

María Ángeles Pérez López: De versos concisos y poemas interferidos

JOSÉ MARÍA BALCELLS DOMÉNECH
UNIVERSIDAD DE LEÓN

Recibido: 15 de mayo de 2020

Aceptado: 30 de julio de 2020

Abstract: This paper analyses the poetic itinerary of María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), and focuses on the subjects, perspectives and techniques of her poetry since the book *Tratado sobre la geografía del desastre* (1997) to *Fiebre y compasión de los metales* (2016). After that, it analyses as well the exploration of new routes of writing in her books *Diecisiete alfiles* and *Interferencias*, both published in 2019. In these two works it is possible to recognize the key elements of Pérez López literary literary poetry. In *Diecisiete alfiles* the writer creates short verses never created before, and in *Interferencias* her purpose was to change the role of the reader and the writer by introducing news items from the media and incorporating them into the verses of the relevant authors.

Key words: Ángeles Pérez López, new explorations, *Diecisiete alfiles*, *Interferencias*.

Resumen: El estudio analiza la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967) y señala los asuntos, perspectivas y técnicas formales más características de su literatura desde el libro de 1997 *Tratado sobre la geografía del desastre* hasta el libro de 2016 *Fiebre y compasión de los metales*. Después se analiza la exploración de los nuevos caminos de escritura emprendidos que se ofrecen en sus libros de 2019 *Diecisiete alfiles* e *Interferencias*. En ellos se reconocen bien algunas de las claves esenciales de la obra de la autora. Sin embargo, con los haikús de *Diecisiete alfiles* Pérez López practica por vez primera versos breves y estructuras concisas sistemáticas, y en *Interferencias* se propone también por vez primera cambiar los roles habituales asignados al poeta y al lector mediante intersecciones de noticias, sacadas de medios informativos, en el decurso de poemas de renombrados poetas.

Palabras clave: Ángeles Pérez López, nuevas exploraciones, *Diecisiete alfiles*, *Interferencias*.

Nacida en Valladolid en 1967, la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López puede considerarse comenzada al estamparse en 1997 su *Tratado sobre la geografía del desastre*, obra a la que sucedió en 1998 *La sola materia*. En el cruce finisecular daría a conocer *Carnalidad del frío*, libro aparecido en el año 2000. Los conjuntos de poesía que ha publicado en el presente siglo son *La ausente*, que se editó en 2004, *Atavío y puñal*, que lo haría ocho años después, en 2012, y asimismo de la segunda década del XXI, en concreto de 2016, data *Fiebre y compasión de los metales*, publicándose en 2019 dos libros muy dispares en planteamiento y en praxis, *Diecisiete alfiles* e *Interferencias*, este en marcado contrapunto con toda la obra anterior de la poeta pucelana.

En la poesía española de los noventa del pasado siglo, así como en los lustros ya transcurridos del presente, empezaron a surgir muchas poetas, y en su virtud se prodigarían las propuestas estéticas diferenciadas, algunas bien originales en el sentido de muy inusitadas. En este mapa tan abundante como diversificado y enriquecedor para la poesía española, resultaba muy complejo ir apuntando determinados rasgos que se fuesen distinguiendo como voz progresivamente propia y distinta merced a los asuntos preferentes, a las perspectivas elegidas, y a la palabra rítmica, plástica e imaginaria plasmada.

Sin embargo, María Ángeles Pérez López encontró desde muy temprano los principales pretextos, cauces y estrategias literarias en las que se inscriben las claves más sustanciosas de su lírica. Según mi apreciación, los asuntos que más la caracterizan serían el de las cosas cotidianas vistas a un trasluz inesperado y el de una marcada escritura del cuerpo. En este segundo eje se subsume el erotismo, y se incardinan motivos de inspiración en los que afloran las que pudiéramos tener por más hodiernas inquietudes humanas, especialmente en la mujer, y en las sociedades occidentales.

Poética de las cosas

Ha podido afirmarse, a mi ver convincentemente, que en la escritura poética española femenina ha prevalecido el factor de la cotidianidad, una prevalencia que no solo no ha disminuido en los lustros más cercanos, sino que, por el contrario, continúa ampliando sus laderas con miradas inusuales. En esta línea la poesía de María Ángeles Pérez López no ha supuesto una excepción, pero sí ha sido singular que su poética de las cosas, de las más cotidianas, sencillas y domésticas, así la cuchara, el hilo, el vestido, el armario, y aun aquellas

de carácter mecánico (la bicicleta estática) y tecnológico (las lavadoras, por ejemplo), las tamice un prisma en el que se proyectan, como se percibe sobre todo leyendo *La sola materia*, sus vertientes genealógica, soñadora, dialógística y misteriosa. Sumergirse en los adentros de las cosas requiere que la voz se resitúe, hasta donde sea posible, abriéndose a hablar de ellas de modo que se convierta en una “aventura hacia la desobjetivación, hacia el ser-en sí de las cosas” (Abril 2018, 466).

Las cosas son vivificadas y se humanizan, y se las ve creando “humanidad” a su vez. Así como a la vida puede otorgársele máximo valor cuando se está en trance de perderla, también las cosas revalorizan su historia al desprenderse uno de su compañía. Por momentos la vivificación de las cosas domésticas nos trae a la memoria a la Margarita Merino de *Viaje al interior*, mientras se apunta, en el “baúl de sombras” de uno de los poemas de *La sola materia*, al proyecto narrativo gamonediano de *Un armario lleno de sombras*.

También la inocencia de las cosas es suscitada en un libro en el que ese asunto vuelve a peraltarse, *Fiebre y compasión de los metales*. Una inocencia consustancial la suya, incluso cuando sirvieron con exacta precisión como medios dañinos a personas y otros animales, como pueden serlo los instrumentos más filosos, cortantes, ganchudos en los versos de la obra recién citada. Más de una vez nos viene a la memoria, leyendo este libro, el *Sunt lacrimae rerum* virgiliano del libro primero de la *Eneida*, pues ya en el poema inicial, inspirado en las tijeras, se nos dice que “lloran.” Sentir semejante cabría atribuirse a otros metales cuando son utilizados por matarifes, o en ritos sacrificiales, o de caza, o incluso con fines quirúrgicos *in bono*, así las agujas empleadas en los puntos de sutura, metaforizándose cada puntada como “lágrima metálica.” En *Diecisiete alfiles* no falta tampoco esta perspectiva de enfoque de lo metálico, así en los “Haikús de la caña de pescar,” cuyos seis poemas relatan el proceso que lleva a la muerte de los pescados desde que muerden el anzuelo.

Como síntesis de esas aserciones, pudiera decirse que uno de los vectores de la escritura lírica de María Ángeles Pérez López habría que entenderlo en distintos momentos como una poética *sui generis* de la domesticidad, pero sobre todo como una poética de la mujer en medio de las cosas todas, e indagándolas desde sus interiores virtuales aún no escrutados.

Escritura del cuerpo

Entre los distintos asuntos abordados por la poeta de Valladolid y que más condicen con inquietudes muy propias de la cultura de nuestro tiempo, subrayaría como uno de los más sostenidos y por ende representativos, el de la escritura del cuerpo, en especial del cuerpo de la mujer o, si se prefiere, del cuerpo mujer, como si esa escritura brotase a veces orgánicamente de ese mismo cuerpo. Y tanto es así que el cuerpo y la escritura, la escritura como cuerpo y el cuerpo como escritura, perspectiva abierta sagazmente por Octavio Paz en *El mono gramático*, alcanzan al imbricarse, pero también cuando son expresados separadamente, un protagonismo muy considerable en la obra de María Ángeles Pérez López.

Merced a esta vertiente lo corpóreo se siente vibrar, se atestiguan su palpito y su piel, se sufre, es violentado, se criminaliza, se goza eróticamente, se ensalza, se ritualiza, se reivindica y, a través de la palabra poética, el cuerpo se dice como vida y se dice en el verso. Incluso llega por momentos a plantearse una ontología corporal y un saber atesorado por el cuerpo de la mujer a lo largo de la historia, a la cual, y acaso nunca mejor dicho, *in-corpora*. Este saber de algún modo perviviría latente, tal vez de una manera intra-histórica, por expresarnos en términos unamunianos, en cada una y en su contexto, al margen del grado de conciencia de ese legado genérico interno que pueda percibirse y manifestarse en personas determinadas.

Es este un asunto que aflora en *Tratado sobre la geografía del desastre*, no sin asociarse en ocasiones a simbolismos. Se recupera en versos de *Carnalidad del frío* a través de opciones variadas e incluso contrapuestas: desde un sometido padecer que puede llegar a las agresiones físicas violentas hasta un erotismo decididamente lúcido orientado al disfrute placentero, el cual se sugiere en distintos poemas de manera bien subida, y por vía tropológica, y con una sutileza sugeridora que recuerda y supera, si cabe decirlo así, a la de la gaditana Ana Rossetti. En esta dimensión la voz lírica se reivindica como sujeto en el ámbito del sexo, y se asegura su propio placer erótico y coital, asumiéndolo con pleno derecho de empoderamiento. En un hibridismo de dolor y gozo, cuerpo y escritura se subsumen mutuamente cuando María Ángeles Pérez López traslada “sus estremecimientos ensangrentados a la piel de la página” (Moga 2010, 9).

El cuerpo sigue potenciándose en *La ausente*, ahora abriéndose al prisma de la pertenencia humana a la naturaleza animal. Este ángulo de enfoque, que responde a un principio ético de igualdad entre seres

sintientes, empareja en este conjunto inusitadas plasmaciones poéticas de índole vegana y poscárnica contrarias a planteamientos especistas de explotación de los animales no humanos como recursos al servicio del hombre.

En el conjunto *Atavío y puñal* se ahonda en la compenetración de la mujer con las cosas entre las que alienta, condoliéndose de ellas de manera intensa en cualesquiera tiempos y lugares. Se alcanza en este punto la máxima universalidad posible, superadora de etnicismos, en las calas líricas donde se concibe a la mujer como cartografía humana en torno a la cual pivota la cálida temperatura interna del mundo, como en el poema que comienza “La mujer es un pájaro...”, en el que se asienta que “la mujer mueve el mundo, lo transtorna, / lo arrasa y conmociona contra sí...” (43).

La corporeidad de género en la poesía de María Ángeles Pérez López se hace explícita en virtud del extraordinario énfasis que los sujetos femeninos van adquiriendo a lo largo de sus libros, y a medida que progresa su obra literaria. En *Atavío y puñal*, y a través de perfiles diferenciados de mujeres, se indaga poéticamente en la condición de la mujer en contextos societarios y temporales distintos, atisbándose una posible condición humana de espectro generalizable y vislumbrada desde microcosmos individuales y anecdóticos de arraigo y pertenencia.

Perfiles de la palabra lírica

Tocante a la palabra lírica de María Ángeles Pérez López, se ha decantado hacia una limpidez verbal y constructiva muy seductora y capaz de subyugar y envolver a lectores consumados de poesía en los vuelos de la dicción, la cual discurre con frecuencia a través de sesgos de índole literaria irracionalista y de símiles tropológicos ligados a alusiones de extraordinaria sutileza.

La voz se desenvuelve en el seno de configuraciones poemáticas que fluyen sin pautas prefijadas, salvo en el libro *Diecisiete alfiles*, y se encauza en una rítmica varía en la que el verso corto diversificado, y en una gama que comprende desde el trisílabo al octosílabo, se emplea con trazo fino y preciso, y en función muchas veces contrapuntística. El endecasílabo es ritmo clave y sostenido en la lírica de Pérez López, siendo sistemático en *Fiebre y compasión de los metales*. También es destacable en su poética el recurso al alejandrino, opción que, como la anterior, se plasma con una admirable solvencia de pátina clásica.

Diecisiete alfiles

Tres años después de aparecer *Fiebre y compasión de los metales*, María Ángeles Pérez López publica un nuevo conjunto poético, *Diecisiete alfiles*, un libro que consta en exclusiva de haikús. Lo enmarcan un prólogo, “La vida muy urgente,” que firma Érika Martínez, y un epílogo, titulado “Sin tablero ni jaque mate,” debido a la propia autora pucelana. Entre ambos escritos se va desplegando un *corpus* de 211 composiciones haikuistas, organizadas en 32 series, 19 de las cuales agavillan siete haikús, y 13 comprenden media docena.

La titulación *Diecisiete alfiles* es a la vez descriptiva y tropológica. Descriptiva porque la cifra se refiere al cómputo de diecisiete sílabas que suman las de los tres versos que conforman un haikú en las letras hispánicas, el inicial y el tercero de 5, y el intermedio de 7. Y tropológica porque cada sílaba es vista como un alfil, tomando el tropo del juego del ajedrez, en el que dicho vocablo, como bien se sabe, designa una pieza que no solo puede desplazarse en diagonal, sino que también le es dado hacer un recorrido, en un único movimiento y dirección, a lo largo de todos los cuadros que aparezcan libres. Es coherente que, en consecuencia, en base a esta metáfora ajedrecística, el referido epílogo lleve la titulación, como adelantábamos, de “Sin tablero ni jaque mate,” un título que propicia un breve comentario.

Porque el tablero de un ajedrez consiste en un cuadrado que limita el espacio del juego, al tener que circunscribirse la partida, entre otros condicionantes, al marco de las subdivisiones y casillas que se delimitan en su interior. Y ocurre que, después de referirse a las sílabas como alfiles, Pérez López cuenta que las imaginó moviéndose velozmente sobre el tablero “(cuando no hay tablero),” que sería como decir cuando lo reglamentario que simboliza el tablero ha sido desbordado hasta tal punto que el tablero ya no importa, pues de hecho no existe.

Y es que pretender a estas alturas, y siempre, atenerse a las claves profundas del orbe oriental japonés desde Occidente, resulta tal vez una involuntaria impostura, cuando no un literario ingenuismo, porque el fracaso en términos de autenticidad está garantizado de antemano. Por lo tanto, lo más ponderado sería no pretenderlo ni intentarlo, y que cada poeta procurase expresar su voz más genuina dentro de los parámetros de su propia poética. Eso sí, puede elegir la utilización de formas versales combinando líneas de cinco más siete más cinco, aunque a sabiendas de que, por mucho que se designen como haikú, nunca serán de veras un haikú, pues ni siquiera el trasplante formal

de un verdadero haikú originario resultará equivalente y fidedigno, dada la incompatibilidad de los idiomas románicos con los extremo-orientales, y la dificultad tan ardua de alcanzar el grado de desnudez espiritual propio del haikú. Por tanto, un haikú no puede equipararse con lo que en la poesía hispánica se denomina con este vocablo técnico que en cierto modo no supera el convencionalismo terminológico. Sería más preciso añadir, a la palabra haikú, el adjetivo occidental, como lo hizo Guillermo de Torre al calificar los que compuso como haikús “occidentales” (Balcells 1993, 141).

María Ángeles Pérez López ha sido muy consciente de la propiedad de cuanto se ha señalado, y en el epílogo de su libro reconoce desde el principio que sus poemas son “desobedientes,” porque sabe bien que pertenecen a una tradición distinta de la japonesa, se inscriben en otros contextos geográficos y cronológicos disímiles, y se hacen eco de asuntos a veces dispares, no sin acaso todas las cosas albergan en sí mismas poesía, sostiene. Por ende, cualquier realidad es susceptible de ser nombrada en el haikú.

La formulación poética a la manera de haikús atrajo a María Ángeles Pérez López, según refiere, por una causa fundamental: suponía el reto de la plasmación por vez primera en su trayectoria de unas formas breves, a través de las cuales iba a cruzar “líneas de lenguaje que no hubiera alcanzado a escribir de otro modo” (pág. 81), es decir de acuerdo con esos parámetros de ritmo y de estructura. Y es que, en distintas obras de la escritora vallisoletana encontramos desde el principio versos de cinco sílabas, y de siete en muchas ocasiones, e incluso a veces se han realizado guiños al haikú, pero los haikús y tampoco el reto de escribirlos sistemáticamente no habían comparecido en libros previos. Uno de esos guiños puede leerse en *Atavío y puñal*, envuelto en la dialéctica cuerpo / escritura que tanto distingue a esta poeta, al establecerse la comparación entre el cuerpo de la mujer, y en concreto alguna de sus zonas más sensibles, con la estructura del haikú (“las piernas como versos heptasílabos / de un haikú lacerado en su mitad...” (47).

Precede al epílogo una última serie haikuista que asimismo tiene alcance teórico, los metapoéticos seis “Haikús de los haikús,” donde aparecen conceptos convergentes con el texto discursivo posterior. Lo apreciamos en el poema segundo, en cuyos versos dos y tres se afirma: “Ni oriental ni escindido: / desobediente” (77). En el haikú del comienzo es vista esta clase de composiciones como “tres alfanjes” de velocidad cortante, adjudicándose al cuarto haikú un cómputo “pobre,” adjetivo

que recuerda el que Unamuno solía emplear para referirse a su ideal de rima.

La impaciencia de los haikús, como si pugnasen entre sí apurándose por dar en el blanco poético cuanto antes, se remarca en la penúltima composición, mientras en la que hace seis es concebido el haikú como un pequeño silabario que, a manera de llovizna, que no deja de ser una lluvia fina, acaba por impregnarlo “todo.” Esta imagen puede emparentarse con otra del epílogo que se diría inserta en un poema en prosa, pues en el haikú se destaca “su vocación de relámpago que todo lo ilumina y desaparece. En medio, la noche cerrada” (82).

La serie “Haikús del alfabeto” lleva un título en el que se conjugan vocablos ya ligados tropológicamente en *Fiebre y compasión de los metales* en uno de los versos que se inspiraron en el acero, “opone el alfabeto sus alfiles” (17), pues alfiles y haikús se convalidan en la red metafórica de la autora. En este grupo haikuista salen a relucir imágenes que añaden notas indirectas de índole conceptual acerca del subgénero. En el poema segundo del grupo se metaforiza de distinta manera la idea de que el tablero de juego reglamentario ha perdido su efecto: el ajedrez como tal juego se eclipsó, y las fichas han quedado en jaque, pero sin llegar el mate, como en el título epilodal “Sin tablero ni jaque mate.”

Los restantes poemas siguen remitiendo a una poética del haikú, aunque también admiten ser remitidos a una concepción teórica de fondo en la que se sustenta la obra de María Ángeles Pérez López, y en este sentido son bien útiles, porque no se trata de una autora que se haya prodigado precisamente en establecer teorizaciones estéticas en general, ni relativas a su propia praxis. En este orden de cosas, el haikú primero predica del género de referencia la máxima condensación expresiva, y el cuarto su proximidad y aun roce con lo realmente indescifrable. Y en los dos textos finales se aludiría al reto poemático con el que un haikú, provisto de tan desigual como esforzado tejido del lenguaje y rítmico, se propone camuflar las derrotas diarias, fuente de poesía, al albur de una sobrevivencia meramente conjeturada.

En su matriz, un haikú está motivado por el medio natural, y no carece este libro de textos que también tienen su referente en la naturaleza, si bien, como apunta la poeta pucelana, en modo alguno es comparable su propio entorno con el que acostumbra a ser mostrado en el haikú extremo-oriental. Ya que este suele nacer del estímulo originado en un perimundo en sí mismo muy motivador para la poesía. Diferentemente, Pérez López confiesa que no fue este tipo de paisaje el

que propició sus creaciones, sino que obedecen al desafío lingüístico ya comentado más arriba.

A tenor de que “...hay tan pocos árboles a mi alrededor, como no abundan ni cerezos ni azaleas, y lo que pugnan son hierbajos y amapolas bravías...” (81), reconoce con ironía, sucede que la naturaleza es la que es, de ahí que media docena de sus poemas sean unos “Haikús de los hierbajos,” una clase de maleza que en *Fiebre y compasión de los metales* había sido vista lindando con la pasión (18) y cuajada de felicidad interna (32). La naturaleza humilde, áspera y espinosa, tantas veces sufridora de desdenes, es el motivo de inspiración de este manojo lírico en el que las amapolas, que en los “Haikús del rojo magenta” simbolizaban el infortunio sangriento, hacen valer su belleza, alzándose con “Todo el tronío” (42).

“...hay tan pocos árboles a mi alrededor...”, recién hemos leído en la cita, pero hay árboles, pues difícilmente podría ser de otro modo y, sean acaso los de su entorno más inmediato o no lo sean, en el libro encontrarán los lectores siete “Haikús del árbol,” varios de ellos iniciados con un tropo. Al árbol le llama “Anillo de aire.” en el poema primero, “Río de savia.” en el segundo, “Flauta de viento.” en el tercero, “Madera herida” en el quinto, “Alto milano.” en el sexto y “Palabra doble.” en el séptimo. Reproduciré el haikú que hace tres, tan próximo a una greguería:

Flauta de viento.
Corcheas que aletean
contra el invierno (47).

Remiten igualmente al orbe de la naturaleza otras agrupaciones líricas de *Diecisiete alfiles*, así las que agavillan a los haikús inspirados en el amanecer, en las estalactitas, en el cielo, en los oasis, en el vino, y en el fenómeno de la fotosíntesis, a los que encabeza este poema:

Solsticio pleno.
El Big Bang de la vida.
Fragor secreto (61).

La prologuista del libro señalaba la autonomía de cada haikú, añadiendo también que “genera al mismo tiempo unidad de sentido con el resto de la serie a la que pertenece” (Martínez, 2019: 11). Esta observación conlleva otra conectada, la de si en las agrupaciones textuales nos encontramos con seis o siete poemas, o bien con un solo

poema desplegado en siete estrofas, siendo cada una de ellas un haikú. En algunas series la ligazón resulta muy palmaria, así en los “Haikús de la fotosíntesis” y, por poner varios ejemplos, en los “Haikús de la garza desangrada,” o de los “Haikús de la luz,” e incluso en otros supuestos semejantes. En mi opinión, hay que considerar a estas agrupaciones eslabonadas como un solo poema de poliestrofismo haikuista que se va vertebrando mediante un hilo que los unifica, pero en progresión semántica.

Las principales vetas poéticas de María Ángeles Pérez López son reconocibles en *Diecisiete alfiles*, porque en estas composiciones se ostensibilizan las vertientes del erotismo sutil, del realce de los objetos cotidianos, de las preocupaciones por las injusticias sociales, por las guerras, y asimismo se manifiestan sus atisbos líricos sobre la relación cuerpo humano y cuerpo de escritura, y aún otros asuntos que pueden leerse en libros anteriores de la poeta de Valladolid, y que aquí son revisitados a través del haikú. Abundar en todos estos aspectos desbordaría los presupuestos de este comentario sobre uno de los libros de haikús más interesantes de la poesía española de comienzos del siglo veintiuno. Sin embargo, me parece justificado destacar un poema en el que se plasma el ligamen entre las corporalidades del ser humano y de la escritura, como en este haikú perteneciente a los “Haikús de la luz”:

Párpado abierto.
Obturador que asoma
en cada verso. (65)

Interferencias

Interferencias es un libro que no admite la inercia de decir de él que se trata de un poemario, de un conjunto poético, ni de un libro de poemas, o de una obra poética. Que es un libro no cabe dudarlo. Que sea un libro de poesía al uso está claro que no, aunque sí cabría situarlo en el amplio y multiforme espectro, siempre impredecible, de la llamada poesía experimental.

A este libro lo ha denominado su autora *Interferencias*, apuntando con esta denominación al fenómeno textual involucrado en todas sus páginas. En física, una interferencia consistiría en que una onda se superpone a otra, produciéndose entre ambas una resultante distinta causada por esa superposición. El constructo realizado por María Ángeles Pérez López en esta obra se aproxima a la acepción que, mal

que bien, acabamos de resumir de interferencia, porque lo que se ha propuesto como lectura son poemas, o fragmentos de ellos, debidos a escritores y escritoras, en varios supuestos muy relevantes, de la literatura occidental, entre cuyos versos se interponen, o entre cuyas líneas “se interfieren,” textos de naturaleza muy otra, de carácter periodístico la mayoría, que los contrapuntean.

Sobre las autorías de poemas y de fragmentos anoto, respecto a las letras no hispánicas, las de Dante, Shakespeare, y Kavafis. El elenco de poetas españoles está representado por Quevedo, León Felipe, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Miguel Hernández, Luis Rosales y Blas de Otero. A la literatura hispanoamericana, que esta escritora enseña como materia de lectura y estudio en la Universidad de Salamanca, nos remiten César Vallejo, Pablo Neruda, Enrique Linh, Alejandra Pizarnik, Vicente Gerbasi, Néstor Perlongher, y Cristina Rivera Garza. De cada poeta se ha seleccionado un solo texto, a excepción de Vallejo (uno de los autores predilectos de María Ángeles Pérez López), Miguel Hernández, y Rosales, de quienes escogió dos, y de Otero, de quien se eligieron tres.

Pérez López ha elegido los textos poemáticos, las noticias que se interseccionan con ellos, así como las manipulaciones que se han operado en los materiales, recortándolos; inmiscuyendo en ellos trozos extraídos de noticias que a su vez son rehechas en su lenguaje repitiendo algunas de sus palabras o frases para recalcar mejor ciertos significados; añadiendo variaciones propias, alternando líneas sombreadas con otras que no se sombrearon: y, por supuesto, aún otras opciones operativas más. A las prácticas aducidas, que constituyen en ocasiones guiños al experimentalismo visual, ha de añadirse también la de prescindir, cuando no la de alterar, el título que llevaban algunos poemas, ya que el constructo ya no se corresponde con tales titulaciones.

Entre los textos poéticos que han sido interferidos, me detengo brevemente, y como ejemplo, en uno que pertenece a las letras hispanoamericanas. Lo escribió una autora a la que Pérez López conoce muy bien, y que en distintas oportunidades ha sido punto de partida textual para momentos o composiciones suyas completas. Aludo a Alejandra Pizarnik, inspiradora, merced a su poema “En esta noche, en este mundo,” de los versos de *La ausente* que conforman “Cuando sale el aliento desbocado.”

En *Interferencias* se aducen pasajes de un poema en prosa del libro *La extracción de la piedra de la locura*, y se elabora un constructo en que vemos cómo el título original del texto de la rioplatense ha

sido trocado por otro, “La palabra en llamas,” a vueltas del arranque del poema de la escritora argentina, que comienza así: “Como una voz no lejos de la noche desde el fuego más exacto,” En el decurso textual de partida se han interferido escrituras que reelaboran acaecimientos noticiosos, y que son manipuladas de forma tal que impostan modos de presentación habituales en poesía, pero cuyo contenido resulta demolidor en contra del cambio climático y otras pernicies de alto voltaje destructivo.

¿Qué clase de elaboración textual es esa? Ciertamente, su resultado apenas tiene que ver con lo que comúnmente se entiende por una obra poética de una poeta. *Interferencias* es, por tanto, un libro extraño que no se ajusta a ningún patrón reconocible en la poesía española contemporánea. Sin embargo, sí guarda cierta relación con el contenido de una cita que antecede a esta serie de conglomerados discursivos. Las palabras citadas pertenecen al escritor mexicano Hugo García Manríquez y dicen así: “En lugar de escribir ‘como poeta’, leer como uno: creando huecos, pausas, agujeros, limbos.”

Lo que se propone en la citación apunta a que el poeta no componga en modo poeta, sino que solo lea, y que a través de ese tándem vaya creando rupturismos como los que, sumados, provocan los boquetes textuales que cabe deducir de la cita. Este tipo de creación la engloba el azteca en un planteamiento de base en el que se produce el encuentro de lo político en lo poético y de lo poético en lo político. García Manríquez es el autor de *Anti-Humboldt*, un artefacto desafiante en el que se ha trasladado a la práctica esta rompedora iniciativa. Por lo que hace al libro antecitado, esta praxis supuso intervenir, descuartizar, el texto del acuerdo de política neoliberal conocido como NAFTA, siglas del Tratado del Libre Comercio de América del Norte.

La propuesta del escritor mexicano se diría que configura el punto de partida de *Interferencias*, donde se pusieron en ejercicio no pocas de las prácticas llevadas a cabo por García Manríquez. Acorde con este estímulo, Pérez López no escribe, sino que asume la competencia de inscribir unos discursos en otros, dando pie a la creación de semánticas sobrevenidas a partir de esas interferencias, a semánticas hipertextuales, podríamos decir.

Si los poemas y/o fragmentos poéticos elegidos para formar parte del libro se leyesen prescindiendo de las noticias que se les incrustan, el lector no sería interpelado, al leerlas, sobre tantísimas injusticias y atrocidades de todas clases como se producen a diario en todo el planeta. Metafóricamente permanecería, en el acto de la lectura, en

el limbo, por usar un vocablo de la cita de García Manríquez. Pero *Interferencias* no solo cambia el rol del poeta, sino también el del lector, porque le fuerza a percatarse al instante de un puñado de problemáticas sociales, políticas y bélicas que campan a sus anchas por el entero globo terráqueo, perturbando su concentración en el poema y en los términos conceptuales y planteamientos estéticos que este le ofrece. María Ángeles Pérez López no ha querido esta vez comunicarse con los lectores de la misma manera que lo hizo siempre, a través de sus propias creaciones poéticas, sino que lo ha hecho brindándoles opciones dialógicas abiertas de interacción reflexiva merced a las propuestas de lectura que se les ha ofrecido.

Un amplio muestrario de realidades y de situaciones muy denotables se han incorporado a *Interferencias*, libro en el que se hacen efectivas muchas menciones de injusticias de distinto signo que ya poblaban la poesía de la autora, en cuyas obras se hace referencia de vez en vez a noticias que provienen de medios informativos, y sea muestra de lo antedicho aquel poema XXII de *Carnalidad del frío* en el que la hablante no puede dejar de acordarse, en medio del placentero disfrute erótico, de noticias del continente asiático relativas a un terremoto, además de las a la sazón cotidianas sobre Afganistán. En este punto confluye en parte su perspectiva lírica con la de la Gioconda Belli que enhebra poesía, deseo erótico, y política.

Otro ejemplo, aunque distinto porque no se apunta a topografía erótica, lo extraigo de *Atavío y puñal*, en una de cuyas composiciones se atribuye a la mujer, al género mujer, un desconsuelo inmenso ocasionado “por las fotos de presos iraquíes / en la prisión llamada Abu Ghraib” (22). Con presupuestos como los antedichos, en *Interferencias* las denuncias encuentran espacio propicio, y se intensifican, aludiéndose a guerras, a precariedades de distinta condición, entre ellas desahucios, al drama emigratorio, y por supuesto a agresiones de vario cuño contra las mujeres, asuntos estos últimos que en la poesía de Pérez López se enfatizan de manera especial.

En *Diecisiete alfiles* se condena por vergonzosa la política emigratoria de la Comunidad Europea. Podemos leerlo en el haikú con el que culmina la serie “Haikús de Europa”: “Miedo en la boca / y miedo en las pateras. / Vergüenza Europa” (70). Pero los ejemplos extraídos de otras obras suyas en los que aparecen las mismas inquietudes que la han llevado a fijarse y a incluir los textos periodísticos en *Interferencias* serían en exceso numerosos si pretendiésemos aportarlos.

Tocante a la violencia contra las mujeres, muchas páginas de *Carnalidad del frío* la delataron abundantemente. En esa lacra se centran los constructos de *Interferencias* titulados “Zanja y alcuza” y “Encierro.” En el primero se confrontan el poema de Dámaso Alonso “Mujer con alcuza” y noticias procedentes de distintos medios informativos, entre ellos *ABC*, *El Mundo*, *20 minutos*. En el segundo se aplica la confrontación entre el poema 23 de *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández y una violación grupal cometida en la ciudad de Pamplona por unos inmorales energúmenos sevillanos en las fiestas de San Fermín.

Dámaso Alonso había planteado en su composición, una de las más recordadas de *Hijos de la ira*, la dura problemática afrontada por las mujeres ancianas que arrastran su soledad sin tener donde ir ni acogerse. Este poeta del 27 pudo inspirarse en ejemplos de situaciones que no han desaparecido en las calles españolas y de tantos lugares del mundo. Con todo, las realidades que transmiten a lectores y oyentes los noticieros resultan más hirientes y desoladoras todavía que las poetizadas en “Mujer con alcuza.” Y es que, además de lo que acaso fortuitamente vea uno por sí mismo, somos informados a menudo no solo de la invisibilidad de esas mujeres de edad muy avanzada, sino de los maltratos, desahucios y asaltos de los que muchas veces son víctimas, y los textos que allega Pérez López aprontan algunas de estas situaciones tan sangrantes.

Tocante al texto hernandiano, el dicente del soneto se conduce, a la par que se identifica, con el trance sangriento del toro en las arenas de los ruedos, y compara en términos taurómacos el sino del astado con el de sus inalcanzables deseos amorosos. Este poema de Miguel Hernández se reproduce sin recorte alguno, y entre sus endecasílabos se va introduciendo la noticia, en alternancia con los versos, de lo acaecido en Pamplona en la noche del 7 de julio de 2016, día del inicio de los sanfermines, y en el que comienzan sus afamados encierros, cuando cinco individuos procedentes de tierra sevillana, autoproclamados “la manada” en alusión al correr de los cornúpetas por las calles pamplónicas, violaron a una muchacha y se ufanaron de hecho tan deleznable grabándose y difundiendo su criminal acción sarcásticamente.

Obras citadas

- Abril, Juan Carlos. "Sobre *Fiebre y compasión de los metales*," *Estudios Humanísticos. Filología*, 40 (2018): 465-466.
- Balcells, José María. "Poesía japonesa y poesía occidental," *Historia y vida*, Extra 68 (1993): 134-141.
- . "La poesía de María Ángeles Pérez López: una escritura de las cosas y los cuerpos," *Lectura y signo*, 13 (2018): III-V.
- . "Sobre *Interferencias*," *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 15, (2020): 489-492.
- Martínez, Érika. "A modo de prólogo. La vida muy urgente," preliminar a *Diecisiete alfiles*, (2019): 9-12.
- Moga, Eduardo. "Esplendorosa minucia," preliminar a *Catorce vidas* (Poesía 1995-2009), 2010: 9-18.
- . "La humanidad de los metales," *Cuadernos Hispanoamericanos*, 805-806 (julio-agosto, 2017): 227-230.
- Pérez López, María Ángeles. *Catorce vidas* (Poesía 1995-2009). Preliminar de Eduardo Moga. Salamanca: Diputación, 2010.
- . *Fiebre y compasión de los metales*. Prólogo de Juan Carlos Mestre. Vaso roto, 2016.
- . *Diecisiete alfiles*. Prólogo de Érika Martínez. Madrid: Abada editores, 2019.
- . *Interferencias*. Madrid: La Bella Varsovia, 2019.

