –más allá de lo expresable– mediante una escritura radical, una palabra poética que se sitúa en los límites del lenguaje.

6 Para respetar la forma –y, con ello, el sentido– de la obra de Boscà, a lo largo de este trabajo intentaremos transcribir las mayúsculas, minúsculas, los silencios y las diferentes alteraciones de convenciones ortotipográficas que en su poesía haya realizado la autora. En las ocasiones en las que sea posible, aportaremos los poemas, íntegros, en vertical.

/ adiós y otro / sin forma [...] / *y todo es lenguaje bajo el otro* (Boscà, 2019: «Primer poema»; las cursivas son nuestras).

Retomando el último pasaje de Foucault, debemos detenernos en «el ser» o «la verdad», que se vinculan con el discurso «(fa)logocéntrico» (*apud* De Peretti, 1989: 35) –dominante en la tradición occidental– que Derrida denuncia. A grandes rasgos, dicho discurso instaaura la ilusión (utopía⁷) de la unidad del cuerpo individual. La identidad del *yo* se opone al otro, lo que conlleva un proceso de eliminación de lo otro presente en el cuerpo. Atendiendo a la relación (comentada tanto en Boscà como en Foucault) del cuerpo y la palabra, ambos, cuando se alinean bajo el discurso hegemónico, reducen «lo otro a lo propio [...], la diferencia a la identidad a fin de crear de este modo el ilusorio fundamento del saber clásico: el del mito de la presencia total y absoluta que coincide inevitablemente con el del habla pura» (De Peretti, 1989: 31).

En la obra de Boscà, el cuerpo-palabra⁸, los poemas a los que accede el lector, se erigen como fragmentos, huellas de huellas en seguimiento de un otro que no se encuentra en la «norma», la identidad o la autoridad que impone el lenguaje instrumental⁹, aunque sí influidos e incluso originados por ellas. *Afasias*, cuyo título y secciones son trastornos de la capacidad del habla (causadas por lesiones cerebrales¹⁰), asume, como rasgo distintivo del cuerpo-palabra, la imposibilidad de «hablar bien»¹¹. La poesía de Boscà, pues, pretende encontrar el lenguaje «bajo la piel del lenguaje» (Boscà, 2019), donde reside el otro y el sentido que trasciende la palabra poética. Esta búsqueda, que es metapoética y ontológica, del ser, supone un proceso constante, sin final, en tanto que la palabra constituye un límite, que la separa y une, al mismo tiempo, al lenguaje

7 Con respecto a los conceptos de «utopía» y de «heterotopía» de Foucault, Fernández Mallo, en *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma* (2009), traza una breve pero precisa caracterización de ambos: «Lo que establece así Foucault es una meridiana distinción entre utopía y heterotopía, o, lo que es lo mismo, entre lo sistemático-lineal y lo disperso [...], entre la tranquilizadora tradición y la novedad inquietante» (2009: 66).

8 Aludimos, con esta expresión, al cuerpo otro, que se busca en la palabra poética. Para evitar entorpecer la lectura, durante el trabajo proponemos «cuerpo-palabra» y «palabra poética» como fórmulas intercambiables, pese al reduccionismo que pueda sugerir. Tenderemos, no obstante, a emplear el segundo vocablo, relegando el primero a contextos en los que queramos resaltar la presencia del cuerpo.

9 Tomamos la expresión de la obra ensayística de Valente, a quien aludiremos posteriormente y cuyos planteamientos teóricos son concomitantes con los de Boscà. El lenguaje instrumental, es decir, que posee un fin previo a su enunciación y, por ende, una forma y un sentido no creados con el poema, es contrario a la palabra poética, «que desinstrumentaliza el lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación» (Valente, 2008: 302). Así, «lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad» (Valente, 2008: 301).

10 Repárese en el significado de la cabeza, vinculada tradicionalmente con el logos o palabra de la razón, frente a la imagen de la cabeza partida o dañada de los vanguardistas.

11 Mencionamos, a este respecto, el poema «Tengo que / no puedo no / tengo que irme y sigo escuchando / al gato atrapado en el árbol, / desgarrá su grito / su grito desgarrá y no es / rapaz. / Me molestan sus alas / muertas / sus alas no me dejan / **hablar bien...** / Salió sin ellas. A-gua qué las rdo» (Boscà, 2019: «Dislexia»). El lenguaje poético, diseminado y fragmentario, se enfrenta, como se observa, al lenguaje instrumental, el «hablar bien» que imponen las instituciones del lenguaje y, también, aquellos dispositivos de poder que dictaminan de qué puede hablarse. Por otra parte, usamos la negrita para marcar una especie de efecto de diseminación o desarticulación de la voz, que es empleado por Boscà y que resulta difícil de transcribir.

instrumental. La palabra poética se atisba como un lenguaje bajo el lenguaje o un cuerpo –otro– bajo la piel y la identidad. Tal como determina Benavides Franco, respecto al cuerpo heterotópico:

Qué son los sujetos sino cuerpos sujetos a los que, dada su condición heterotópica, les cabe la posibilidad de exceder la sujeción y de ser otros sujetos [...] les cabe siempre la posibilidad de desidentificación, de des-subjetivización, aunque sea siempre para volver a configurar una identidad y una subjetividad. (2018: 262)

En las siguientes secciones, observaremos cómo la palabra poética trata, mediante los procesos de negación (inherentes a la propia palabra poética), de huir y trascender el lenguaje instrumental y los discursos de poder que operan sobre el *yo*.

LA RESIGNIFICACIÓN DEL NO

El cuerpo-palabra surge en las cicatrices o contradicciones que provocan los procesos de «formación y de transformación de los individuos en función de determinadas normas» (Foucault, 2010: 547). Examinemos el poema «La niña llora y lo sabe»:

La niña llora y lo sabe:
su cuerpo
encrucijada de todos los
abusos
pá
nico
pa
-dres que no quieren mirar y
desnudan y abrazan y
entonces ella corre
pero lleva las marcas y no
la locura, no puede – contó –
da la herencia:
respira por él. (Boscà, 2019: «Dislexia»)

La destrucción de la gramática y de la semántica del lenguaje instrumental, en pos de un nuevo ritmo sintáctico¹², propio de la palabra poética, actúa como recurso esencial en este poema.

12 Resulta de gran interés el poema «Fin» (no analizado por motivos de espacio), del que transcribimos los siguientes versos: «Salvaje es la letra; // sociable, **la palabra.** // El ritmo de la semántica no se encuentra aquí» (Boscà, 2019: «Dislexia»). Se observa cómo la forma se constituye a modo de lugar de manifestación (siguiendo la cita de Valente) del sentido que trasciende la palabra instrumental. El trabajo formal, por parte de Boscà, concierne a ámbitos del poemario como la tipografía. En este caso, la unión apenas espaciada de las letras, produciendo una única

La creación de encabalgamientos que modifican la articulación silábica habitual («pá / nico / pa / -dres...») propicia el surgimiento de nuevos sentidos. De igual manera ocurre con la finalización de los versos en palabras gramaticales, como conjunciones («desnudan y abrazan y») o artículos («encrucijada de todos los»). La métrica se atisba, en primera instancia, caótica. Sin embargo, tras el versolibrismo y la ausencia de rima, el poema tiende a organizarse en intervalos dactílicos. Si se repara en los encabalgamientos y en las palabras gramaticales finales, se observará cómo el ritmo instrumental se reestructura. En «pa / -dres que no quieren mirar y», por ejemplo, «dres», sílaba átona, adquiere la acentuación y la autonomía fónica de las que carecía. La conjunción «y», sin embargo, detiene abruptamente el metro dactílico que la prosecución del verso nos había hecho intuir. La sonoridad del lenguaje convencional, pues, se desarticula, forzando la creación de un nuevo ritmo.

El lector, por tanto, se ve obligado a recomponer el poema, el cuerpo fragmentado en múltiples caminos o «marcas». «Pánico» y «pa / -dres» son palabras amalgamadas por las sílabas final e inicial, respectivamente. Puede extraerse, a través de dicha anáfora, la palabra «pa [...] / pa». De un modo similar ocurre en «- contó - / da la herencia», donde «contó» y el verbo «da», en apariencia incoherentes respecto al final del poema, generan, fónicamente, el sintagma «con toda [la herencia]». La reconstrucción del cuerpo, del poema en su conjunto, solo puede realizarse, por ende, a partir del seguimiento de los caminos del cuerpo, de la encrucijada en que queda dividido por los abusos, única herencia rastreable en la forma. Declara Alberto García-Teresa, en palabras de Andrés García Cerdán: «Enunciar y denunciar un mundo en crisis requiere emplear un lenguaje en crisis» (*apud* García Cerdán, 2018: 119).

No obstante, tales abusos no se explican. No es necesario, al fin y al cabo, ya que, según Foucault, transcrito por Valente, «el significado solo se revela en el mundo visible y grávido de un significante cargado a su vez de un sentido que no puede dominar» (*apud* Valente, 2008: 84). Nombrar los hechos supone tratar de encerrar su multiplicidad de sentidos en un único significante. Nombrar, pues, implica destruir, marchitar la experiencia de lo indecible. En cambio, la destrucción del nombre, de la palabra instrumental, permite generar la palabra poética que, aceptando su imposibilidad de expresar, se abre a la «posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho» (Valente, 2008: 88). Este tópico —la cortedad del decir— de raigambre mística¹³, reaparece en *Afasias* no solo como indagación del lenguaje y creación poética, sino

palabra, trata de crear un ritmo diferente al de la semántica, conjunto de significados que se establece por oposición entre sus elementos y que, por ende, es un sentido previo a la escritura del poemario.

13 Cabe destacar que sería erróneo calificar la poética de Boscà —como sucede con Valente— de mística, pese a las resonancias que puedan hallarse. Señalamos, en *Ruidos* (2014), el poema «Al interior del pájaro» (Boscà, 2014: 16), en

también como objeto poético. Así, el proceso de inmersión en el trastorno lingüístico, en «la enfermedad o lo único habitable» (Boscà, 2019: «Alexia»; poema «Si nuestra historia no borra aquello que oculta»), equivale a un proceso de ahondamiento en el «no hablar bien» que comentábamos: aquello para lo que el lenguaje instrumental – el «hablar bien»– no posee palabras.

La poética de Boscà parece asumir, de manera radical, la necesidad de recuperar ese «lenguaje otro» del primer poema, cuyo engendramiento en el instante de su concepción, no antes, genera un conocimiento personal, propio, hasta entonces ignorado o inexistente: «**Cuando lo sabes todo** / es difícil hablar: des- / haces la posibilidad, en- / sayas lo que aún / no has aprendido» (Boscà, 2019: «Alexia»; poema «**Cuando lo sabes todo**»). Pablo López-Carballo, en un breve comentario sobre *Ruidos*, explica:

En Boscà hay una continua reflexión en torno a la poesía [...]. Detrás de las formas siempre suelen encontrarse usurpaciones o desvíos que terminan por neutralizar el lenguaje o convertirlo en un catálogo de usos instrumentales. Por eso en esta poética [la de Boscà] se trasluce la necesidad de tomar partido, de comprometerse con el lenguaje para no decir lo que otros quieren que digas, para no ser anulados y resultar cómodos y asumibles desde posiciones hegemónicas y aparentemente desinteresadas. (2018: 217)

Como determina López-Carballo, la literatura de Boscà «toma partido». La reivindicación de las cicatrices y enfermedades, como parte intrínseca del cuerpo y de la escritura, es un acto de resistencia frente a los discursos de poder que excluyen tales elementos y que, en cierto modo, originan dicha resistencia: «La resistencia estratégica no puede proceder sin el poder circulando a través de ella» (Benavides Franco, 2019: 253). La negación en el poemario, el *no*, surge como elemento que no se opone a la positividad del lenguaje instrumental, sino que es creado en su seno. Carecería de efecto si se tratase de una mera negación de su contrario. De esta manera, se ha de negar la propia relación binaria de la que el *no* nace, pretendiendo salir –si acaso se puede– de los límites del sentido instrumental: «...y solo / sé / que / solo que no / no quiero despertar» (Boscà, 2019: «Dislexia»; poema «Los huesos del caballo antes de morir de hambre me»). No solo se niega, por tanto, la posibilidad de saber. La voz poética se detiene en el *no*, partícula que, en la gramática, carece de sentido propio más que como adverbio que introduce al constituyente negado. El *no*, pues, se resignifica, adquiriendo el valor de lo negado que, sin embargo, como sucedía con los abusos del poema anterior, no se explicita. El *no* se convierte, entonces, en presencia de una ausencia, en la forma que contiene lo no dicho, cuya única esencia es la encarnación de la

concreto en relación con los símbolos del centro y el pájaro: «Al interior del pájaro, / justo en su centro: algo / empapado [...] / Pero hubo / un tiempo y el hombre / nacía del pájaro».

contradicción. Resulta conveniente, llegados a este punto, aducir un pasaje de *La compasión difícil* (2019), de Chantal Maillard¹⁴, en extremo pertinente para abordar el tema de la negación aquí planteado:

Rebeldía. Hibris. Contra-vención. Contra-dicción. El No a la vida es evidentemente contradictorio: lo profiere un ser que vive. Admisible tan solo si se quitase la vida mientras lo profiere, si convirtiese el No en el arma que pusiese fin a su vida, si negar fuese acto al tiempo que palabra [...]. El No se profiere en el límite. En los márgenes. Ni vivo ni muerto, quien contra-dice se sitúa, aun en vida, en un lugar donde el habla es palabra inicial, palabra antes de la palabra, palabra-resonancia, palabra-fuerza, palabra activa. Proferir la palabra, la anti-palabra, el verbo necesario para la inversión: rebelarse. (Maillard, 2019: 17)

Frente al despertar, previamente aludido, el alumbramiento de sentido –la razón, tradicionalmente–, el *no* se vislumbra como la nocturnidad, tiempo de las formas disgregadas e irreconocibles y, también, de la muerte. Así, al inicio del poema «Los huesos del caballo...», la voz poética expresa: «Los huesos del caballo antes de morir de hambre me / los huesos del caballo antes de morir de hambre me / mira me mira se acerca y me mira y sin repetir “ayúdame” / me mira / tan adentro que / le regalo mis huesos, desvaneciéndome, y solo sé que / solo que no...». Esta muerte que acecha en el pasaje se encuentra, como se observa, en tensión con un marcado sentido erótico. En resumidas cuentas, sin pretender extendernos en la relación eros-*thanatos* (de gran importancia, por otra parte, en algunos de los poetas que aparecen en «Deudas»¹⁵), cabe mencionar que ambos, en su consumación, ocasionan la disgregación de la individualidad y la unión, bien amorosa, bien *thanatica*, con la continuidad, lo otro. Georges Bataille, en *El erotismo* (2007, edición electrónica), apunta, con respecto al eros: «Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas. Hay una búsqueda de la continuidad» (2007, sin página, en «Introducción»).

Retomando el poema «Los huesos del caballo...», la unión con el otro implica la muerte de la voz poética, en cuanto disolución de su identidad («de regalo mis huesos, desvaneciéndome»), pero también la destrucción del otro: «... solo sé que no y también mientras / cae aluminio en mis

14 Debemos advertir que, al igual que en el caso de Valente, a quien ya hemos citado varias veces, no estamos estableciendo un parentesco poético con la obra de Boscà. De hecho, el libro que consultamos de Maillard se publica el mismo año que *Afasias*, imposibilitando cualquier influencia directa. Sin embargo, los tres autores comparten, en los aspectos que hemos comentado, reflexiones próximas sobre la palabra poética, pudiendo establecerse, según hemos intentado realizar, un diálogo teórico que sirva para esclarecer las diferentes cuestiones que se nos presentan.

15 Federico García Lorca o Alejandra Pizarnik son dos ejemplos. El caballo, de hecho, símbolo de la pasión desbocada y la virilidad en buena parte de la obra de Lorca, parece guardar parte de tales matices, aunque con otros sentidos, en este poema.

pechos, se los regalo a él, sin aire, / no hay respuesta y grito “te doy mis pechos aluminio” y solo / sé / que / solo que no / no quiero despertar» (Boscà, 2019: «Dislexia»). Reparemos en la imagen «pechos aluminio», de gran carga erótica y, también, *thanatica*. En el contexto que el poema suscita, donde el caballo –huesos de «caballo antes de morir de hambre»– busca socorro en el *yo* poético, la ayuda que se presta, el «alimento», son los «pechos aluminio». Se esboza, en primera instancia, una connotación maternal. No obstante, el aluminio, ligado al resto de imágenes y expresiones que componen el campo semántico de la muerte («desvaneciéndome», «antes de morir de hambre», «huesos», «no»...), no puede concebirse como sustancia productora de vida. Al contrario, el aluminio posee un color blancuzco o plateado, vinculable a la leche, pero de naturaleza química y metálica. Asimismo, de manera simbólica, en el contexto de nocturnidad en el que nos hallamos, el aluminio, plateado, evoca la luna¹⁶, astro relacionado con cierto erotismo trágico.

El diálogo con los muertos no conlleva su cuidado o sanación. Antes bien, a lo largo de todo el poemario la voz poética parece unirse al otro, al lenguaje que «sub yace», no a través del alumbramiento de vida, sino mediante un proceso de (re)descubrimiento de las cicatrices que pueblan el cuerpo. Aceptación de la muerte, unión con lo otro, ruptura de límites para ir más allá de la identidad unívoca, individual, y del lenguaje instrumental, que trata inútilmente de contenerla. Mantenerse en la noche, en la angustia de la unión, como acto de encarnar el *no*, la negación que disuelve al sujeto, oponiéndose a los discursos de poder que lo conforman¹⁷. López Fernández, acerca de *Ruidos*, plantea una idea complementaria: «El conocimiento pleno del lenguaje [...] solo se lograba a través del contacto con los que no-están pero se ven, corren, respiran o dejan de hacerlo entre unas ruinas recientes» (2018: 196). Debemos aducir el poema «Así, suave, con ternura» (Boscà, 2019: «Disartria»):

Así, suave, con ternura
dos y tres veces,
levantar la herida, hasta cavar-
la en la
pro-fundidad de la escápula.
Cavidades agujereadas
para abrazarse contigo,
des- (ex)istir vorazmente, carecer de forma

16 En el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (2016) puede leerse que «el metal correspondiente a la luna es la plata» (291).

17 En cierto modo, salvando las distancias, el poema «Un cadáver en el nombre, una luz» (Boscà, 2019: «Dislexia»), que guarda, a nuestro juicio, una fuerte carga erótica, muestra la tensión inherente a la aceptación de la destrucción del *yo* como acto de resistencia: «Un cadáver en el nombre, una luz / pretérita, el brazo derecho, la cabeza: / fuego, fuego, un campo eterno / que linda con la profundidad; / lirios de agua / alimentados por una corriente / que yo misma provoqué; descargas / nocturnas: el suicidio / es un acto, es un acto / revolucionario. ¿Por qué?».

para abrazarte conmigo.

Se observa la unión con lo otro a partir de la (re)creación de las cicatrices del cuerpo-palabra. Puede haberse intuido, siendo la palabra y el cuerpo una unidad, que la forma del poema se quiebra, como si se escarbaba en ella, para hallar así la palabra poética que aguarda bajo el signo instrumental. Ejemplo de ello son los versos «hasta cavar- / la en la / pro-fundidad». La forma verbal «cavar(la)» se descompone por el ritmo poético¹⁸, pasando a ocupar otro verso: «la en la». Su aparente carencia de significado autónomo se suple al advertir que *en*, entre ambos *la*, engendra la «pro-fundidad», el cuerpo debajo del cuerpo que la palabra espera rescatar. El hueco, lo cóncavo –contrario a lo convexo, el espacio lleno– o, incluso, la herida o enfermedad, son el lugar de la unión, del encuentro amoroso con lo otro: «Cavidades agujereadas / para abrazarse contigo». Como se aprecia en este poema, situado en torno a la mitad del libro, la unión absoluta con lo otro acaecería en la ausencia total de forma, de palabra, puesto que, según comentamos, la palabra poética, al igual que el *no*, se sitúa dentro del lenguaje, en la afirmación que toda negación acaba constituyendo¹⁹.

La búsqueda del silencio²⁰, lo vacío, como lugar de creación, es un motivo recurrente en cierta poesía española de finales del siglo XX. Releamos, ahora, parte del primer poema de *Afasias*: «Dijo algo y entonces fue / hacia el lenguaje / dijo adiós a... el lenguaje a... él... / adiós y a otro / sin forma [...] / otro ruido otra falta / otra música». Aunque no pretendemos proponer un análisis de *Afasias*, ya que se precisaría estudiar una selección mayor de poemas, sí señalamos la existencia de un movimiento, como determinamos a partir de los nombres de las secciones, hacia el silencio, la disolución del lenguaje. Bosquejamos, pues, los posibles puntos de partida y de conclusión: el lenguaje instrumental, ese «él» del primer poema y el «otro / sin forma», que reaparece con la

18 La descomposición resulta un tema interesante en el poemario, como ya sugerimos. En «Nada no nn oo si irve ni» puede leerse: «Nada no nn oo si irve ni / descompo ni endo / te busco cada ... a cada / rato en entre sobre / el banco en blanco un mensaje i legible» (Boscà, 2019: «Disartria»). Por motivos de espacio, no abordamos este y otros temas relativos al intenso trabajo formal de las composiciones, quedando relegados a futuros estudios.

19 Respecto al deseo imposible de la palabra desligada del lenguaje instrumental y de la historia, se lee, en el poema «Si nuestra historia no borra aquello que oculta» (Boscà, 2019: «Alexia»): «... no es mi cuello enfermo de / sospecha / es un cuerpo sediento de tierra que nutre mi centro de ave desplumada [...] / por qué solo tú puedes acercarte a ella, atravesar las ramas / y lo prohibido / conceder el habla, descifrar el sarpuellido de la incomodidad de la vida / por qué solo tú cuando tú se sucede de cuerpos extraños, sobre / una historia performativa, hecha de su propia enunciación [...] / yo ttttt e t ehago, te deshago en en tre e s tos poros abiertos de / pro fundidad po ros pro fun den tu piel en enenetre, lo único habitable [...] / por qué, por qué lo único habitable no cabe en un pronombre, / lo único habitable... es el acto de habla, lo imposible?».

20 Puede resultar esclarecedor traer a colación la percepción que del silencio manifiesta Andrea Potestà (2019): «En la literatura se muestra la exigencia de pensar el silencio en el límite de la palabra y no como algo que quedaría fuera de ella. El silencio no es aquí un espacio puro [...] es el juego que las palabras literarias producen en ellas mismas por traer justamente consigo el otro del significado» (238).

socavación del cuerpo-palabra. «Él», un discurso hegemónico, (fa)logocéntrico según se planteó, que se muestra bajo diversas figuras que representan autoridad, como sucede con los padres (ese «pá / nico / pa) de «La niña llora y lo sabe», poema que finalizaba con «no puede –contó– / da la herencia: / respira por él». Como hemos explicado, sucintamente, el cuerpo-palabra parece asumir sus marcas, cicatrices ocasionadas por la norma o el lenguaje instrumental (enunciado desde el poder), a modo de resistencia –negación– frente a dicho poder. El hecho de huir de un lenguaje o autoridad hacia un otro, dentro de este mismo lenguaje, no resulta, por consiguiente, descabellado.

Finalizando la sección, relacionamos estas últimas ideas con el desenlace del poema («Los huesos del caballo antes de morir de hambre me») que analizábamos antes de la digresión. De esta manera, que la voz poética exclame «y solo / sé / que / solo que no / no quiero despertar», conlleva el deseo de ahondar más en la noche, en lo cóncavo: «Descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento» (Valente, 2008: 310-311). No obstante, la noche de este poema no pretende engendrar el alba o el despertar, como ya sugerimos. El cuerpo de la voz poética, antes que generador de vida, regala muerte a los huesos del caballo. Ambos deben desvanecerse. El *no* niega la afirmación del saber. Contraviene incluso la propia negación que parece introducir, pero la palabra no solo niega su propia identidad, como comentamos, sino también la posibilidad de elaborar sentido. El cuerpo de la voz poética, vinculado tradicionalmente con un cuerpo femenino, creador de vida, niega el ciclo vital: el erotismo, la unión con el otro, al igual que la palabra, solo posee sentido en su propio acto, sin fin (re)productivo posible.

LA NEGACIÓN DEL CUERPO FEMENINO COMO SER (RE)PRODUCTIVO

En este último apartado retomamos la idea de la negación del cuerpo como ser reproductivo. Para ello, nos detendremos brevemente en dos poemas. El primero es «Sintaxis. Oscuridad graduable» (Boscà, 2019: «Disartria»). El segundo: «Mi cuerpo ha vivido la muerte» (Boscà, 2019: «Alexia»), último poema de «Alexia» antes de la cita poetizada de Foucault, con la que comenzamos el trabajo. Observemos «Sintaxis. Oscuridad graduable»:

Sintaxis. Oscuridad graduable.
(De)bajo (de) la etimología: antes — después.
Destrucción por tecnificación. Escribir sin verbo.
El humo desafía el aire.

Mancha como duda.
Möwe: gaviotas gráficas: « »
Pero la piedra preñada de muerte
— más pérfida que un montículo de termitas—
atar, **atra-viesa**, el cristal de tu córnea
sin romperlo, como un sol
de yema venenosa.

La estructura interna puede dividirse, pese a carecer de diferenciación estrófica, en dos tramos de sentido. Centrémonos en el segundo, que comienza en «Pero la piedra preñada de muerte». Sin embargo, destacamos, en los versos previos, ese proceso de «destrucción por tecnificación». Destrucción del lenguaje instrumental por surgimiento, quizá, de la palabra poética; escritura, como se lee, carente de verbo (sin hechos, narración y tiempos, pero también verbo como logos bíblico, el espíritu, lo absoluto que se hace carne, ajeno al cuerpo). Así, esta primera parte, reflexiva, de aparente ahondamiento en la materia poética, deja paso a la interpelación al *tú* lírico. La piedra, elemento central del poema, es caracterizada, en el *Diccionario de símbolos* de Cirlot, como «símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo [...]; primera solidificación del ritmo creador [...]; música petrificada de la creación» (2016: 367-368). El valor de creación que posee la piedra enraíza con lo sagrado. Según determina Mircea Eliade, acerca de la piedra:

Instalarse en un territorio, edificar una morada exige [...] una decisión vital [...]. La morada se santifica siempre por el hecho de constituir una *imago mundi* y de ser el mundo una creación divina. Pero existen varias formas de equiparar la morada al cosmos [...]: a) Asimilándola al cosmos por la proyección de los cuatro horizontes a partir de un punto central [...], o por la instalación simbólica del *axis mundi*, cuando se trata de la habitación familiar. (2021: 42-43)

La piedra se vislumbra, entonces, como cimiento del mundo. No obstante, en el poema de Boscà es «piedra preñada de muerte». Base o pilar sobre la que no se puede edificar o, por lo menos, crear o representar el mundo (una visión del mundo específica, ya existente). El valor de creación que posee se halla subvertido. Si el lenguaje es, al comienzo, «sintaxis. Oscuridad graduable», con la negación del verbo la palabra poética no se constituye como espacio de advenimiento de un sentido previo. La palabra poética resulta, pues, un objeto de destrucción de la mirada («**atra-viesa**, el cristal de tu córnea / sin romperlo»), que genera otro tipo de visión. La conjunción del sol —a partir de su forma circular, su color dorado, su caracterización como astro insuflador de vida...— con la «yema venenosa», permite poner en relación el origen, el huevo y la

pedra con el engendramiento de una mirada que no representa o afirma el mundo²¹. El cuerpo-palabra de *Afasias* no pretende ser engendrador de vida, encarnación del logos o verbo. La «pedra preñada de muerte», el sol que ciega, la «yema venenosa»: los tres son elementos tradicionalmente vinculados con la vida que quedan, aquí, transformados en productores de muerte. Observemos, ahora, el segundo poema mencionado:

Mi cuerpo ha vivido
la muerte. En ella hay
idiomas sin pronunciación.
Difusión directa cuando
los muertos me hablan.
La luz sin voz
cuenta nada, ondas que no brotan
que nada dicen porque no
tienen nada que decir
y sin embargo dicen «ven» y «vuelta»
y vuelvo abajo,
bajo la dermis y al fin,
poder, al fin, puedo (,)
poder y parir y decir qué dicen que dicen:
«¿Qué hay de deseo en el miedo?».
Y sin miedo no hay
cuerpo, pronunciación y lo que falta. (Boscà, 2019: «Alexia»)

En el poema pueden atisbarse algunas de las ideas ya expuestas en este trabajo, recurrentes en *Afasias*, como la palabra que no dice, desinstrumentalizando el lenguaje, la búsqueda de los abusos y los muertos en el cuerpo «bajo la dermis»... Entre este poema y el anterior parece establecerse cierto diálogo. El cuerpo-palabra puede, «al fin, poder, al fin, [...] / poder y parir y decir qué dicen que dicen». De nuevo, como sucedía con la «pedra preñada de muerte», se produce una aliteración del fonema oclusivo bilabial sordo, cuya dureza fónica entra en tensión con la percepción positiva del nacimiento. El parto, el hecho de engendrar vida, planteado en el poema anterior y consumado en la composición actual, no es sino un engendramiento de muerte, como habíamos antecedido. En *El género en disputa* (2007), en sus pasajes acerca de ciertas reflexiones formuladas por Julia Kristeva, Butler determina:

En la medida en que Kristeva considera este instinto maternal como una condición ontológica previa a la ley paterna, deja de considerar la forma en que esa misma ley bien puede ser la causa del mismo deseo que presuntamente reprime. Más que la expresión de una causalidad prepaterna, estos deseos pueden confirmar la maternidad como una

21 En *La destrucción de la forma* (2008), Antonio Méndez Rubio describe «el punto ciego del realismo o seudorealismo más convencional [...]: lenguaje para (ver) el mundo, que da-a-ver lo existente [...], mientras que un lenguaje no- o pre- figurativo se orienta al hacer-ver» (215).

práctica social necesaria y resumida por los requisitos del parentesco [...]. El deseo de dar a luz es producto de prácticas sociales que exigen y generan esos deseos para llevar a cabo sus fines reproductivos. (2020: 191)

El lenguaje instrumental (lenguaje, como leíamos en el primer poema, de «él») trata de convertir el cuerpo-palabra de la voz poética en reproductor de sentido. El acto radical del cuerpo-palabra que aparece en *Afasias* consiste, por ende, en no solamente decir *no*, sino en «parir» el *no*²², la negación, como sucedía en poemas –aunque desde una perspectiva diferente– como «Los huesos del caballo antes de morir de hambre me». No obstante, en este caso, el *no* es concebido hasta «decir qué dicen que dicen», fórmula extremadamente hermética. Ya se expresaba en los versos iniciales: «La luz sin voz / cuenta nada, ondas que no brotan / que nada dicen porque no / tienen nada que decir». Asumir los abusos del cuerpo, las marcas, el cuerpo otro, oculto por el lenguaje instrumental, implica la unión con la ausencia, con lo que está siempre más allá. La palabra, entonces, engendra la palabra, el cuerpo herido, moribundo, al que acepta. No se reivindica un cuerpo pre-discursivo, que perpetúa el sentido, la vida, sino el cuerpo dañado –y, por ende, colateralmente ocasionado– por el propio discurso (fa)logocéntrico (al que ya aludimos en seguimiento de Derrida).

La palabra que nada dijese no sería resistencia, sino sumisión pasiva a los discursos del poder. Se alumbró, pues, el *no*, cuyo valor negativo, sin nada a lo que negar más que a sí mismo, pretende subvertir su función de producción enunciativa dentro del lenguaje instrumental. Así, «parir» en el poema conlleva conocer qué dicen los muertos: «¿Qué hay de deseo en el miedo?». El miedo se une al eros, en cuanto búsqueda del otro más allá de los límites del *yo*. La transgresión de la identidad del individuo, de la univocidad del cuerpo, es la única posibilidad de que exista lo otro, lo cual siempre se compondrá, huyendo del lenguaje instrumental, como la negación de la reproducción de su sentido, como «cuerpo, pronunciación y lo que falta».

22 Poetas como Chantal Maillard, en algunos fragmentos del libro citado, conciben, desde otras perspectivas, la (re)producción de la vida como una esencia impuesta al cuerpo tradicionalmente femenino. Otro ejemplo válido, salvando las distancias, puede ser aportado a partir de la obra *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1984), de Blanca Andreu, donde la palabra poética se vincula con el cuerpo, el placer sexual, el mundo de la droga..., pero siempre rechazando cualquier engendramiento de vida, que se equipara con la enunciación de sentido, de la luz: «Vendrá sin las estrellas lácteas / y sin tiranosaurios de luz, / maroma umbilical para niños marítimos [...]. Oleaje escarlata en delito, y cimas de cianuro, / y golpes de cerezo. / Pues somos, en mi cuerpo, en mi saga con luna abdicante, / que recuerda colegios, mapas del mundo en otoño, / complicadísimas hidrólisis, / pero nunca marfil y mediodía» (16). Nos interesa subrayar, en todo caso, el proceso extremadamente radical y singular que supone el tratamiento de la palabra y de la negación en Boscà.

CONCLUSIÓN

En este trabajo se ha pretendido aportar una caracterización, sucinta, del tema de la negación en *Afasias*, que se manifiesta como resistencia al lenguaje instrumental y, en suma, a los discursos hegemónicos que operan sobre los cuerpos. Para ello, se ha observado la relación del cuerpo y la palabra poética, en el primer apartado, y la resignificación del *no* en la segunda sección. Como tratamos de explicar, a partir de la asunción de su carácter negativo, el *no* contraviene la propia negación. Ejemplo de ello es el proceso de movimiento hacia los límites con el silencio, evocado por el nombre de las secciones. De esta forma, mediante la reducción a la ausencia de significado –el *no*, la nada–, puede surgir una multiplicidad de significados, desde dentro del lenguaje instrumental, que trasciende la relación binaria entre *sí* y *no*, presencia y ausencia, *etc.* El cuerpo, la palabra, aceptan su vulnerabilidad, su imposibilidad de decir, que no es sino el vínculo con el otro, el cuerpo propio pero desechado por la identidad unívoca. Expresa Butler, en *Vidas precarias* (2006): «El propio "yo" es puesto en cuestión por su relación con el Otro, una relación que no me reduce precisamente al silencio, pero que sin embargo satura mi discurso con signos de descomposición» (2006: 49). Es en la destrucción del lenguaje y en su recomposición durante la lectura, como observamos, donde puede surgir el sentido de la palabra poética.

Por último, en la tercera parte, analizamos cómo la aceptación de la negación contradice la esencia tradicionalmente atribuida al cuerpo considerado femenino. El engendramiento de sentido, por parte de la palabra poética, no comporta sino la creación de la ausencia del sentido. Se subvierte, así, la propia idea de producción desde la producción misma, como sucede con el *no*, dentro de la relación *sí-no*, o con el cuerpo femenino, perteneciente a una dualidad masculino-femenino enunciada por el discurso (fa)logocéntrico (Butler, 2020). De esta manera, el último poema de *Afasias*, situado después de los paratextos, resulta revelador. Debemos subrayar, antes de transcribir la composición, que la poetización de tales paratextos, según insinuamos al inicio del trabajo, muestra tanto la constitución del libro como un cuerpo-palabra total, sin nada existente fuera del texto, como su conformación a modo de entramado de voces –de otros– que lo modifican. El poemario, pues, encarna radicalmente la reflexión teórica que lo vertebra. Finalmente, el poema «(Afonía)» concluye la obra como una palabra (no)nacida en las lindes últimas con el silencio: «Todavía / hay trozos de uñas tras el ombligo, / son la marca: intentó salir / cuando todavía no / había sido concebida» (Boscà, 2019: «Afonía»).

BIBLIOGRAFÍA

- Andreu, Blanca (1984): *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- Benavides Franco, Tulio Alexander (2019): «El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial», *Co-herencia: revista de humanidades*, vol. XVI, nº XXX: 247-272.
- Bataille, Georges (2007): *El erotismo*, Tusquets Editores, edición electrónica.
- Boscà, Lucía (2014): *Ruidos*, Madrid, Ayuntamiento de San Sebastián de los Reyes.
- Boscà, Lucía (2019): *Afasias*, Kokoro libros.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, traducción de Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.
- Butler, Judith (2020): *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós.
- Casa de América (2012): *Lectura de Poemas Transatlántica*, Lucía Boscà y Juan Soros (presentadores), León Félix Batista, Concha García, Antonio Méndez Rubio (lectores). Disponible en <https://www.casamerica.es/literatura/lectura-de-poemas-transatlantica> (último acceso: 12/05/2022).
- Cirlot, Juan Eduardo (2016): *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela.
- De Peretti, Cristina (1989): *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos.
- Eliade, Mircea (2021): *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Austral.
- Fernández Mallo, Agustín (2009): *Postpoesía: Hacia un nuevo paradigma*, Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (1978): *Microfísica del poder*, edición y traducción de Julia Valera y Fernando Álvarez-Uría, Madrid, La Piqueta.
- Foucault, Michel (2010): *Obras esenciales*, traducción de Miguel Morey, Fernando Álvarez Uría, Julia Varela y Ángel Gabilondo, Barcelona, Paidós.
- García Cerdán, Andrés (2018): «Los hijos de Proteo. Contracanon, crítica y excitación del lenguaje en la poesía reciente», en R. Sánchez (coord.), *Nuevas poéticas y redes sociales: Joven poesía española en la era digital*, Madrid, Siglo XXI: 113-127.
- López-Carballo, Pablo (2018): «A favor no es en contra; en contra es a favor. Poesía y comunicación en la actualidad», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº XI: 205-220.
- López Fernández, Álvaro (2018): «“La alegre libertad en la catástrofe”: Tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, nº XI: 179-203.

- Maillard, Chantal (2019): *La compasión difícil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Méndez Rubio, Antonio (2008): *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca nueva.
- Potestà, Andrea (2019): «El silencio y la palabra: Merleau-Ponty, Derrida y los márgenes del lenguaje», *Trans / Form / Ação*, vol. XLII, nº 1: 227-244.
- Rodríguez-Ganoa, Martín (2010): *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Madrid, Caballo de Troya.
- Valente, José Ángel (2008): *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.



SOBRE EL AUTOR

Juan Arroyo Martín

Graduado en Estudios Hispánicos: Lengua Española y sus Literaturas por la Universidad Autónoma de Madrid, ha completado el doble máster internacional impartido por la UAM (máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad) y la universidad de Rennes 2 (máster *ETILA*). Actualmente, cursa el primer año de doctorado en la UAM.

Contact information:

jarrmar13@gmail.com