“No creo en los poetas que se repiten”¹: ‘Poema árabe-isabelino’, de Blanca Andreu”

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA²
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Recibido: 15 de mayo de 2020

Aceptado: 30 de julio de 2020

Abstract: Blanca Andreu (La Coruña, 1959) is one of the fundamental voices of the 1980s generation. After publishing *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) and *Báculo de babel* (1983), the poet became the representative par excellence of the neosurrealism, one of the esthetic lines cultivated by the young generation during its first period. Perhaps for this reason, the specialized critics have tended to focus, almost exclusively, on the study of her first books, neglecting her later work. Nevertheless, after this first period in the 80s, her trajectory experienced an aesthetic and conceptual turn in the first decade of the 21st century that diametrically opposed her previous work. In this paper, we propose an analysis of “Poema árabe-isabelino,” of *La tierra transparente* (2002). In line with this we will briefly review the two discernible periods in the whole of her work, trying to offer a comprehensive picture of it.

Key words: Blanca Andreu, *La tierra transparente*, recent Spanish poetry, dramatic monologue.

Resumen: Blanca Andreu (La Coruña, 1959) es una de las voces fundamentales de la generación de los 80. Con la publicación de *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) y de *Báculo de babel* (1983), la poeta se convertía en la representante por antonomasia del neosurrealismo, una de las líneas estéticas cultivadas por la joven promoción en sus inicios. Tal vez por ello, la crítica especializada ha tendido a focalizar, de manera casi exclusiva, en el estudio de sus primeros libros, desatendiendo su obra posterior. Sin embargo, tras esta primera etapa ubicada en los años 80, su trayectoria experimentará un giro estético y conceptual que la situará en las antípodas de su propia obra, ya en la primera década del siglo XXI. En el

¹ Estas palabras proceden de la propia Blanca Andreu en una entrevista concedida a Isabel Bugallal en *La opinión de A Coruña*, 24/2/2010.

² El presente trabajo se enmarca la tesis doctoral “Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI,” posible gracias a una ayuda para la Formación del Personal Investigador del Programa Propio de la Universidad de Alcalá. Una versión de este texto fue presentada como comunicación en las IV Jornadas de Investigación Literaria “En los márgenes del canon,” celebradas en la Universidad Autónoma de Madrid del 31 de mayo al 2 de junio de 2017.

presente trabajo, proponemos un análisis de “Poema árabe-isabelino,” de *La tierra transparente* (2002), al hilo de lo cual revisaremos someramente las dos etapas discernibles en el conjunto de su obra, tratando de ofrecer una imagen global de la producción poética de la autora.

Palabras clave: Blanca Andreu, *La tierra transparente*, poesía española reciente, monólogo dramático.

A estas alturas, la importancia de Blanca Andreu (La Coruña, 1959) en el panorama de la poesía española reciente es un hecho indiscutible. La obtención del premio Adonais en 1980 por su archiconocida obra *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1981) la convirtió en la primera cabeza visible de la generación de los 80 o *Postnovísima* (Villena 1986, 25). Este libro reabría el neosurrealismo en la poesía española “cuando esa faceta era ya una práctica pretérita en los novísimos” (Balcells 2009, 226). Sin embargo, a pesar de heredar de los padres literarios “el culturalismo, historicismo, decadentismo” (Newton 1989, 195), junto con el escepticismo “ante la imposibilidad de entender y dar cuenta efectiva de la realidad” (Vives 2013, 596), con Andreu volvía “el yo con todas sus ínfulas, tras larga temporada de destierro” (Buenaventura 1985, 160), inaugurando, así, el comienzo de una nueva etapa (Buenaventura 1985, 158; Villena 1986, 26).

La publicación de *Báculo de Babel* (1983), libro galardonado con el Premio de Poesía Mística Fernando Rielo, continuaba la línea abierta en el anterior, aunque desde un culturalismo atenuado en aras de una mayor densidad metapoética. De esta manera, Blanca Andreu se convirtió en la representante por antonomasia del neosurrealismo, una de las estéticas cultivadas por los poetas de la democracia en su primera fase generacional (Lanz 2007, 198), caracterizada, como la mayoría de las promociones poéticas en sus inicios por la pluralidad (Villena 1997, 13-14). Sin embargo, a partir de 1984 la poesía de la experiencia, que conformaba junto con el neosurrealismo y otras opciones esta pluralidad generacional, comienza a adquirir el predominio que la llevaría a ser considerada como hegemónica en detrimento del resto de opciones (Lanz 2007, 198, 200). Por tanto, la publicación en 1988 de *Elphistone* se produce en el momento en que la poesía de la experiencia ocupa un lugar protagonista en la construcción crítica del momento. En este sentido, a pesar de conservar algunas de las marcas distintivas de las dos primeras entregas, este libro era el fruto de un consciente rebajamiento del surrealismo inicial (Mora 1994) que, de alguna manera, dejaba traslucir la importancia que por entonces empezaba a tener la poesía de la experiencia en el panorama lírico. En *Elphistone*

encontramos una dicción que, sin hacer uso del lenguaje coloquial —aunque sí de algunos de sus elementos (Lanz 1997, 97)— libera al verso del barroquismo anterior. En este libro “asistimos a un proceso de reordenación de los elementos gramaticales” (Ayala-Dip en VV. AA. 1992, 225) que roza la claridad expositiva, tamizando la complejidad de los libros anteriores gracias a la narratividad, que impone la pauta de comprensión de los textos en la mayor parte del volumen. Todo ello en el contexto de un libro en buena medida alegórico e impregnado de un carácter innegablemente mítico-legendario. En este sentido, la narratividad y la dicción clara de una buena parte de los poemas convive con el hermetismo de “Cinerario” o con la estela folclorista de “Fábula de la fuente y el caballo,” anticipando una heterogeneidad de conjunto que será fundamental en la segunda etapa de Blanca Andreu, inaugurada con la publicación de *La tierra transparente*, ya en 2002.

Los años transcurridos entre *Elphistone* y *La tierra transparente* (2002) cifran la evolución de la autora desde el surrealismo “oscuro” de los primeros versos hasta una “claridad” que la sitúa en las antípodas de su propia obra. La aparición de *La tierra transparente* coincide con la emergencia de la generación del 2000 (Bagué Quílez y Santamaría 2013, 14-15). Esta generación, al superar la concepción dicotómica del hecho poético que había caracterizado a los poetas de los 80, habría de convertirse en la piedra angular de la apertura del panorama lírico a la diversidad y la convivencia no conflictiva de opciones. En este sentido, tanto *La tierra transparente* como el posterior *Los archivos griegos* (2010) reflejan, de alguna manera, la dificultad taxonómica que caracteriza la producción lírica de esta primera década del siglo XXI. Ambos se configuran como volúmenes híbridos que contrastan fuertemente con el carácter orgánico de sus primeras entregas, cifrando en su heterogeneidad la confluencia de opciones diversas, que irían desde la condensación neosimbolista de las “Marinas” —en línea con la revisitación del simbolismo por parte de los poetas del 2000 (Bagué Quílez 2012, 32-38)— hasta el narrativismo coloquial y el uso del monólogo dramático en “Poema árabe-isabelino,” pasando por los poemas amoroso-elegíacos dedicados a Juan Benet o la recreación, mítica y costumbrista a un tiempo, de Grecia.

Con todo, la obra de Andreu ha gozado de una escasa y muy desigual recepción. Más allá de que la crítica periodística haya advertido un cambio de etapa a partir de *La tierra transparente* (Rico 2002; Candel 2002; García Jambrina 2010), los estudiosos que han llevado a cabo el análisis literario de su obra la han sometido, hasta cierto punto, a un

estancamiento crítico. De modo que tanto su evolución como la magnitud de su proyecto poético han pasado prácticamente desapercibidas. En este sentido, la textualización, en el primer libro, del mundo de la droga ha eclipsado la profundidad de la problemática en él planteada. De ahí que Sylvia Sherno se haya referido a una recepción “voyerística” de la obra de Andreu (1994, 533). Por otra parte, tal vez el hecho de que los largos catorce años de silencio creativo entre *Elphistone* y *La tierra transparente* coincidieran con una intensa oposición crítica entre áreas de cultivo que propició el continuo posicionamiento de los autores en un bando o en otro ha contribuido a encasillar a Blanca Andreu en el neosurrealismo o entre los cultivadores del espectro no-figurativo, más allá incluso de la última década del siglo XX. De hecho, los trabajos especializados han focalizado casi exclusivamente en el primer libro, abordando en muy menor medida *Báculo de Babel* y/o *Elphistone*, y desatendiendo, salvadas unas pocas excepciones, su obra posterior.

Primera etapa (1980-1988): decir “lo que inexistente”³

Como “periodo contiguo a la modernidad,” la posmodernidad supone una constante lectura crítica del pasado (Lanz 2007, 150), incurriendo de esta manera en una “contradictoria dependencia e independencia de la modernidad que históricamente lo precedió y literalmente lo hizo posible” tal y como el mismo término con que es designada revela (Hutcheon 2014, 70). Dentro de este marco de referencias, el díptico primero de Blanca Andreu se configura como un doble proyecto: ¿cómo crear un espacio nuevo en el lenguaje, tras el fin de la modernidad poética, que además me contenga y me diga desde una perspectiva específicamente femenina? (“Escucha, dime, siempre fue de este modo, / algo falta y hay que ponerle un nombre, / creer en la poesía, y en la intolerancia de la poesía, y decir *niña* / o decir *nube*, *adelfa*, / *sufrimiento*, / decir *desesperada vena sola*, cosas así, casi reliquias, casi lejos,” 1994, 24). Con este fin, la poeta tratará de liberar al lenguaje de lo que Roland Barthes denomina como “memoria segunda” (1967, 20), aunque por una vía distinta a la llamada por el pensador francés “escritura blanca.” Es decir, sin pretender “superar la literatura entregándonos a una especie de lengua básica” (1967, 67), Andreu tenderá a la desposesión por medio de la dislocación y la ruptura del orden lógico del lenguaje (1967, 65-66), activando,

³ Extraído del poema que comienza “He aquí la gesta de la noche” (1994, 40), de *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* (1980).

simultáneamente, lo que Julia Kristeva denomina como “función semiótica,” dirigida a la recuperación del “elemento heterogéneo respecto del sentido y la significación” instaurados (función simbólica) en todo lenguaje (1981, 259). Tal y como leemos en varios fragmentos de *De una niña...*: “muerta la plata trascendental / y las ya antiguas anémonas de égloga” (1994, 18); “amor mío, amor mío, y por eso aún escúchame, / por eso te repito el perdido poema” (1994, 32); “Amor, he roto el níquel de tu palabra desventurada y perfecta” (1994, 48); “o antes, sí, antes de esperar casas / del lenguaje arquitecto” (1994, 29)... Ahora bien, en la consecución de este doble proyecto, la poeta encontrará dos inconvenientes: de un lado, el silencio, límite de lo decible, y de otro, la imposibilidad de erradicar totalmente la memoria del lenguaje o, lo que en términos de Kristeva, podría traducirse como la perdurabilidad del orden simbólico como límite (1981, 261): “Di tú ángel adelgazado por el silencio (...) di tú cómo no entiendo y sin embargo de qué manera estoy sujeto y sangro ángel sin dinastía en qué forma mi cuerpo se afirma” (1994, 97). De esta manera, Andreu se sitúa en la encrucijada que el propio Barthes devela: “que todo silencio de la forma solo escapa a la impostura por un mutismo completo” (1967, 66). De ahí que *Báculo de babel* se cierre con la aceptación de la incapacidad de decir “todo lo que no me existe” (1994, 47): “no hay inocencia / ala arcaica de una batalla doble y perdida” (1994, 104).

Asumida la incapacidad de decir “lo que inexiste” (Andreu 1994, 40), *Elphistone* lanza una mirada irónica al poeta contemporáneo, encarnado en su personaje central. Tras el fracaso del proyecto poético emprendido en sus dos primeras entregas, la autora se despoja del aire trágico y de derrota de los anteriores para adoptar una postura irónica no solo frente al pasado, sino también en relación con el presente. En estos términos, *Elphistone* puede leerse como un tratado sobre la soberbia del poeta (contemporáneo), ignorante de la subsidiariedad de su escritura respecto del orden establecido. De ahí que pueda considerarse como un libro escrito desde la superioridad de quien, conociendo la verdad (la imposibilidad de liberar al lenguaje de su memoria), se atreve a desafiar al narcisista capitán Elphistone (“Gesto de sable pájaro, ademán de orgullo / cuando con los días contados / finges, te creces, injurias con la voz que va derecha,” 1994, 121), que se ve reducido de “señor de las noches” (1994, 120) a “señor de la nada” (1994, 165), sepultado en el olvido como pago a sus deseos de inmortalidad.

Segunda etapa (2002-2010): la luz

En una entrevista publicada en 2010 en *El Cultural*, Alberto Ojeda llamaba la atención sobre el “destierro del dolor” en la obra de Blanca Andreu, a lo que la poeta contestaba: “Sí, siento que todo lo que lanzas al mundo este luego te lo devuelve. Si lanzas dolor, recogerás dolor” (Ojeda 2010). Lo cierto es que las dos primeras entregas de la autora se encontraban traspasadas por la angustia. De ahí las continuas referencias a la muerte y la noche, el mundo de la droga y sus tristísimas imágenes (“y de una niña triste con la vena extendida,” 1994, 24) o el miedo de la “párvula muerta” (1994, 26) a los “colegios feos” (1994, 42). Todo ello envuelto en caos: acumulación de imágenes y metáforas, ruptura del orden lógico del lenguaje, repeticiones, asociaciones inesperadas, destellos visionarios de un apocalipsis muy próximo: la poeta “encuentra inestabilidad y desolación por todas partes; su visión es apocalíptica, de un caos inminente” (Wilcox 1990, 103). Aunque en *Elphistone* adoptara una postura irónica más que trágica o angustiada, la significación fundamental de este libro en el marco de la primera etapa de la autora radica, precisamente, en la desesperanza puesta de manifiesto a través del personaje central del libro. Frente a esto, *La tierra transparente* y *Los archivos griegos* plasman la transformación del sujeto, que avanza desde la oscuridad de la primera etapa hasta una suerte de reencuentro lumínico con todo lo creado, cifrando la paralela evolución de la escritura, todo ello al amparo de tres fuentes entrelazadas: Vedânta Advaita (cfr. Gallud Jardiel 1999), el misticismo sanjuanista y la teoría de la analogía universal (cfr. Paz 1987). Si bien se trata de ámbitos diferentes de pensamiento, todos ellos se fundamentan en la idea de *fusión*. En la serie central de ambos volúmenes, las “Marinas,” el mar se convierte en el espacio informe de todo lo creado a partir de la conversión del bosque sanjuanista en océano (“Vi un sembrado celeste/hecho de cristal vivo/parecía una pradera de zafiros/de tréboles azules y violetas,” 2002, 73). El universo, en su totalidad, aparece dividido en dos esferas en continuo movimiento y conectadas entre sí: la esfera de lo visible y la esfera de lo invisible (“Las alas de mi barco /parecían/las alas de un arcángel de madera/que inclinado bebiera los océanos,” 2002, 72). El acceso a esa “otra” realidad oculta que el poeta descubre —en clara conexión con los postulados simbolistas del arte— se torna posible a través de la superficie transparente del mar, “la tierra transparente,” que permite la visión de todo cuanto se oculta tras las manifestaciones fenoménicas

del mundo, tal y como se hace patente en el brevísimo poema “Océano Zen”: “Viajo / más allá del engaño / del horizonte” (2002, 78).

De esta manera, tras el fracaso del inicial proyecto poético ante la imposibilidad de decir “lo que inexiste,” los textos centrales de los dos últimos libros de la autora plasman el reencuentro lumínico con la vida y con el lenguaje. El soberbio capitán Elphistone de tiempos anteriores cede su lugar a una poeta que accede al conocimiento del mundo por medio del símbolo, conector por antonomasia. La posibilidad de fluir entre el orden material y el trascendente, en continua fusión con todo lo creado, en la medida en que implica una nueva forma de estar en el mundo, lleva consigo también una nueva postura ante el lenguaje: la posibilidad lingüística del verbo. Lo que, desde nuestro punto de vista, explicaría la variedad de líneas ensayadas por la autora en las secciones restantes de ambos libros.

“Poema árabe-isabelino”

De alguna manera, la fusión de conceptos procedentes de distintas religiones planteada en esta segunda etapa —en particular, de los preceptos hinduistas, la mística sanjuanista y la teoría de la analogía universal— cataliza la universalidad de la espiritualidad en un contexto fuertemente marcado por los conflictos bélico-religiosos, a los que aludirá explícitamente en el poema “Desde Irak.” Esto es visible en “Salmo musulmán,” por ejemplo, donde la síntesis de las doctrinas católica e islámica evidencia la voluntad de la autora por difuminar las diferencias, así como en el paralelismo entre “En la India (Loto)” y “Una rosa ateniense,” en los que el loto y la rosa, relativos a Oriente y Occidente, respectivamente, se cruzan mediante la universalidad del símbolo para plasmar el renacer del sujeto poético.

Dentro de este marco de referencias nos ocuparemos específicamente de la serie “Poema árabe-Isabelino,” de *La tierra transparente*, conformada por un total de seis poemas. En ella asistimos al desarrollo de un conflicto amoroso propuesto como una especie de trama secundaria inventada a partir de la historia de Yusuf narrada en la azora 12 del Corán. Concretamente, el texto de Andreu se enmarca en lo sucedido a Yusuf tras ser comprado y criado como un hijo por el faraón egipcio Putifar, que vivía con su mujer. Un día, la señora de la casa lo reclamó porque ambos se deseaban, aunque este pidió auxilio a Dios para rechazar la tentación. Entonces se precipitaron hacia la puerta y la camisa de José se desgarró por detrás. En este momento vieron al faraón y se culparon el uno al otro de lo sucedido, hasta que

un testigo de la familia intercedió, descubriéndose que era la esposa de Putifar quien había pecado. Entretanto, las mujeres de la ciudad juzgaban a la mujer del faraón por lo ocurrido, motivo por el que esta las reunió para mostrarles a José, con el fin de que contemplaran con sus propios ojos la belleza de este, ofreciéndoles un cuchillo a cada una de ellas. Sin darse cuenta, todas se cortaron las manos embelesadas.⁴

El primer poema, titulado “Prólogo” (Andreu 2002, 19), enmarca el conjunto en la noción de *dictum* o inspiración divina (“pues mi Señor me ha informado / acerca de mi Señor”) que, relacionado con la *inerrancia* (VV. AA. 1993, 768-771) (“todo error que ahora cometa por amor”), permite considerar a Dios como el único autor de las Sagradas Escrituras, mediada actuación de este sobre los profetas y otras personas elegidas (VV. AA. 2012, 384). No obstante, la verdad revelada (“Contaré mi historia para ti, seré una flecha de diamante fino, / pues no usaré para ello otra materia / que la veracidad”) es aquí una verdad de amor inserta en la tradición del “vasallaje de amor” a través de las virtualidades del término “Señor,” tal y como se constata en la referencia a la “convención poética” (“Que ningún posible lector se llame a engaño —ya sea destinatario, heredero o espía— / considerando si este amor que aquí canto es auténtico o solo excusa y fruto de una convención poética”). Con todo, el vasallaje de amor se despoja de las convenciones que le son propias, de no ser por la idealización, que también aquí concibe el encuentro sexual como finalidad (cfr. González 2013), aunque, como veremos, este será rechazado por toda una serie de cuestiones que irán desentrañándose.

Tras este preámbulo, y antes de trazar el hilo argumental de la trama amorosa, se intercala un pequeño poema de tan solo dos versos (“Eco”) en el que, por medio de un lirismo estilizado, se anticipa el primer encuentro entre los amantes. De ahí la referencia al “nombre,” que implica el reconocimiento del otro: “Como rojo homenaje caía sobre el suelo / escribiendo tu nombre gota a gota” (2002, 20).

Los cuatro poemas restantes se ajustan a una buena parte de los “requisitos formales” imprescindibles del monólogo dramático estudiados por Jawad Thanoon (2009). Así, nos encontramos con un personaje “central que habla en primera persona” sobre “una experiencia personal” y que, en todo caso, es marcadamente distinto de la autora. De hecho, esta distancia se consolida mediante la “ubicación del personaje en un contexto físico concretamente dibujado,” de

⁴ Hemos hecho una síntesis del pasaje que interesa a nuestro propósito a partir de la edición de Vernet, Juan (Tr.). *El Corán*. Barcelona: Plaza & Janés, 1986.

modo que no “se percibe como una simple voz poemática,” sino como un “individuo autónomo” que existe “dentro de un mundo propio,” y cuyo carácter se irá desvelando mediante el monólogo dramático, destinado, precisamente, a la “autorrevelación” del hablante. Además, encontramos la presencia ineludible de un interlocutor a quien “van dirigidas las palabras del hablante.” Finalmente, en la medida en que este “toma una parte activa en el curso del monólogo” y entre ambos “existe una relación específica y activa,” el personaje central revelará las intervenciones de su interlocutor, de forma directa o indirecta (2009, s/n).

El tercer texto de la serie (2002, 21) comienza aludiendo a la narración coránica con que dialoga el conjunto, constituyéndose como una descripción bastante fiel de la anécdota que, además, servirá de necesario punto de comparación a la hora de identificar a la hablante del poema: “Cuando vieron a Yusuf, luz de Jacob, las damas egipcias que banquetaban/se atolondraron y con sus cuchillos/se hicieron cortes en las manos.” En efecto, esta alusión en tercera persona a las “damas egipcias” no solo contrasta con la subsiguiente entrada del “yo,” sino que permite al sujeto revelarse partícipe de la reacción general frente a la belleza de José (“sentí el acero en mis yemas y vi manar mi sangre”), pero estableciendo, al mismo tiempo, una diferencia de clase social que resultará determinante (“Ya que mi baja condición / no es digna de tu graciosa belleza”) y que enmarca el primer contacto entre ambos en un espacio sustancialmente distinto (“entre mis fogones y pucheros”). No se trata, por tanto, de una de las invitadas por la señora a conocer la belleza de José, sino más bien de una empleada de la casa del egipcio cuya extracción social posiblemente condiciona el hecho de no ser incluida en el relato coránico a la vez que coarta cualquier intento de seducción (“A diferencia de ellas, sin embargo / no quiero avasallarte ni desgarrar tu ropa por detrás: / no buscaré tu cuerpo para saciar mi anhelo”). Por otra parte, es interesante notar cómo la relación jerárquica entre ambos es utilizada para enfatizar, a través de un juego conceptual, la idealización del amante: “me someto / y te canto, te bendigo, te justifico y te ensalzo.”

El texto comentado constituye el inicio de un diálogo entre ambos en el que iremos infiriendo las respuestas de José por medio de las referencias de la hablante y de las citas intercaladas en los espacios de transición entre un poema y otro. De hecho, el cuarto poema de la serie comienza con un rotundo “Dices” (2002, 23): “Dices que mi pasión de amor no vale nada, ni perla pura ni diamante, nada.” Las alusiones a

lo dicho por Yusuf entreveran la reciprocidad del deseo. Tanto así que parece ser la renuncia del sujeto poético el centro del conflicto entre ambos, llevando a Yusuf a argüir que, de ser “auténtica” la pasión de su amada, esta trataría de consumar su deseo por medio de astucias y artimañas varias: “Dices que de ser mi pasión perfecta y sincera y de ser yo una amante auténtica y veraz ella misma, como madre solícita, habría sido la maestra y tutora que me instruyera en las dobles argucias del amor.” En este contexto, es muy interesante el giro de sentido a que da lugar la alusión a la “razón”: si, inicialmente, forma parte de la dialéctica entre los amantes (yo te daría *la razón*: “Por no negarte nada, te la daría”), acaba convergiendo en el motivo latino de la locura de amor (cfr. Moreno Soldevila 2011), dando un rotundo mentís a las acusaciones de Yusuf: “Pero ese mismo amor que según tu criterio no posee sutileza (...) con sus razones me ha hecho perder la razón.” De esta manera, el sujeto invalida todas las argumentaciones del otro, tal y como se constataba ya en la cita que daba paso a este cuarto poema de la serie, y que se convierte en el verso final que lo cierra: “¿Y también vas a acusarme por eso?”

Ahora bien, si hasta este momento la renuncia amorosa parece encontrar su raíz en la diferencia de clases, la lectura del quinto poema de la serie (2002, 25) desvela, a través de las acusaciones de Yusuf referidas por la hablante, que se trata, en realidad, de un conflicto religioso: “Tu mirada/(...)/hoy lleva en sus pupilas una flecha morena/porque soy beduina y no cristiana.” Esto es, sirviéndose de la presencia de José tanto en el Génesis bíblico⁵ como en el Corán, la autora plantea, a través de la ficción, la separación y la división provocadas por las diferencias entre religiones, la imposibilidad del Amor, en mayúsculas. De esta manera, el conflicto existente entre los amantes apuntala la aspiración de la autora en su última etapa a la unificación y a la universalidad, su necesidad de encontrar la relación subyacente que existe entre todo lo creado, más allá de la multiplicidad aparente.

La lucha sostenida por el sujeto entre el deseo y la renuncia converge en la paradoja explícita en el sexto poema (2002, 27): “Quiero renunciar por tu amor a intentar conseguir tu amor /y sin embargo, por virtud del amor mismo / vivo en la paradoja y en la hipótesis / como si fueran mis hijos y mis bienes.” Como toda la serie, este poema final incide en la dimensión emocional de los hechos narrados, en sintonía

⁵ En el capítulo 39 del Génesis se narra una versión con variantes de la historia de José con la esposa de Putifar.

con el propósito último del monólogo dramático, que no es sino el de ofrecernos los “hechos desde dentro,” tal y como sostiene Langbaum siguiendo a MacCallum (1996, 155). Esta especie de epístola final no solo deja el desenlace suspendido por medio de la confusión y la paradoja, sino que encuentra su razón de ser en la “autorrevelación” de la hablante (Jawad Thanoon 2009), la cual le permite desafiar su condición humilde —y, de paso, el modelo normativo femenino—, perfilándose en pie de igualdad con José: de él no le atrae únicamente su belleza, sino, sobre todo, su inteligencia: “Porque más aún que la tirana llamada a los sentidos / (...) / amo la prudencia bienhechora / de tu saber immaculado.” Así, este poema final de la serie pondera, por encima de la dimensión carnal del amor, la idealización (“luz,” “pensamientos,” “arquetipos,” “ideas”) que, de alguna manera ya estaba presente desde el inicio.

Obras citadas

- Andreu, Blanca. *El sueño oscuro. Poesía reunida (1980-1989)*. Madrid: Hiperión, 1994.
- *La tierra transparente*. Madrid: Sial Ediciones, 2002.
- Bagué Quílez, Luis. “Introducción.” *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico,” 2012: 13-49.
- Bagué Quílez, Luis y Alberto Santamaría. “2002-2012: una odisea en el tiempo.” *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, 2013: 11-32.
- Balcells, José María. “Diversidades literarias en las poetas españolas.” *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo XX*. León: Universidad de León, 2009: 223-233.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1967.
- Buenaventura, Ramón. “Prólogo dos.” *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión, 1985: 15-20.
- Candel, Javier Lorenzo. “Más allá de Blanca Andreu.” *ABC Cultural*, 21/9/2002: 17.
- Gallud Jardiel, Enrique. *Diccionario de Hinduismo*. Madrid: Aldebarán Ediciones, 1999.
- García Jambrina, Luis. “De alto vuelo.” *ABC Cultural*, 20/3/2010: 20.

- González, Aurelio. "El amor en la literatura medieval. La dama y el caballero." Ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru, Pilar. *Amor e historia. La expresión de los afectos en el mundo de ayer*. México: El Colegio de México, 2013: 27-40.
- Hutcheon, Linda. *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- Jawad Thanoon, Akram. "Los requisitos formales del género del monólogo dramático." *Espéculo*, 41, (2009): 1-15. Disponible en: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/monodram.html> Consultado: 7.6.2020
- Kristeva, Julia. "El tema en cuestión: el lenguaje poético." *La identidad*. Coord. Claude Levi-Strauss. Barcelona: Petiel, 1981, 249-287.
- Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Comares: Granada, 1996.
- Lanz, Juan José. "¿Hacia la constitución de un nuevo canon estético? La última poesía española: de la generación del 68 a la generación del 80." *Hora de poesía*, 97-100 (1996): 143-159.
- "La poesía de Blanca Andreu." *Zurgai. Euskal herriko olerkiaren aldizkaria: Poetas por su pueblo*, julio (1997): 72-76.
- *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*. Madrid: Devenir: 2007.
- Mora, Rosa (Entr.): "La memoria crece con el tiempo." *El País*, 1/9/1994. Edición digitalizada: http://elpais.com/diario/1994/09/01/opinion/778370402_850215.html Consultado: 7.6.20
- Moreno Soldevila, Rosario (Ed.). *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (Siglos III a.c.-II d.c.)*. Huelva: Universidad de Huelva, 2011.
- Newton, Candelas. "La reflexión sobre el signo en la poesía de Blanca Andreu." *Letras peninsulares*, 2 (1989): 193-210.
- Ojeda, Alberto (Entr.): "Blanca Andreu: 'No hay nada hermoso en la muerte y la desesperación'." *El Cultural*, 21/3/2010. Edición digitalizada: <http://www.elcultural.com/noticias/letras/Blanca-Andreu-No-hay-nada-hermoso-en-la-muerte-y-la-desesperacion/329> Consultado: 7.6.20
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- Rico, Manuel. "Un mosaico en claroscuro." *Babelia*, 11/5/2002: 10.

- Sherno, Sylvia. "Between water and fire: Blanca Andreu's dream landscapes." *Revista hispánica moderna*, XLVII (1994): 533-542.
- Villena, Luis Antonio de. "Introducción." *Postnovísimos*. Madrid: Visor, 1986 7-32.
- "Tradición y renovación en la poesía española última." *10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia."* Valencia: Pre-Textos, 1997: 7-42.
- Vives, Vicente. "Claves temáticas de la poesía posmoderna española." *Revista de Literatura*, 150, 2013: 593-622.
- VV. AA. "Blanca Andreu y los surrealismos." *Historia y crítica de la Literatura española*. Coord. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, IX, 1992: 223-229.
- VV. AA. *Diccionario enciclopédico de la Biblia*. Barcelona: Editorial Herder, 1993.
- VV. AA. *Diccionario de la Biblia*. Santander: Ediciones Mensajero / Editorial Sal Terrae, 2012.
- Wilcox, John C. "Visión y revisión en algunas poetas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andréu, Luisa Castro y Almudena Guzmán." *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*. Ed. Ciplijauskaité, Biruté. Madrid: Orígenes, 1990: 95-112.