

ISSN: 2611-8378
ANVUR area 10

Publicato online www.rossocorpolingua.it il 27 Settembre 2021
© Associazione letteraria Premio Nazionale Elio Pagliarani

Niñas que contestan: las reescrituras y el desplazamiento del estereotipo en la poesía de Berta García Faet

Juan Pedro Sánchez López

ABSTRACT

La poesía de Berta García Faet es una de las propuestas más originales, arriesgadas y contundentes de los últimos años. El amor, el pop y la cursilería se entremezclan con la experimentación formal, la citación tradicional y la metarreflexión en los versos de la poeta valenciana. Desde los estereotipos de género, las voces líricas de García Faet contestan a los mismos estereotipos, haciendo ver que son mentira, y un poco verdad, y haciéndolos caer de nuevo. En este artículo se analiza y muestran los mecanismos de ensanchamiento intertextual y de desplazamiento estereotípico que se llevan a cabo en *Los salmos fosforitos*, una reescritura de *Trilce* de César Vallejo, como un acercamiento a la poesía de Berta García Faet.

*

Berta García Faet's poetry is one of the most original, risky and overwhelming from the past years. Love, pop and *cursilería* intermingle with formal experimentation, traditional citation and meta-reflexivity in the valencian poet's verses. From gender stereotypes, García Faet's lyrical voices retort to the same stereotypes, showing them false, but true, and making them fall again. This article analyzes and presents the intertextual widening mechanisms and stereotypical displacement that take place in *Los salmos fosforitos*, a rewriting of César Vallejo's *Trilce*, as an approach to Berta García Faet's poetry.

KEYWORDS

García Faet, Poesía, Reescritura, Estereotipos, Vallejo

Escribir sobre aquello considerado literaria y socialmente como femenino es una cuestión poética y política para Berta García Faet (València, 1988). Primero, porque se cuestionan las dinámicas de poder del sistema literario y social —si pudiesen separarse como tal—. Segundo, porque supone atender a la cuestión de que “la literatura viene de la vida y va a la vida”, como bien apuntaría Paul Ricoeur y la propia Berta García Faet,

prestándose de sus palabras¹. Tercero, porque implica discutir el lugar de la voz poética y los discursos que se han malcategorizado como confesionales y que empujaban (y siguen empujando) a las voces de las mujeres a un lugar secundario en la literatura. Escribir sobre lo que te puede apartar y relegar a un segundo plano no solo es necesario, a veces es inevitable.

Apuntaba Monique Wittig a este respecto en *El pensamiento heterosexual* que “escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta, es asumir el riesgo de que en cualquier momento el elemento formal que es el tema sobredetermine el sentido”, que acabe siendo aquello por lo que se lea, apartándolo de toda función literaria y se convierta, finalmente, en un texto de temática social (Wittig, 2006: 88). La misma cuestión podría extrapolarse a aquello maldenominado «literatura de mujeres», una categoría que encierra y subordina la escritura de las autoras a un segundo plano que discurre por debajo del discurso hegemónico de la Literatura. Siguiendo el apunte de Wittig, escribir sobre cuestiones socialmente consideradas como femeninas supone un riesgo, pero un riesgo que hemos de asumir para cambiar las dinámicas del sistema literario. Este es, de hecho, uno de los tantos riesgos que toma felizmente toda la obra poética de Berta García Faet, ya anchísima, con seis títulos publicados y varios premios² que la sitúan como “una de las voces que cuentan el relato de la poesía española reciente” (Bagué Quilez, 2017). Utilizando los estereotipos de género como espacio de génesis poética, la obra de García Faet podría considerarse como un espacio de reflexión, reescritura, autoconsciencia y contestación³. Señalar y dibujar los mecanismos que se llevan a cabo para ello, proponiendo un acercamiento a la poesía de la autora, es el objetivo principal de este texto.

En la poesía de Berta García Faet coexiste un equilibrio reconciliatorio entre la emoción y la cursilería con el cuestionamiento lingüístico-artístico y la preocupación formal. Fuera de toda solemnidad, las voces de García Faet son celebratorias y auto-irónicas y reflexivas, pero (también) apegadas y enfáticas y emotivas. Son plurales las

¹ A este respecto, cuando la entrevistadora de *Culturplaza*, Lucía Márquez, le pregunta a Berta García Faet si piensa que sus libros son reflejos de la vida, la poeta contesta: “Sí, antes me daba vergüenza decir esto, pero ahora ya no: la literatura es vida. No es equivalente, pues la diferencia es, justamente, la estética. Pero la literatura viene de la vida y va a la vida. Esto lo explica, no sé si bella o secamente, Ricoeur. También Kristeva, Deleuze, en fin, muchos. Parece como si admitir esto fuera caer en la literatura como confesión o diario, minusvalorar lo artístico, la *artfulness*, el procesamiento, la alquimia, la transposición, el oficio, la técnica, el cómo... No, no: la lógica literaria no admite este tipo de simplificaciones de exactitud biográfica. Pero, biográfica o no, los libros son vida, los míos también” (García Faet: 2018b).

² Berta García Faet ha publicado, hasta el momento, *Manejo de abominaciones* (Premio de Poesía “Ana de Valle”, 2008), *Night club para alumnas aplicadas* (Premio Nacional de Poesía “Ciega de Manzanares”, 2009), *Introducción a todo* (Premio de Poesía Joven Pablo Baena, 2011), *Corazón tradicionalista* (La Bella Varsovia, 2018), que es una recopilación de las anteriores obras, *La edad de merecer* (La Bella Varsovia, 2015), traducido al inglés como *The Eligible Age* (Song Bridge Press, 2018), y *Los salmos fosforitos* (La Bella Varsovia, 2017).

³ La propia autora ha hablado sobre ello en diversas entrevistas, siendo clara de esta conciencia sobre el estereotipo y sobre su lugar de la escritura: “en mis primeros libros la sentimentalidad «femenina» es intensa pero no completamente ciega, no es un automatismo. A medida que crezco, y crezco también en esos libros, aceptar esos «guiones sociales», esos estereotipos de género, es a la vez compulsión y metaconsciencia, vicio y autocrítica y crítica ideológica. Es elección, elección contradictoria, quizás tragicómica (...) Me planteo la emocionalidad como otra vuelta de tuerca al estereotipo literario-ideológico de la poesía femenina como «confesional» y «cursi»” (García Faet, 2018b).

voces, los temas y las referencias a la tradición literaria, musical y popular que atraviesan los libros de la valenciana. En *La edad de merecer* (2015) conviven citas, menciones y reescrituras a Ludwig Wittgenstein, Margarita Gautier, Rosa Parks o Beethoven, entre otros. En *Los salmos fosforitos* (2017), obra por la que ganaría el Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” en 2018 (uno de los mayores reconocimientos en el Estado español), esta intertextualidad se explota y se lleva al límite; y la voz poética se enseña continuamente en amalgama, en un carácter de mosaico explícito que a veces incluso llega a ser irrastreable. En este último poemario, al que esta investigación se acerca, se ofrece un yo poético que, derivándose de lo autobiográfico, nunca podría ser tratado como confesional —dejando clara la inutilidad e ineficiencia de esta categoría en los estudios literarios—.

Para hablar de Berta García Faet se ha de hablar de pasado —de las continuas referencias y reescrituras a las tradiciones artísticas y a la atención a las distintas teorías y críticas literarias—, de futuro —pues todavía está por determinar todo el alcance e impacto que su poética tiene ahora y tendrá en los próximos años (que, me aventuro a decir, será mucho)— pero, sobre todo, de presente. La poesía de García Faet no podría tener cabida en otro tiempo ni en otro lugar que aquí y ahora, en un momento de efervescencia poética y de agitación política, en un momento donde se están tendiendo (más) puentes entre la poesía ibérica y la poesía latinoamericana (me refiero a poetas como Ángela Segovia o María Salgado, entre otras) y donde los feminismos, en convergencia con otros discursos críticos sociales, no pueden sino ser un entrelazado más dentro de toda la mira poética. Si es una coincidencia, si es una casualidad que Berta García Faet escriba “soy yo, aquí, ahora, y te acaricio el pelo con los labios” (García Faet, 2015: 42), celebremos tal casualidad preciosa. Agarrémosla, disfrutémosla: porque estamos ante una de las grandes voces contemporáneas.

1. *Los salmos fosforitos*: movimientos reescriturales y el diálogo con *Trilce*

Algunas niñas juegan en los parques de las avenidas. Algunas niñas contestan a sus padres en los parques de las avenidas. Algunas niñas hablan raro, conectan palabras con palabras de forma extraña, genial, jugando y contestando a sus padres, en los parques de las avenidas de *Los salmos fosforitos* (2017). El poemario de Berta García Faet abre provocando ruido. El “Quién hace tanta bulla y ni deja / testar las islas que van quedando” (I)⁴ que inaugura *Trilce* (1922) de César Vallejo y que deja en un terreno ambiguo al sujeto agente de la acción —de la “bulla”— se transforma en *Los salmos fosforitos* en certeza: es la

⁴ Utilizo este tipo de cita, indicando el poema y no la página del libro por dos razones. La primera, porque *Trilce* puede encontrarse en numerosas y distintas ediciones y la posición en sus páginas de cada poema varía en cada una de ellas. La segunda y más importante, porque al realizar un estudio de la reescritura que realiza García Faet de *Trilce* es mucho más fructífero indicar el número de poema que se está reescribiendo que la página en la que se encuentra cada uno de los poemas. Seguir un estilo de cita indicando el número, por tanto, haría perder la relación que hay entre un poema y otro, diluyendo el foco en la lectura de este análisis. De todas formas, de aquí en adelante, como bien indicado está en la bibliografía, utilizaré la edición de Luces de Gálibo de *Trilce* (2018).

voz lírica de Berta García Faet, contestataria y bulliciosa. Poema por poema, estrofa por estrofa, en *Los salmos fosforitos* se reescribe *Trilce*, una de las grandes obras de la vanguardia poética del siglo xx. “Quién hace como que silba? Quién anda ahí? A las 11 pm, / bastante sensualmente / te quedas te das?” (I) parece anclar a la voz poética, desde los versos iniciales, incluso en el tiempo y el espacio. Seguidamente, algunas de las principales herramientas que se utilizarán en el poemario como elementos de reescritura aparecen para renunciar a ese anclaje: “Tachas testamentos adjudicas cabezas / ~~escribes~~ / silbas / hojas de hierba?”. El tachado y su consecuente comentario en un color alterado y diluido a un gris-casi-blanco hacen, entre otros mecanismos poéticos, de *Los salmos fosforitos* un lugar de pluralidad temporal, espacial e identitaria. Hay algo que acecha desde sus primeras líneas, algo que, de alguna manera, nos persigue; algo que ha sido desatado y empieza a correr, a fugarse⁵, a escribir o, en palabras de la poeta valenciana, a silbar.

Los salmos fosforitos puede leerse de forma aislada como obra singular o en diálogo con *Trilce*, se advierte en la nota-advertencia final (García Faet, 2017: 179). Sin embargo, leerlo de la primera de las maneras también implicaría, por supuesto, abrirlo al diálogo con otras obras de forma intertextual⁶. Ponerlo al lado de *Trilce*, asimismo, requiere mirarlo desde una óptica hipertextual, aunque no de forma restrictiva. Todo lo contrario. Las lecturas plurales que se pueden realizar de *Los salmos fosforitos* se enriquecen al situar el texto de Vallejo en un lateral, marcando palabras, sonidos, materialidades, figuras retóricas, motivos, temas, formas y distintos juegos poéticos que evidencian una relación intrínseca en la génesis de uno con respecto al otro. *Trilce*, de alguna forma, está contenido en *Los salmos fosforitos*. No obstante, esta contención no es negativa, sino que permite una tensión que produce la quiebra de la propia continencia: por los bordes del hipotexto se libera lo/el *sujeto*. Por los márgenes se ensancha *Trilce* en el juego de hacer versos —que no es tanto un juego, como escribe Jaime Gil de Biedma— de *Los salmos fosforitos*.

La relación hipertextual entre los poemarios crea un nexo no solo entre las posiciones de escritura y las formas de lectura sino también entre el recorrido crítico dedicado a *Trilce* y el camino —todavía por recorrer— de *Los salmos fosforitos*. Gran parte de la crítica centrada en el poemario de 1922 servirá, aunque por supuesto de forma insuficiente, para arrojar luz sobre las poéticas, las voces líricas, los mecanismos de exploración poética y los personajes que serán estirados, ensanchados y contestados en el de 2017. *Los salmos fosforitos*, por otro lado y aun manteniendo una relación hipertextual y de paralelismo con el texto vallejiano, posee una tendencia a cierto hermetismo. Dentro de sus páginas se crean relaciones de tensión entre lector y voces líricas que, junto a la

⁵ Como indica Berta García Faet en una nota final, a modo de advertencia: “Este libro debería (siento decir «debería», pero es que «debería») leerse en orden. Tiene espíritu espiritual de sextina y, si pudiera ser música, sería una fuga. Y luego volvería” (2017: 179).

⁶ Me refiero aquí a las tesis defendidas por Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1962). En las primeras páginas de la obra se pueden encontrar las definiciones de transtextualidad, en la que se enmarcan la intertextualidad —“relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 11-13)— y la hipertextualidad —“toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (ibidem: 14-17)—. Son estas dos definiciones a las que me acojo para puntualizar las relaciones que se crean entre *Los salmos fosforitos* y *Trilce*.

orientación hacia el fragmento y la continua ruptura sintáctica, hacen explícita la necesidad de acción lectora —aunque, por otro lado, esta sea siempre imprescindible—. Creando un diálogo casi forzado, el lector se ve arrastrado a una actividad explícita: rellenando huecos, estableciendo conexiones entre significantes y significados que aparecen perdidas o, al menos, aplazadas.

Como ocurre con *Trilce*, *Los salmos fosforitos* toma lo conversacional como eje vertebrador. Su apertura *in media res* instala al lector en una interlocución ya iniciada de la que, casi de forma detectivesca, no puede dejar de ser partícipe. Las afirmaciones dejan de estar contenidas en sí mismas a través de un hablante individual y se da paso, como señala Michelle Clayton —una de las mayores expertas en la obra de Vallejo— a una apertura a las “voces del mundo”, que implosionan, por tanto, en infinidad de actos de habla fragmentados de una poesía generada en la propia multitud (2011: 18). Sin embargo, de igual forma que especifica Clayton, *Trilce* no solo supone la incorporación de la multiplicidad vocal a la poesía; es, en sí mismo, la completa instalación del cuerpo en la propia poesía, una reconexión del lenguaje con la experiencia sensorial (ídem). Lo mismo ocurre con *Los salmos fosforitos*, cuya relación directa con el lenguaje y las figuras retóricas permiten al cuerpo ponerse en el primer plano, siendo el núcleo —a veces, lo centrado y, otras, lo descentrado— del espacio poético, como en “Me eché en la amplia hierba cuan larga soy. / De tarde en tarde inserté hierbecitas” (IV), o en “Cuando las avenidas están completamente a oscuras / voy con mis leucocitos silbando / porque estoy de pie porque no hago pie” (VII).

Si el cuerpo es el vértice principal de los poemas, también funciona como vórtice: arrastrando todo lo que señala, oye, toca, ve, huele, ingiere y excreta al espacio poético. El cuerpo (de la voz poética y, a su vez, el textual) se convierte en un torbellino que recoge y entremezcla todo tipo de objetos y acciones: desde la defecación (“más tarde o más temprano todo llega / y todo se va, / incluso las heces / como una síntesis de vino blanco / y vino tinto” [I]) hasta las reflexiones metafísicas (“«me he investigado a mí mismo», dijo Heráclito; / «y no me duele», / dije yo, «y yo también / digo mentiras»” [LI]). Hay algo, en este sentido, que acecha, que nos arrastra a ese torbellino; que nos persigue, tanto en *Trilce* como en *Los salmos fosforitos*. A diferencia del poemario de Vallejo, en el de García Faet el cuerpo que se emplaza en el centro, aquel que se expone haciendo un “striptease”, es el de una mujer. Más incluso, es el cuerpo de varias mujeres plurales que se desdoblán, que se crean en todas direcciones; mujeres que devienen niñas; niñas que devienen sujetos; sujetos que devienen cuerpos; cuerpos que devienen lenguaje; y viceversa.

Los poemas de *Los salmos fosforitos*, a pesar de seguir la numeración romana tal y como ocurre con los de *Trilce*, no parecen obedecer un orden interno ni una línea narrativa que revele un sentido único de la obra. Como señala Clayton de la obra vallejjiana, se pueden trazar continuidades de tono, estilo o temática, pero son todas ellas excepcionales y parecen diseñadas para dar una falsa sensación de seguridad (2011: 105). Cuando, del mismo modo, en *Los salmos fosforitos* intentamos asir algo con cierta seguridad, anclarnos con cierta determinación en la voz, en el espacio, en el tiempo o, incluso, en las imágenes, todo se desmorona. Tan pronto existe algún tipo de estatismo, este resbala.

Como agua en puños, se escurre hacia afuera. Y, tras ello, moja lo inmediatamente contiguo. Los símbolos, de hecho, se escurren y derivan en contigüidades; se fulminan en metonimias.

Todo lo que tiene una mínima pretensión de simbolizar en *Los salmos fosforitos*, implosiona y señala lo colindante; desborda el límite. Hay, de forma análoga a *Trilce*, un impulso del ejercicio metonímico que desplaza a la metáfora como centro de la génesis poética y relega lo figurativo en pos de lo literal (ibídem: 103). Junto a este favorecimiento de la metonimia frente a la metáfora, Clayton encuentra otros dos modos de representación en *Trilce* que, del mismo modo, se pueden extrapolar al caso de *Los salmos fosforitos*: por un lado, el ya anticipado asentamiento en poéticas de lo oblicuo, de lo mezclado y fragmentario; por otro, la incorporación del desperdicio, del desecho (“waste”), de la ausencia y negatividad en una reconsideración lírica de la presencia y de la posibilidad (ibídem: 103-104). Estos tres modos de representación en los poemarios son los que forman una maquinaria compleja que funciona para llevar a cabo la aniquilación del símbolo.

Para introducir los mecanismos de reescritura y los presupuestos poéticos y políticos de contestación estereotípica de la obra de García Faet, propongo una subdivisión primaria y superficial de su último poemario. Un primer tramo, desde el poema I al X, se presentan e insertan, entre otras cosas, las dinámicas poético-retóricas del libro. Son estos diez poemas, además, los más apegados al texto vallejiano, donde se respeta con mayor precisión la estructura, las figuras retóricas y la temática del poemario de partida. Una segunda sección, que abarca de los poemas XI al XL, supone la aparición y transformación del personaje de la «niña» o «prima» vallejiana en la neo-niña. Esta neo-niña, desdoblamiento de la voz lírica, sirve como anclaje para elaborar el discurso poético y como figura central desde la que iniciar el ensanchamiento estereotípico. Esta segunda parte se aleja, en mayor medida, del hipotexto: muchas veces tan solo dejando como huella modificaciones de los primeros versos y una estructura estrófica similar —aunque aumentada (o estirada) versalmente—. En ellos hay una predominancia a la abstracción que prevalece del texto vallejiano. Además, existe cierta inclinación a establecer e identificar la relación entre el cuerpo de la voz lírica con lo externo a él, lo que permite que esta sección tenga una preponderancia a la crítica social y a la reflexión sobre el privilegio de clase.

Finalmente, el tercer tramo estaría comprendido desde el poema XLI al último, el LXXVII. Es aquí donde se revelan dos muertes —la de Dios y la del abuelo de la voz poética— aunque ya se hubiesen estado anticipando antes de forma más o menos explícita a lo largo de los anteriores poemas. En esta última parte, a raíz de las pérdidas del abuelo y de Dios respectivamente, se produce cierta tendencia a la introspección en el cuerpo de la voz lírica, dando lugar a un espacio marcadamente autobiográfico⁷. Y en este espacio de la

⁷ Por «autobiografía» entiendo, tal y como lo hace Regine Hampel, no solo la escritura sobre el sujeto sino también la propia escritura *del* sujeto. En este sentido, “[u]n texto autobiográfico no puede ser visto como una representación literal y basada en hechos del sujeto cuya identidad e historia se fijan de una vez por

autobiografía, García Faet hace uso de una memoria que simultáneamente se retrotrae al pasado y se expande hacia el futuro, creando un impulso de atracción-repulsión en un terreno del «yo» que, siguiendo con la regla poética de la fragmentación y la oblicuidad antes expuesta, nunca terminará de configurarse. Pues Berta García Faet nunca termina de ser *Berta García Faet* en los poemas. Además, hay una proliferación de los personajes familiares y un anclaje en espacios ligados a la infancia en esta última parte. Valencia, tierra natal de la poeta, aparece explícitamente, por ejemplo, en los poemas LXI, “a mí me vestían de neo-niño fallero”, y LXXII, “C/ Pirotecnia Brunchú nº 87”.

Esta diferenciación en tres tramos sirve para delimitar, como se ha señalado, tres momentos diferentes en *Los salmos fosforitos*. El primer tramo desempeña una función clave en el poemario, puesto que en estos diez poemas iniciales se asientan las bases de funcionamiento tanto de la reescritura como de las principales figuras retóricas que se emplean para la realización de la misma. Todo ejercicio fundante en *Los salmos fosforitos* es de alargamiento. Del movimiento y la ausencia de anclaje toman forma sus versos. Su impulso es el despliegue. Muchas veces, estos estiramientos —movimiento predominante también en el poemario de Vallejo— se realizan con carácter cómico, como ocurre en el inicio del poema IV: el texto vallejiano —“Rechinan dos carretas contra los martillos / hasta los lagrimales trifurcas, / cuando nunca las hicimos nada”— se transforma en el garciafaetiano como “Pseudo-asiático otra vez mi / corazón / tapujo o charco o tilo / (es broma, perdón / perdón por la tormenta) / lloriquea ampliamente, consume trifurcas tripartitas / con amplia injusticia, late y cruje”. Otras veces, sirven para amplificar las referencias intertextuales a la par que para modificar el tiempo y el espacio de partida. Como en la apertura de III, donde “Las personas mayores / ¿a qué hora volverán? / Da las seis el cielo de Santiago, / y ya está muy oscuro” se convierte en “Las oscuras golondrinas las oscuras personas las oscuras / madrugadas sexuales volverán? / Muy muy muy tarde / más o menos son las 11 pm en 5 o 6 ciudades. / son las 11.03 pm / según mis 5 o 6 / hongos”.

El tachado, las dislocaciones, los estiramientos y la derivación metonímica pero también la derivación tonal en la materialidad tipográfica se presentan como los elementos principales con los que se lleva a cabo la reescritura en el poemario de García Faet. Las palabras se suspenden siendo atravesadas por líneas que las cortan. A estas tachaduras le suceden comentarios, que son acotaciones, que son el propio poema. Y el mismo poema se estira, los significados se postergan, se empuja todo hacia fuera de sus bordes⁸. Hasta el epígrafe, que es otra cita de Vallejo, apunta en esa dirección (o, mejor, en esas direcciones): “Amada, vamos al borde”. En este sentido, la “calle” (singular) —espacio urbano esencial del desarrollo de la voz poética vallejiana— se reforma y reformula, tan pronto como aparece en VII, como “avenidas” (plural). Tal transformación no solo implica

todas, sino como una creación literaria que produce la versión de una ficción de un sujeto bastante escurridizo cuyo significado sólo evoluciona en el proceso de la escritura” (Hampel en De Diego, 2011: 128).

⁸ Este comentario es una modificación de un apunte realizado por Ángela Segovia en su crítica a *Los salmos fosforitos*, titulada “Mecanismos de ensanchamiento en *Los salmos fosforitos* de Berta García Faet”, publicada online por *Oculita Lit* y ya desaparecida con el cierre de la web.

ensanchamientos espaciales sino también estiramientos en la intención comunicativa de los poemas. Las calles, por definición, suelen ser de sentido único, más estrechas; las avenidas, en cambio, con más importancia en el proyecto urbanístico, son de mayor tamaño, de doble sentido y acostumbran a comunicar puntos clave de la ciudad. Basta con ver los mapas de grandes urbes como París, Buenos Aires o Nueva York. Esta tendencia a la expansión y al ensanchamiento supone, por tanto, una orientación espacial determinada en *Los salmos fosforitos* hacia lo comunicativo, hacia lo plural, lo abierto, acercándose, entonces, a la cuarta proposición que Roland Barthes da en la definición de «Texto» en su ensayo “De la obra al texto”:

El Texto es plural. Lo cual no se limita a querer decir que tiene varios sentidos, sino que realiza la misma pluralidad del sentido: una pluralidad irreductible (y no solamente aceptable). El Texto no es coexistencia de sentidos, sino paso, travesía; no puede por tanto depender de una interpretación, ni siquiera de una interpretación liberal, sino de una explosión, una diseminación. La pluralidad del Texto, en efecto, se basa, no en la ambigüedad de los contenidos, sino en lo que podría llamarse la pluralidad estereográfica de los significantes que lo tejen (etimológicamente, el texto es un tejido) (1994: 77).

Si el texto es tejido, la voz lírica de García Faet actúa como la araña que —como también Barthes describe en otro de sus famosos artículos, “El placer del texto”— se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela (1993: 104). Como araña, la voz lírica trepa y se desliza libremente por el tejido. Y si no es lo suficientemente grande, se encarga de ampliarlo para que todo su perímetro pueda acoger el mayor área posible, aumentando las posibilidades de movimiento. Se erige, entonces, una arquitectura pegajosa —imposible de trasladar y duplicar— orientada siempre hacia el exterior: los poemas de *Los salmos fosforitos*. En ellos, lo estancado y cerrado de Trilce —“han quedado en el pozo de agua, listos, / fletados de dulces para mañana” (III)— aparece liberado, abierto y expandido: “en el río bucean —como verdad objetiva— / múltiples pedazos de papaya de mango de loto / y viaje en aviones que parecen barcos o / golondrinas oscuras” (III).

2. El ensanchamiento y la pluralización de los espacios y los cuerpos: análisis de los poemas X y XI

Entre todos los elementos que se se ensanchan, el discurso patriarcal alojado en el texto de origen es lo que se estira con mayor fuerza en *Los salmos fosforitos*. En el poemario de García Faet, las figuras femeninas y todo lo relacionado con ellas —voces, cuerpos, materialidades, temas— sufren, atravesadas por los feminismos y las teorías queer, diversos estiramientos en la escritura poética. Son acciones necesarias (las del estiramiento) para el emplazamiento de la voz lírica en los espacios creados en los poemas. Y es singular, a este respecto, la reescritura del poema X, en el que Vallejo toma el

fallecimiento de una mujer embarazada —“Prístina y última piedra de infundada / ventura acaba de morir / con alma y todo, octubre habitación y encinta”— como eje temático para el poema. La objetualización, e incluso la animalización de la figura de la mujer por la mirada masculina (“Cómo escotan las ballenas a palomas. / Cómo a su vez éstas dejan el pico / cubicado en tercera ala”), son adoptadas como posición de partida en el poema garciafaetiano, inundado de tonos irónicos, de distanciamiento incluso sarcástico:

De toda la vida de Dios en este horóscopo / de letras y números y semillas de 1.000 / colores referidos / de tarde en tarde mueren (pues no hacen pie, / en resumen hipotetizo, / en frío) / las flores embarazadas / En otoño considerando / (...) / enmohece el dulce de leche (el bebé pesa / 2.6 eones o uñas) Ves? / Hay sangre / y dulce de leche y polillas (García Faet, 2017: 28).

La aparición de la sangre como signo de violencia —pero que recogerá a lo largo del poemario de García Faet otras muchas acepciones y significaciones metonímicas con la repetición de “Ves? / Hay sangre” (como en XXIV, XXVI, LIX, entre otros)— inserta el poema en el espacio de la crítica. La sangre, relacionada directamente con el cuerpo, se encontraría, en una situación normal, dentro del mismo. Pero cuando la piel se perfora y algo se altera en el cuerpo, la sangre se libera. El líquido deja de ser intravenoso y se convierte, por tanto, en signo de contigüidad del propio cuerpo, cuyos límites —como apunta Donna Haraway— no deben ser comprendidos en lo que encapsula la propia piel (1991: 75). La sangre, que se asocia al cuerpo, señala en el poema, además y de forma contigua, a la menstruación y al útero (“mujeres / cual séquitos de cálices”). En este sentido, la mirada masculina objetualizadora del poema vallejiano propicia el inicio de la colocación de la voz lírica en el estereotipo, la mujer contemplada, la mujer-objeto, el cuerpo arrastrado a aquello no-humano:

El reino animal es curioso. Estoy confundida / (qué es una ballena? soy una / paloma? una?), / desde hace 1.000 siglos las mujeres son tratadas / como tratados de flores, i.e. sin / alas / sin letras sin números, i.e. como cifras. / Decís / que no razonamos, / que nuestro seso es un arpón o una polilla, leche simple (García Faet, 2017: 29).

El grado de abstracción disminuye, la dislocación versal y la ruptura sintáctica aumentan en estos momentos de claridad donde la voz garciafaetiana acecha, punzante, para derramar incluso más sangre en ciertos puntos. En estos puntos es donde se establecen las coordenadas del cuerpo vértice-vórtice, cuyo emplazamiento funciona como lugar para la crítica social a la objetualización de la mujer. Es clave, además, esta incisión en la sangre, en el cuerpo y el embarazo, pues son elementos que apuntan a la figura materna.

En este sentido, la pérdida de la madre marca —sentimental, temática y rítmicamente— la voz poética de Trilce. Existe en esta declaración de orfandad de la voz lírica una relación directa con las poéticas de vanguardia, pues supone la declaración de uno mismo como punto de origen histórico (Clayton, 2011: 110). En estos primeros diez

poemas —donde en *Trilce* la madre era presencia ausente, recuerdo resona(n)do— la voz de García Faet se traspone en la figura maternal misma. Se proyecta en potencias futuras, haciendo ecos también de un discurso heteropatriarcal que arrastra a la mujer al estereotipo de la madre. Sin embargo, en *Los salmos fosforitos*, las potencialidades nunca llegan a materializarse, se disuelven en preguntas: “Una curiosidad, / serás una mamá que nunca llega tarde?” (III) se convierte en un elemento que se repetirá de forma constante y anafórica simulando un pensamiento intrusivo, un discurso externo que, de alguna forma, oprime. Tan solo tres poemas después, se reincide en el mismo: “Seré buena? Azul / o gris? Seré / una mamá que nunca llega tarde, / que siempre está a tu lado / siempre a tu lado, niño?” (VI). Desdoblándose en multiplicidades —siendo a la vez hija y potencial madre—, la voz de García Faet contesta al discurso estereotípico: “Qué haría / mi mamá? Rechazaré la doctrina / del alma gris o azul” (VI); porque “las madres / (...) / son un mix / de ballenas y, sí, sí, / de palomas” (X), porque la unicidad se escurre como la posibilidad de asentarse, todo se ensancha en *Los salmos fosforitos*. Como en un juego infantil, como en el lenguaje de las niñas, los versos y sintagmas se estiran como cuerdas. La potencia-madre desaparece —“[q]uién hace como que silba?” (I)— porque ha llegado la neo-niña.

En la apertura del poema XI, el punto de inflexión hacia el segundo tramo del libro, la voz lírica de García Faet se topa con “una neo-niña / por las avenidas (de la memoria, se entiende)”, que proviene directamente de *Trilce*: “He encontrado a una niña / en la calle”. La mujer infantilizada en Vallejo abraza, según indica el texto, al sujeto poético. A la neo-niña garciafaetiana, en cambio, le es eludida esa acción —“~~me ha cosquillado el talón.~~ / nótese cómo omito toda / alusión mitológica”—. A partir de la reescritura feminista y la derivación morfológica, García Faet inserta un neologismo a la vez que introduce al personaje principal de *Los salmos fosforitos*. Esta “niña” —que “es mi prima”, escribe Vallejo; “[m]i neo-niña” que “no es nada mío”, contesta García Faet— aparecerá nombrada más de veinte veces en las casi doscientas páginas de poemario, convirtiéndola en un eje central de génesis poética que funcionará como desdoblamiento —en un plano de memoria ficticia, se entiende— de la voz poética. La figura de la niña vallejana, como el de la mujer embarazada en el anterior poema, se presenta objetualizada, infantilizada; su físico parece un elemento de valoración: “Equis, disertada, quien la halló y la halle, / no la va a recordar” (XI).

Cuando en *Trilce*, la voz poética le toca “el talle [a la niña, a su prima]” y sus manos entran “en su edad / como en par de mal revocados sepulcros”, se crea una relación de sujeto-objeto que empuja al personaje de la prima a un mayor grado de abyección y subalternidad si se considera, en primer lugar, su género. El cuadro descriptivo y actancial del personaje de la prima queda reducido a un discurso estereotípico: es la mujer infantilizada, apartada a un grado de madurez inalcanzable, entonces, para el propio género «mujer»: la mujer incompleta, la mujer negada. Más aún, esta “niña” se sexualiza, recordando aquellas “[t]ardes años latitudinales, / (...) / de jugar a los toros, a las yuntas”. La unión corporal que supone la introducción de las “yuntas” entre los «amantes» (“toros”) se expande, como todo elemento reescrito, en *Los salmos fosforitos*. La reducción del acto

sexual a una animalización en el poema trilciano se transforma en montura (“qué ganas de sentarme a horcajadas / en un sillón”). Y, del mismo modo, el toro-singular, uno de los animales que simbolizan la masculinidad, la tierra, lo inamovible y la fuerza, se convierte en animales-plurales definidos por el movimiento, las alas, el cielo, lo migratorio, esto es, las “aves”.

La introducción de las manos del sujeto vallejiano a la “edad” de la “niña”, de forma paralela, da lugar a la aclamación que arrastra y contesta el discurso de cosificación: “mis garras solitarias celebraron su existencia / (rápidamente) / en la edad / de oro de las letras españolas (L. de Góngora, / aguafiestas, / aprecias la belleza / *qua* muerte, adiós! Aléjate de ella! Mi neo-niña / se aleja ya, buena.)”. La “edad”, desde la que se parte en el hipotexto, acaba siendo un punto de fuga que señala en diversas direcciones en el hipertexto. Porque García Faet hace al discurso virar introduciendo a Góngora, lo cual sigue una línea precisa en el dibujo de una constelación intertextual de autores canónicos que se mencionan, citan y se contestan —de igual forma que se efectúa con Vallejo— en *Los salmos fosforitos*⁹.

Estos estiramientos de las figuras poéticas son acompasados, a su vez, por ensanchamientos comunicativos. Donde había una presencia casi univocal en el poema XI de Vallejo, en el de García Faet nos encontramos con una polifonía explícita. En este sentido, la voz de la “niña” de Vallejo solo se escucha para anunciar su matrimonio (“«Me he casado», / me dice. Cuando lo que hicimos de niños / en casa de la tía difunta”); noticia que al sujeto poético trilciano parece costar asimilar, ya que, seguidamente, la información se repite en un plano interno de la consciencia discursiva: “Se ha casado. / Se ha casado”. Al contrario, el comunicado del evento nupcial en *Los salmos fosforitos* desencadena una conversación entre voz lírica y el personaje de la neo-niña, un diálogo que sucede también en un plano de consciencia individual discursiva, pues no se ha de olvidar que la neo-niña es un desdoblamiento ficcional-memorístico de la voz garciafaetiana:

«Me he casado», me dice. «¿Con quién?», le digo. / «Contigo no», me dice, buena. / Mi novio adolescente (de Salzburgo) / se casó con una chica china, / ya he pasado por eso. «Me he casado», me dice. / «Ya he pasado por eso», le confieso. / «Enhorabuena, no estás sola, te confieso que / no puedes irte» (García Faet, 2017: 32).

Si el poema X podría considerarse el inicio del asentamiento en el estereotipo como espacio de génesis poética —pues aparece la figura materna reescrita y se coloca en el centro a un cuerpo femenino que había sido objetualizado en el texto de origen—, este poema XI debiera tomarse como el anclaje de la voz lírica en ese discurso estereotípico. Un estereotipo que, desde una posición hipertextual, intenta explorar, estirar y ensanchar. O, en otras palabras, contestar. La “niña” vallejiana es, por tanto, siguiendo la línea de Lévi-Strauss en “El hombre desnudo” —cuarto volumen de *Mitológicas*— el “espacio semántico

⁹ Hay más de treinta autores cuyos nombres se mencionan o cuyas obras se citan en *Los salmos fosforitos*, entre ellos, podemos encontrar a Walt Whitman (del cual, García Faet toma el silbido como elemento metonímico de «escritura»), Sigmund Freud, Gustavo Adolfo Bécquer, Williams Carlos Williams, Friedrich Nietzsche, Roland Barthes, Miguel de Cervantes, Heráclito de Éfeso, Dámaso Alonso, Francisco de Quevedo, Garcilaso de la Vega, Luis Rosales o Jorge Luis Borges, entre muchos otros.

negativo”. Un sujeto-otro subordinado al sujeto que se considera el origen y que es visto, entonces, como “componente o contrapunto sexual del sujeto genérico (masculino)”¹⁰ (Lévi-Strauss en De Lauretis, 1992: 256). La neo-niña garciafaetiana implica, en contraposición, un espacio de dislocamiento de esa relación subordinante y subordinada. Tomando prestadas las palabras con las que Teresa de Lauretis se refiere al movimiento de reescritura de Luce Irigaray¹¹, García Faet introduce “su propia voz crítica dentro de esa argumentación soberbiamente tejida y creando un efecto de distancia, como un eco discordante, (...) rompe la coherencia de su pretendido destinatario y disloca el significado” (1992: 17). Coloca, de forma contestataria, el cuerpo de una mujer en primer plano y lo social y literariamente considerado como femenino como elemento de génesis poético-subjetiva.

La aparición de la neo-niña supone, por tanto, la verificación del emplazamiento de la voz poética en un discurso de origen que se intenta desplazar, dislocar, transgredir. *Los salmos fosforitos* es un espacio poético de ensanchamiento estereotípico producido a través del cortocircuito de los sistemas que naturalizan su funcionamiento. Infantilismos, cursilerías, dulzor —lo *esperable* para la voz de la mujer infantilizada— convergen con un cuerpo que se expande continuamente a través de elementos que lo desbordan: la sangre, las lágrimas y la voz —dirigidos a la crítica social y a reflexiones más físicas que metafísicas, así también como a la reflexión metapoética (“los poemas no sirven para nada / así que voy a terminar de escribir / este poema este libro de poemas” [XLVIII])— son elementos que *tocan y des-bordan* el cuerpo. Y, aunque haya un fracaso continuo o un dudar constante de la función de la poesía, en *Los salmos fosforitos* no existe la renuncia. Hay, por el contrario, una constante incisión en lo que provoca el fallo. Por este motivo, la neo-niña no se abandona en ningún momento. Es un personaje que va de la mano por las avenidas de la memoria y que recorre —junto a la voz lírica— la escritura poética, los silbidos, los ensanchamientos espaciales y estereotípicos. “Qué opinas? Todo cae?”, pregunta la voz poética en el cierre de XXXIII. En *Los salmos fosforitos*, desde luego, todo cae: caen los discursos que arrastran, caen los sintagmas que se estiran, caen los espacios que se ensanchan. Caen cuerpos, símbolos, muertos, sentidos. Todo cae, menos la neo-niña, que es la que hace a todo el resto caer porque contesta. Mientras, Berta García Faet se alza, bien arriba.

¹⁰ Esta idea, como se indica en la citación, aparece desarrollada en el sexto ensayo de *Alicia ya no* de Teresa de Lauretis, “Semiótica y experiencia”, que comienza señalando la necesidad de poder ver el sujeto femenino no en relación vertical con el masculino, es decir, de subordinación, sino que debe atender, para su comprensión, a las experiencias femeninas que no comprendan esa relación con el género masculino de forma originaria.

¹¹ Teresa de Lauretis se refiere a la reescritura que realiza Luce Irigaray del texto “La femeneidad” de Freud en *Espéculo de otra mujer*. De forma análoga, se pueden ver ciertos paralelismos en los planteamientos feministas si nos fijamos en que el texto de García Faet también reescribe un texto canónico escrito por un hombre.

Bibliografía

- BARTHES, R. (1993): “El placer del texto”, en *El placer del texto y Lección inaugural*, Madrid, Siglo Veintiuno.
- — (1994): “De la obra al texto”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2017): “Versos impuros”, en *El País*, Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/05/31/babelia/1496243267_163759.html [Consulta: 30 de junio de 2021].
- CLAYTON, M. (2011): *Poetry in pieces*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- DE DIEGO, E. (2011): *No soy yo*, Madrid, Siruela.
- DE LAURETIS, T. (1992): *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA FAET, B. (2015): *La edad de merecer*, La Bella Varsovia, Madrid.
- — (2017): *Los salmos fosforitos*, La Bella Varsovia, Madrid
- — (2018a): “Berta García Faet: «La literatura viene de la vida y va a la vida»” [entrevista realizada por L. Márquez], en *Culturplaza*. Disponible en: <https://valenciaplaza.com/berta-garcia-faet-la-literatura-viene-de-la-vida-y-va-a-la-vida> [Consulta: 30 de junio de 2021].
- — (2018b): “Otra vuelta de tuerca al estereotipo de la poesía femenina” [entrevista realizada por A. Lara], en *Literal*. Disponible en: <https://literalmagazine.com/otra-vuelta-de-tuerca-al-estereotipo-de-la-poesia-femenina/> [Consulta: 30 de junio de 2021].
- GENETTE, G. (1989): *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- HARAWAY, D. (1991): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, New York, Routledge.
- VALLEJO, César (2018): *Trilce*, Girona/Málaga, Luces de Gálibo.
- WITTIG, M. (2006): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Egalés, Madrid.