

La belleza cruel

Tanta belleza cruel, tanta belleza

Ángela Figuera Aymerich

La piedad no existe para quien observa la belleza

Isla Correyero

La propuesta del presente trabajo es realizar un breve recorrido, acercarnos a dos voces de mujer que, desde la radicalidad de la palabra poética, han padecido o reflexionado sobre la violencia. Dos mujeres que nos hablan desde dos realidades históricas muy diferentes. La lengua es la misma, el país también (aunque parezca distinto) pero en su discurso se evidencia la distancia que separa la condición femenina de la España de posguerra a la de nuestro presente.

En el primer caso una mujer busca su voz y la encuentra en un largo proceso de dolorosa ruptura con el imaginario de lo femenino socialmente vigente. Estereotipo de lo que debe ser la mujer (lo único que puede ser, que la dejan ser) que ella misma asume e interioriza y que, tras una búsqueda de una lucidez y valentía admirable, es capaz de romper. Es Ángela Figuera Aymerich, que publica su primer libro en 1948 y, en la década de los 50, será una de las voces destacadas de la llamada poesía social. Su obra caerá, más tarde, en un relativo olvido (¿casual?).

La segunda voz se enfrenta a la violencia, al horror cotidiano, inexplicable, que es parte esencial de nuestra realidad (aun cuando quisiéramos no verlo). Y ahondando en esta mirada que nada rehuye, se enfrenta a la violencia extrema: la muerte. Y lo hace desde su condición de mujer, explícita en el texto, determinando la mirada, caracterizando al sujeto poético. Se trata de los dos últimos libros de Isla Correyero, publicados en 1993 y 1996.

En la poesía de Ángela Figuera Aymerich veremos la violencia de un mundo que recluye a la mujer y niega su autonomía, la vigencia de unos estereotipos, de un imaginario colectivo, que le niegan el derecho a la propia voz. Mujer sin voz, mujer silenciada, mujer negada. Y frente a ello la lucha, el doloroso desprendimiento, la búsqueda de lo nuevo, la afirmación de la voz, roto el silencio. Es la violencia frente (y sobre) la mujer. En el caso de Isla Correyero, y en el de tantas otras poetas actuales (y por fin el femenino se hace plural) lo que vemos es la mujer frente a la violencia. Es una mirada, desde la asunción del género, sobre la realidad de la violencia. Lo cual no excluye que

* Profesor del I.B. Giner de los Ríos de Alcobendas (Madrid).

ésta se siga ejerciendo sobre la mujer. Pero el cambio de mirada es muy significativo. En el primer caso es el sujeto que padece la violencia: condenado a padecerla, a sufrirla, porque ni siquiera existe como sujeto. Ahora el sujeto puede com-padecer la violencia, acompañarla, porque existe como tal. Y tiene una voz propia y habla desde su condición de mujer. El silencio, por fin (apenas más de 25 siglos, toda la historia de nuestra cultura hecha exclusión), ha sido roto.

I / UNA MUJER EN BUSCA DE SU VOZ

La trayectoria poética de Ángela Figuera Aymerich es, en lo que tiene de singular e insólita, realmente ejemplar. En pocos casos la palabra va articulando con tanta claridad la propia biografía. La lectura de su *Obra completa*¹ es ir compartiendo un proceso de búsqueda que se va descubriendo en el texto. En su caso es, en verdad, una vida que se escribe (**bio-grafos**), una vida que al escribirse cobra sentido y que nace de una poesía que se nos presenta como proceso: itinerario para dotar de sentido a la existencia. El sujeto de la enunciación va desvelando la elección de un destino personal, una mujer se hace (se elige como mujer y como sujeto) en el encuentro de su voz (una voz propia, que pueda ser la suya) al hilo del discurso que la construye (destruyendo su anterior imagen) y la configura como sujeto activo (en el texto y fuera del texto).

Y si hablamos de la construcción de una voz de mujer, de una mirada femenina sobre el mundo, no es forzando el sentido de su poesía o porque sepamos que (dato externo, ajeno al texto) fue una mujer real la que escribió tales poemas. La primera singularidad de Ángela Figuera nace de la asunción radical, en el texto, de su condición de mujer. Pocos discursos se definen de una manera tan extrema desde el sexo, toda su poesía tiene una inequívoca marca de género. El yo poético, la voz que habla, es desde el principio (y atravesando toda su obra) una voz de mujer. Y esto, tan poco frecuente, insólito incluso entre las poetas de su tiempo, confiere ya desde sus inicios a su obra un carácter muy singular. Mujer que habla, que se mira a sí misma (y en su imagen reconoce la mirada impuesta), se busca con angustia y encuentra una voz que al fin sabe suya.

Sus dos primeros libros, *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949) componen un primer momento de su poesía que dará un giro decisivo en 1950, influida sobre todo por la lectura de Gabriel Celaya, y ya se reflejará en su poemario *Vencida por el ángel* (1950) y en su trayectoria posterior.² Es una evolución que

1 Ángela Figuera Aymerich: *Obras completas*. Madrid, Hiperión, 1986. En lo sucesivo al citar poemas del libro señalaré tan sólo la página correspondiente, siempre referida a esta edición.

2 Para estos aspectos ver el excelente trabajo de Roberta Quance («En la casa paterna») donde se ofrece una visión general de la evolución poética de Ángela Figuera. «Introducción» a las *Obras completas* que acaba de ser citada.

va de los bellos poemas iniciales, en los que la imagen de la mujer se ajusta (al menos parcialmente) a los estereotipos de la época, a una poesía de denuncia social (enlazando con la línea dominante en la poesía del momento) en la que se evidencia un feminismo activo. Algo inusual porque, en un panorama poético dominado por hombres (y desde donde se impone una imagen única de la mujer) ella aporta un «claro enfoque femenino de los problemas sociales» y, sobre todo y desde sus inicios, «lo femenino se materializa en su obra como ángulo de visión privilegiado para comprender lo que les pasa a los demás».³ A los demás y a ella misma: mujer que mira el mundo y quiere comprenderlo y comprenderse.

En *Mujer de barro* las notas dominantes son una imagen de mujer definida por la maternidad (que será una constante en toda su obra), la pasividad (en lo erótico) y la resignación (en la esfera de lo público). Sin embargo, esta imagen que pudiera parecer tan convencional, tan asimilable a la difundida por el resto de la poesía de su tiempo, se quiebra en parte con la presencia de un intenso erotismo, de una vivencia de la carne desde la realidad de ser mujer que la singulariza y la hace llamativamente extraña. La mujer es el **barro** que será moldeado por el hombre, la **tierra** que será penetrada y hecha fértil, el **huevo** tibio que acoge la caricia del hombre, el **reflejo** donde el amante puede mirarse, la **ofrenda** ante el amor salvaje y depredador del hombre... Todas imágenes que se despliegan en sus dos primeros libros. Asunción de una condición de mujer definida por la pasividad, vicaria siempre y dependiente del elemento activo y que sobre ella actúa y la hace existir (le da sentido) por su acción. Como ejemplo este fragmento del poema inicial titulado, precisamente, **Mujer**:

Me entregan la simiente: doy el fruto.
El agua corre en mí: no soy el agua.
Árboles de la orilla, dulcemente
los acojo y reflejo: no soy árbol.
Ave que vuela, no: seguro nido.

Cauce propicio, cálido camino
para el fluir eterno de la especie. (p. 26)

Cauce, camino, reflejo, recipiente ... La mujer acoge y refleja, proporciona el descanso y el espejo (ella es espejo del otro que actúa). Es el seguro nido pero nunca el pájaro que vuela. Su justificación es perpetuar la especie. Y esperar. Servir de mudo espejo, de cálido refugio.

Junto a esta imagen de la mujer hay, en sus dos primeros libros, un intenso erotismo que traspasa numerosos poemas y que incluso, en *Soria pura*, se confunde con la visión del paisaje: pues la mirada es tan carnal, tan física, tan mar-

³ En palabras de Roberta Quance, *op. cit.* p. 12.

cada por un sexo de mujer que se proyecta, amorosamente, sobre la belleza que contempla. Y qué insólita suena esta voz de mujer que despliega en 1948, en España, un erotismo tan explícito como el de **Carne de mi amante**:

Carne de mi amante, carne
viril y prieta de vida.
Suave y blanda entre mis dedos;
fuego bajo la caricia.
Dulce y sabrosa a mis labios
como una fruta mordida...
Carne de mi amante, carne
tan mía como la mía. (p. 30)

Presencia física, tacto demorado, sabor, la fruta mordida que es el deseo hecho plenitud, inocencia de la carne (lejos de cualquier asociación con la «fruta prohibida»), confusión de los amantes. El mismo explícito erotismo se hace presente en algunos textos de *Soria pura*. El baño en el Duero es sensualidad de unas manos que acarician y el deseo ardiente a la orilla del río (**Baño**, p. 82) o el mar de la infancia, donde se estrena y nace la conciencia del yo poético, se convierte en reiterada metáfora erótica: «gritos largos, enorme jadear», «Al penetrar en ti, ¡con qué violencia/de urgencia varonil me penetraste!» (**Mar de mi infancia**, p. 102). Se podrían multiplicar los ejemplos porque toda la poesía de Ángela Figuera está impregnada de esta carnalidad tan explícita, de esta presencia del sexo, del deseo y el placer. Pero lo insólito no es sólo esto (tantas veces eludido en la poesía amorosa) sino la mirada, tan limpia, tan evidente, tan asumida que sobre esta realidad lanza una mujer. Mujer que reivindica el placer y lo hace palabra. Voz que nace desde la carne, desde una sensualidad que asume y define su palabra poética. Tal como formula en **El fruto redondo**, en el que tras desear que su palabra fuera algo ingrátido («oro sin peso, un soñar sin raíces»...) concluye con la afirmación rotunda de la materialidad de su poesía:

Pero mis versos nacen redondos como frutos,
envueltos en la pulpa caliente de mi carne (p. 54)

Versos redondos, confundidos con la pulpa caliente de una carne de mujer que nos habla desde esa materia, desde ese cuerpo que desea y experimenta el placer. Desde el centro. Voz de mujer que nace de un sexo que no se oculta, que se manifiesta con una claridad tan alejada del pudor, la vergüenza o la sublimación idealista.

A partir de *Vencida por el ángel*, 1950, la poesía de Ángela Figuera abandona el tono intimista, de autoindagación en sus vivencias de mujer y madre, y se inserta en la corriente de denuncia social que domina en el panorama literario

de aquellos años. El poema que da título al libro expresa bien este tránsito del yo al nosotros, de una primera poesía en la que predomina la experiencia del amor a otra en la que este mundo feliz parece derrumbarse para siempre. El yo poético ha pretendido defender su parcela de felicidad, el mundo del amor y la plenitud y ha luchado con el Ángel: «suave, silencioso, terrible». Todo inútil; el ángel terrible (y según Rilke siempre lo es) ha vencido:

Sin espada, sin ruido, me ha vencido. En la entraña
me ha dejado clavada la raíz de la angustia
y ya siento en mi alma el dolor de los mundos. (p. 113)

Y esta angustia, este dolor de los mundos sentido como algo propio va a acompañar siempre su poesía. Y surge la denuncia, el grito contra la injusticia. Y es ésta una voz de mujer que ya no puede conformarse con el mundo de pasividad que había sido el suyo, que ahora sabe que tiene que salir de sí misma (de la imagen de sí misma heredada, impuesta) y buscar el mundo que la espera. En **Los días duros** se produce este salto y esta voz de mujer niega el barro (que antes la ha definido) y la docilidad:

Siempre extasiada en descuidado gozo
como una niña al borde del sendero.

Hoy ya no puedo. He de salir. Alzarme
sobre mi dócil barro femenino.
Gritar hacia las cosas que me gritan (p. 125)

Todo el mundo que ha definido su condición de mujer-niña: su vida aparte, preservada, los ensueños, un horizonte siempre rosa... se viene abajo. Ya ni siquiera la maternidad sirve para escapar de la atroz realidad que está fuera y exige que la mujer se alce y salga y grite. Hay que oponer a «la embestida seca de los machos» otros valores: «el sexo puro, leal» capaz de arrancar «las viejas guirnalda/s de trapo con olor de hipocresía». (p. 127) Sin renunciar a nada, pero su voz tiene que ser escuchada, tiene que marchar por los días duros sin desmayarse, porque lo que está naciendo es «lo recio femenino»:

No mataré mi risa ni mis sueños.
No dejaré mis besos olvidados.
No perderé mi amor entre las ruinas.
Pero no puedo desmayarme blanda

Y es esta continua reflexión sobre (y desde la mujer) lo que singulariza, hasta hacerla casi insólita, la palabra de Ángela Figueroa en el panorama poético de su tiempo e, incluso, en el movimiento de renovación al que ella se adscribe. Basta una lectura atenta de la ya clásica antología de Leopoldo de Luis, *Poesía*

social,⁴ para percibir hasta qué punto es esto cierto en la poesía que se hacía, en una proporción abrumadora por hombres (en el libro de un total de 30 poetas antologados sólo hay 4 mujeres), en la España de los años 50 y principios de los 60. Pero el problema no es cuantitativo (aunque también lo sea). A través de los textos de sus compañeros de la primera promoción de posguerra (si bien Ángela pertenece, por nacimiento, a una generación anterior) se observa una ausencia/presencia de la mujer reveladora de una triste realidad social.

En casi todos estos poetas destaca en primer lugar la ausencia: el sujeto de la enunciación es inequívocamente masculino y la mujer suele estar del todo ausente de este mundo donde sólo se le asigna un papel marginal. Es un mundo de «quehaceres viriles» y de «milagros machos» (por utilizar las significativas expresiones de Gabriel Celaya en el poema *A Andrés Bastera*, (p. 101) en el que la mujer se diría que no existe. Cuando aparece es como contraste, contrapunto, una presencia marginal reducida siempre a la esfera doméstica (como madre y ama de casa) refugio y sostén de esos «quehaceres viriles» que buscan, en el mundo exterior, en las relaciones de trabajo, la transformación del mundo. Una transformación que a ella, excluida del mundo laboral, le está vedada. Cuando aparece es en significativos y muy marginales oficios: castañera, mecánografa, carbonillera... Además de la otra presencia, que calificar de oficio suena a sarcasmo: la prostitución. En este mundo es sobre todo la esposa del trabajador (que padece la miseria, cuida de los hijos, reconforta al marido) que lucha por cambiar una realidad social en la que ella no participa, la mujer como sujeto activo es la gran ausente.

Pero esta gran ausencia es aún más llamativa en aquellos textos en que la utilización de la palabra **hombre** se supone que tiene un valor genérico, englobando tanto a mujeres como hombres. *La gente* de Rafael Morales (p. 181) es un poema dirigido al Hombre (y la mayúscula indica a las claras su valor genérico) y que habla de la gente; por tanto pudiera pensarse que algún espacio, aunque fuera pequeño, le estaría reservado a la mujer en esta referencia al ser humano en su conjunto. El texto es una larga enumeración de oficios (barrenderos, lecheros, pescadores, carteros, verduleros...) todos ellos exclusivamente masculinos. El Hombre (genérico sin marca de sexo) es sólo el hombre (sin mayúscula, como referencia de género concreto). Más revelador aún es el poema *Hombre* de Manuel Pacheco (p. 191): todo él es un canto al **Hombre**, con mayúsculas, puesto en vertical, sinónimo de la humanidad entera. Pero esta humanidad está formada sólo por referencias masculinas, que trabajan en las oficinas, los campos, las minas, las fábricas... Y de pronto, en este mundo de hombres, en este supuesto genérico que debería haber englobado a la mujer, aparece ésta. Y ahora se hace evidente la oposición de sexo, la marca concreta

4 Leopoldo De Luis: *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid, Ediciones Júcar, 1982. En la cita de poemas del libro indico, a partir de ahora, tan sólo el número de página. Siempre referido a esta edición.

de género, la oposición hombre/mujer que se ha enmascarado en el resto del poema: «**Hombre** como una nube de tormenta/sobre la yerba dulce de la **mujer** tendida» (el subrayado es mío). Es esta mujer tendida en espera del hombre hecho tormenta, la única que aparece en este mundo hecho de «quehaceres viriles».

En este universo poético en el que la mujer parece no existir surge la voz insólita de Ángela Figuera. Y es una mujer que habla. Y habla sobre la mujer y desde esa su condición irrenunciable. Desde sus dudas, desde un tiempo que aún es espera y víspera: «Aguarda aún. Detente. Nada sabes./ Aún yaces en la víspera. No sueñes». (*Víspera de la vida*, p. 145) En un mundo inconcluso en el que una mujer se pregunta ¿Qué hacer?, cómo negar la repetida falsificación de la historia y ser una misma:

¿Por qué he de ser mujer repetida de Eva
escudriñada en toda mi triste anatomía,
sin un gesto que niegue los rituales muestrarios? (p. 149)

Una mujer que se ignora y se busca y quisiera salir de la niebla. Y cuando se dirige a su Dios se queda a solas con sus preguntas, ayuna de certezas, enredada en el alado laberinto de su nombre :

¿Quién es esta que soy? ¿Perfil tan sólo?
¿Presencia de una sangre entre la niebla?
¿Babel de sueños, ciega y asombrada? (p. 152)

Alguien que quiere sentirse «cierta, suficiente» y aún sabiéndose desarmada se aferra a una certeza que la salva : «Y soy una mujer. Apenas algo./ Carne desnuda, sola, desarmada» (p. 154). Y se siente sangre, sangre de mujer que nutre su vida y su palabra (circulando por todos sus poemas) en un texto que es la negación de una tradición de siglos: la impureza, la sangre que mancha, el estigma de lo femenino. Pero ella ama su sangre que la fertiliza y la sostiene : «Yo me siento la sangre. ¿No la sentís vosotros?/ Sangre de la mujer, cáliz abierto./ / Yo me siento la sangre. Ella me nutre./ Me llena, me dibuja, me sostiene» (p. 161). Una mujer que se dirige a su Dios y se siente defraudada y robada porque, siendo madre, ha sido despojada hasta del lenguaje: «Hácese el hijo en mí. ¿Y han de llamarle/hijo del Hombre cuando, fieramente,/ con decisiva urgencia me desgarran/ para moverse vivo entre las cosas? Mío es el hijo en mí y en él me aumento» (p. 141). Formulando, como ha señalado Roberta Quance, una «crítica intrínsecamente feminista del lenguaje»⁵ insólita y tan ajena, como se acaba de exponer al referirnos a la poesía social, a los usos (y abusos) del lenguaje poético de aquellos años.

5 A. Figuera Aymerich, *op. cit.* p. 14.

¿Ha sido el de Ángela Figuera un grito inútil? Ella, tan alejada de cómodas certezas (en las que tanto se ampararon otros poetas de su tiempo) se lo ha preguntado en *El grito inútil*, 1952, significativamente dirigido: «A los que no quieren escuchar». Esta mujer, apenas algo (pero algo tan consistente como la carne, la materia, la sangre, su propio cuerpo hecho voz) ¿puede ser escuchada en un mundo donde fracasan los hombres?:

¿Qué vale una mujer? ¿Para qué sirve
una mujer viviendo en puro grito?

¿Qué puede una mujer en la riada
donde naufragan tantos superhombres ? (p. 171)

Esta mujer «perdida en el silencio de Dios, desconectada de los hombres» qué puede hacer. Volver «al tópico dulcísimo y sedante», a una poesía que a nada compromete; sabe que no, porque ya «están rotos los puentes». Ella ha roto todos sus puentes, ha buscado su voz (nacida siempre de la carne) desde la felicidad del amor al dolor inmenso del mundo. Y ha salido fuera. Se ha alzado. Ha mirado la realidad y ha querido cambiarla, ella también ha querido ser protagonista, compartir con los hombres un tiempo de incertidumbre. Y se ha quedado a solas, gritando entre muertos, con todas sus preguntas a cuestas. Sin certezas. Todavía en la víspera de la vida, en el confuso camino, sin saber si se avanza o sólo deja tras de sí tierra quemada. Pero ya no mujer de barro a la espera sino voz que grita y se interroga. ¿Es acaso éste un grito inútil?

Y yo pregunto, vadeando a solas
un río de aguas turbias y crueles,
¿qué puede una mujer, para qué sirve
una mujer gritando entre los muertos? (p. 172)

II / UNA VOZ DE MUJER FRENTE A LA MUERTE

Cómo enfrentarnos con esa violencia extrema en la que todo parece concluir, cómo mirar la muerte sin cerrar los ojos vencidos por la piedad o el temor y sobre todo cómo nombrar (y hacer que viva en el texto) la realidad misma de la muerte. Qué mirada y qué palabra pueden dar cuenta de una experiencia que no se sitúa en el límite, sino que es el mismo límite: la oscuridad, el silencio. Cómo dotar de sentido el vacío. Las palabras que ordenan la realidad, el discurso abierto a múltiples significados, el texto que niega en su materialidad el concepto mismo de ausencia, ¿podrán decir el sinsentido, nombrar la muerte sin traicionarla?

Y es, de nuevo, la voz de una mujer la que nos guía por este territorio incierto en el que la realidad estalla en signos que sólo interrogan. Porque, en pala-

bras de Emmanuel Levinas, «la muerte es partida, deceso, negatividad cuyo destino se desconoce [...] La muerte como viaje sin regreso, pregunta sin datos, puro signo de interrogación».⁶ Desde esta no respuesta, esta oquedad que ninguna palabra puede llenar, nos habla Isla Correyero en su último y muy reciente libro: *Diario de una enfermera*.⁷

Tras sus dos primeros libros *Cráter* (León, Colección Provincia, 1984) y *Lianas* (Madrid, Hiperión, 1988) la propensión de la autora a frecuentar territorios peligrosos, a hacer suyo el imperativo de Baudelaire («Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!»), a nombrar y mirar aquello que debe ser silenciado, había iluminado un libro cruel y desconcertante. En *Crímenes* (Madrid, Ediciones Libertarias, 1993) hay una voz, que situada en el límite, canta desde el horror, desde la experiencia de la violencia cotidiana (esa que otros trivializan y convierten en mercancía) para alzar desde ese espacio (que nadie quiere habitar, pero que existe y ella nombra) una conciencia ética. Son, como ha escrito Juan Carlos Mestre: «versos iluminados por el dolor de la otra palabra, la de la víctima, la del inocente, y que la autora asume desde el sujeto lírico de quien no es imparcial, ni ajena, ante esa innecesaria voluntad de barbarie que califica la cotidianidad».⁸ Es una voz que mira y dice **lo que no debe ser dicho**. El absurdo de una violencia que estalla gratuita y terrible, que se admite como espectáculo (multiplicando imágenes que ya, por reiteradas, poco significan) pero que no **debe** ser materia de la poesía. Aquí la palabra nos rescata el horror de lo nombrado, aquí el poema subvierte el imaginario que los medios difunden: la aceptación o la complacencia ante el crimen y la muerte, su conversión en objeto de consumo. El espacio libre del poema, en el que el lector crea su propio tiempo (impacto de la palabra, demorada recepción, reflexión, relectura, silencio) frente a la sucesión vertiginosa de las imágenes, a su trivialización en una secuencia arbitraria y prefijada. Por eso la violencia de *Crímenes* es tan inquietante, por eso sobrecoge y nos aleja, también como lectores, de la imparcialidad. No hay, entre tanto crimen, espacio para la medida o la indiferencia y las palabras de Camus resuenan tras la lectura de este libro insólito, de una belleza aterradora y despiadada: «En el mundo totalmente histórico que amenaza ser el nuestro no hay ya faltas; por el contrario, no hay sino crímenes, el primero de los cuales es la medida».⁹

Pero si en *Crímenes* se ha enunciado aquello que **no debe ser dicho** (que el horror habita en nosotros y somos responsables) en *Diario de una enfermera* se va todavía más lejos. Pues aquí se trata de decir lo que **no puede ser dicho**, nom-

6 Emmanuel Levinas: *Dios, la muerte y el tiempo*. Madrid, Cátedra, 1994, p. 25.

7 Isla Correyero: *Diario de una enfermera*. Madrid, Huerga y Fierro Editores, 1996. Con este libro obtuvo la autora el IV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba Ricardo Molina.

8 Palabras de Juan Carlos Mestre recogidas en la edición citada de *Crímenes*. Madrid, Ediciones Libertarias, 1993.

9 Albert Camus: *Obras*, 3. Madrid, Alianza Editorial, 1996. Edición de José María Guelbenzu, p. 49.

brar la muerte y vivir desde dentro una experiencia que es siempre vicaria. Pues la muerte es siempre la muerte del Otro, una realidad que no se puede remitir a la experiencia, y que sólo se contempla desde la infinita distancia que del otro nos separa y que, sin embargo, nos interroga y alcanza, y en su mirada, en la imposibilidad de vivir su muerte, nos configura. El otro que muere, tan irreductible en su distancia, tan ajeno al yo que contempla, es nuestro prójimo. Esta dialéctica, que configura el propio yo desde la mirada del otro y nos hace responsables, rehenes del otro, definidos por la alteridad, se tensa hasta el límite en la muerte. Para Emmanuel Levinas es puro signo de interrogación en el que el sujeto se hace pasividad: «La afección de la muerte es afectividad, pasividad, efecto de la desmesura, conmoción del presente por el no presente, más íntima que cualquier intimidad, hasta la ruptura, en un **a posteriori** más antiguo que todo **a priori**, diacronía inmemorial que no se puede remitir a la experiencia».¹⁰

Y cómo hablar de esta desmesura, de esta conmoción, imposible de remitir a la experiencia del propio yo. Desde dónde, desde qué mirada y con qué voz, es posible mirar la muerte del prójimo y no enmudecer. Comunicar, abrirme a una comunidad desde el silencio de la muerte. Maurice Blanchot, tan cercano al pensamiento de Levinas, lo ha expresado así: «Mantenerme presente en la cercanía del prójimo que se aleja definitivamente muriendo, tomar sobre mí la muerte del otro como la única muerte que me concierne: he aquí lo que me pone fuera de mí y es la única separación que puede abrirme, en su imposibilidad, a lo Abierto de una comunidad».¹¹ Y esto es lo que hace la voz que nos habla en *Diario de una enfermera*: estar presente, **mirar** la muerte del prójimo (que nunca es ajena, aunque siempre sea de otro) y «tomar sobre sí la muerte de otro», abrirse a una comunidad, a una fraternidad que nace del dolor al vivir y nombrar (en su imposibilidad) la infinita distancia que nos separa del otro en la experiencia que nunca se puede compartir pues es el otro el que parte y lo que se vive es sólo ausencia y lo que permanece es el vacío. Tras la desolación de la muerte ajena sólo quedan preguntas y una conciencia ética: un yo que se constituye (en el texto) desde la responsabilidad de la mirada del otro (y sobre el otro). Porque el sujeto poético se construye desde una voz en la que está inscrita la renuncia, compartiendo un silencio que es el espacio desde el que nace la palabra: «perdiendo el habla contigo, muriendo contigo sin ti, dejándome morir en tu lugar, recibiendo este don más allá de ti y de mí».¹²

En *Diario de una enfermera* la mirada se sitúa explícita y deliberadamente desde una distancia que pretende objetivar el discurso. Y el punto de vista no es inocente (es, como siempre, una decisión moral). El sujeto poético trabaja con la enfermedad y la muerte, convive con el dolor, observa con exactitud, la

10 Emmanuel Levinas, *op. cit.* p. 26.

11 Maurice Blanchot: *La comunidad inconfesable*. Mexico, Editorial Vuelta, 1992, traducción David Huerta, p.18.

12 Palabras de Georges Bataille citadas por Blanchot, *op. cit.* p. 18.

muerte del otro es su trabajo y parte inevitable de su rutina diaria. Y todo ello en el espacio privilegiado, y obligadamente aséptico, del dolor y la muerte: el hospital. Algo que ya se revela desde la precisión del título, los poemas hablan de un cotidiano trasiego con la muerte, anotaciones de alguien que vive esa realidad (que para los demás es excepcional y singularizada hasta lo más doloroso) como algo cotidiano. Y esta mirada determina algunas de las zonas temáticas presentes en el libro y define un estilo.

Así encontramos toda una serie de poemas en los que el hospital es el espacio en el que la muerte se hace rutina, deshumanización, indiferencia. La muerte se inscribe en la lógica de lo productivo (siendo su negación más radical), del trabajo automatizado. El enfermo es mercancía, perdida toda subjetividad, intercambiable pues no tiene rostro, constantemente renovado por su muerte, sustituido al instante, reducido a ser pieza que permite el funcionamiento de una gigantesca unidad productiva: grandes inversiones, tecnología, gestión, mantenimiento, salarios de los trabajadores... Así en el poema que abre el libro, **28 de septiembre de 1993**:

Inclino la cabeza para que nadie sepa que ya no soy
humana.

Debemos pasar inadvertidos.

Todos los enfermeros provenimos de una raza de autómatas. (p. 11)

Lugar donde todo es indiferencia, donde sólo existe la muerte, ausencia de humanidad que iguala a personas y animales pues ambos son materia, productos que permiten el funcionamiento de la gran maquinaria:

Esta mañana han enterrado a un mono y a un hombre... (p.11)

El hospital es también espacio en el que el poder, en su forma más directa y evidente, se manifiesta. Encarnado en los guardias de seguridad que como fantasmas pasean su minúscula parcela de autoridad, ajenos a la muerte que les rodea y así van: «oliendo la noche y los alientos, / cazadores de carne, / antinaturales inquilinos de este espacio fantasma». (p. 13)

En **5 de Mayo de 1994** toda la vida del hospital, la multitud de vidas dolientes recluidas en un espacio que les niega la intimidad y aleja de su mundo y sus afectos, se reduce al incesante trasiego de bolsas de plástico. Bolsas en las que se encierra lo poco que de su mundo llevan al hospital:

Por todas partes veo bolsas de plástico transparentes con los despojos
de la ropa y los zapatos

[...]

Aquí no reina la alegría ni la intimidad.

Sólo el color gigantesco de las bolsas de plástico. (p. 40)

Toda esta deshumanización, la reducción de los seres humanos a la tediosa rutina del trabajo que hace autómatas impasibles a quienes deberían prodigar cuidados y consuelo, que iguala monos y hombres, que reduce la vida de las personas (sus escasas pertenencias donde se encierra su pasado y su biografía) al gigantesco color de bolsas de plástico, todo este mundo (del que parece que la piedad ha sido excluida) se hace atroz pesadilla en poemas como **29 de Septiembre de 1994:**

Hemos actuado precipitadamente.

No hemos esperado el tiempo necesario para comprobar si verdaderamente estaba muerto.

Lo hemos amortajado entre algodón y bromas y hemos sellado sus ojos con el «Nobecutane».

Creímos ver un músculo facial que se movía...

Nada.

Trabajamos nerviosos, alegres.

Falta muy poco para irnos a casa. (p. 45)

El horror estalla entre algodón y bromas, hecho rutina, insignificancia que no debe perturbar el hábito del trabajo, apenas algo sin importancia (amortajar a quien todavía vive): Nada. Nerviosismo y precipitación porque lo único verdaderamente importante es que «falta muy poco para irnos a casa» y dejar el trabajo, la fábrica de la asepsia en la que los muertos (y no importa mucho la verificación exacta de su estado) son la materia prima (reducidos a objetos, piezas) que se transforma, sobre ellos se vende la fuerza de trabajo, se gana un salario y el derecho al descanso. El verso cortante, la palabra exacta, desnuda, con la frialdad de una morgue. La mirada implacable, sin ninguna concesión, como un foco que ilumina la escena brutal. Aquí no hay espacio para la piedad. El hospital es el reino de la muerte y la indiferencia. Y la palabra lo muestra. Ningún comentario. Tras unos puntos suspensivos (la posible vida, la llamada a la espera, a la comprobación, a la piedad al menos): Nada.

Este mundo sin piedad, regido por las leyes del trabajo, se manifiesta también en Las limpiadoras, **19 de mayo de 1995**. Esas bolsas de plástico que encerraban el mínimo territorio de lo privado para los que ingresaban son ahora bolsas de basura. Entre gestos mecánicos, entre risas, ajenas a todo lo que no sea su trabajo, sin ver al enfermo (pues para ellas no existe), sin mirar el rostro que espera (pues aquí no hay rostros) las limpiadoras resumen este mundo de

la indiferencia y el desprecio. «Nada llama su atención. Los enfermos son otra basura en movimiento» (p. 61) Pero aquí (como en otros textos) la mirada se rompe y alcanzada en un dolor más hondo que ninguna otra experiencia la voz se hace grito. Clamor. El poema estalla. Y el sujeto de la enunciación grita su angustia y su desprecio :

¡Oh, vosotras, a quien no puede el dolor de
los escombros,
la picadura de la melancolía, el tiempo de la angustia! (p. 61)

Cercanos a este nucleo temático se encuentran otros poemas que constatan que el hospital (lugar del trabajo automatizado, donde la mirada individual se anula en la rutina productiva) es también el espacio en que la vida existe entre la muerte. Y reclama sus derechos. A pesar del horror la vida continúa y estalla. La rutina de sobrevivir o la plenitud de vivir convive, inevitable, con aquellos que mueren. La vida sigue como una exigencia o un rito obligado. Y la belleza terrible de estos poemas nace del contraste. El amor y la muerte habitan el mismo espacio. Y se confunden y niegan. Como en *El quirófano*,¹³ de diciembre de 1993. Allí: «En esa mesa fría de acero inoxidable cayó la imperfección de la niña operada» (p. 17). La niña ha muerto, todo se detiene, el quirófano es despojos de una lucha perdida, luego todo se limpia. Y apenas una hora más tarde:

Dos amantes vinieron a yacer en la misma mesa de
operaciones.
El alma de la niña aún estaba en el aire. (p. 17)

Muerte y amor. Porque: «Pasan cosas terribles y sagradas en los bosques violentos del quirófano». (p. 17).

Cosas terribles y menos sagradas, porque son también el cumplimiento de la alegría decretada, la fiesta ritual e inexcusable, el brindis por una felicidad que tiene una fecha exacta para comenzar. Y esto en el territorio mismo de la muerte. **El banquete, 31 de diciembre de 1993** es la fiesta que recibe el año en el que por fin se cumplirán los sueños (que es el sueño que se repite todos los años), vinos, canapés, marisco, música, doce campanadas... Todo tan trivial, tan repetido. Pero el espacio es la UVI y el mantel dos sábanas de hospital. Y un muchacho acaba de morir, y nada puede limpiar la presencia obstinada de la muerte. Y la vida de las enfermeras es también el necesario olvido del fracaso y la muerte. El poema concluye:

¹³ Emmanuel Levinas, *op. cit.* p. 271. En el epílogo de Jacques Rolland se encuentra una sugestiva aproximación al pensamiento de Levinas. De interés es también el número de *Raíces. Revista judía de cultura*, núm. 26, Madrid, Sefarad Editores, 1996.

Después de la última uva dorada de este año daremos a los
padres del cadáver la noticia terrible.

Pero antes brindemos con el cava
por las próximas horas felices que pasaremos sin la cruz de
la muerte. (p. 21)

Mirada de quien tiene que convivir con la muerte. El punto de vista adoptado es el de quien trabaja con la muerte. El sujeto poético es una enfermera que, en forma de diario, anotaciones todas con una fecha precisa, nos habla de la muerte que observa (aunque aquí observar no presupone indiferencia). Y esta mirada determina una voz. Y así las palabras que nombran la enfermedad y la muerte son precisas, exactas, nacidas de la mirada que observa, analiza, evalúa, pues es esta su obligación: interrogar los síntomas, derrotar si es posible (con la frialdad del análisis) a la muerte. El léxico médico tiene así una presencia abrumadora (e insólita en nuestra poesía) en el libro. Asepsia, pañales de celulosa, microbacteria, monitor, cianosis, suero, cuña, copa de la orina, «Nobecutane», parada cardiorespiratoria, dromomanía, Hemocé, la Licaína y el Seguril en vena, angioplastia... Vocabulario que sirve para describir la enfermedad y la muerte y que establece un extraordinario contraste con la irrupción de imágenes y metáforas. La metáfora surge, con un lirismo intenso e inesperado, entre las palabras precisas de la ciencia. Ejemplo perfecto de esta utilización de dos niveles del lenguaje que se entrecruzan en el texto y, por contraste, se realzan hasta un límite casi imposible de soportar (pues el lector lo siente como una sacudida) es el poema *Lucidez*. 17 de noviembre de 1994. La metáfora estalla desde la mirada que observa una agonía y la voz que la nombra con todo el rigor de la medicina:

En la garganta de la moribunda se abrían las montañas.
En sus ojos abiertos, chocaban las estrellas.
De su cabeza inclinada caían todos los restos de la vaselina. (p. 49)

Porque esta mirada, presente en todo el libro, es la de la **lucidez**. Contemplar con los ojos abiertos la muerte, comprender (en la medida en que es posible) la realidad de la muerte. «Comprendo sin deformaciones lo que he visto» (p. 49). Pero esta mirada que comprende, y describe con el preciso lenguaje de la ciencia, se ve alcanzada por la muerte del otro que **entra** en el sujeto que contempla: «Ha entrado en mí la exacta conciencia de la muerte» (p. 49). Y la voz que nos habla de la muerte del otro (y de la herida que produce en el sujeto que la acompaña) sólo puede hablar desde la lucidez. La lucidez espantosa de quien nombra la muerte ajena y la vive como propia. Por eso ambos discursos (el científico y el metafórico) se entrecruzan y se dinamitan. El lector que los aceptaría por separado y que los conoce como discursos independientes (la

descripción médica de la enfermedad y la agonía/la expresión subjetiva del dolor) apenas puede soportar su intersección en el mismo texto. La fuerza expresiva del libro nace de esta voz que rompe todos los límites en una narratividad sin concesiones que nace del contraste violento entre dos tipos de palabra que ahora, hermanadas en una lucidez hermosa y cruel, nombran juntas a la muerte. El texto termina (y es casi una poética o al menos la mirada que preside todo el libro): «Ahora lo escribo sin deformaciones (o con la deformidad de su propia esencia) y percibo que ha entrado en mí, sin la dulzura, la imborrable conciencia de la muerte» (p. 50).

Diario de una enfermera es ante todo esta **imborrable conciencia de la muerte**, es la experiencia de la muerte del otro que nos alcanza (desde su infinita distancia), que entra en nosotros, y es una herida que permanece. Y aquí no hay escapatoria. Por eso en **Amanecer, 11 de diciembre de 1993** los muertos regresan y apresan al yo poético que vive en el límite, atada para siempre a sus muertos, «junto a esa otra violenta niebla de belleza que me sacude sin poder alcanzarla» (p. 15). Y regresan los que se fueron:

Aquellos plateados muertos que caían al amanecer
y envolvíamos percibiendo que regresarían. (p. 15)

Y hay la lúcida conciencia de la lejanía, la exacta percepción de que la muerte del otro es siempre una muerte que, en última instancia me es ajena, que nunca puede ser mi muerte, pero que, sin embargo me incumbe, me define como sujeto, y es la única que puedo decir, la única que puedo nombrar y acompañar. La distancia es infinita (está tan lejos todo) y a la vez la distancia es anulada:

Está tan lejos todo y, sin embargo, cuando me llega
este tiempo de dolor,
no hay distancia en mi noche ni en la suya. (p. 16)

Porque esta relación con la muerte, que anula la distancia, sólo puede darse en la noche, lejos de la luz gracias a la cual, según Levinas, dotamos de sentido al mundo: «la incógnita de la muerte significa que la relación humana con la muerte no puede desarrollarse a plena luz».¹³ Es la noche compartida que niega la luz del amanecer.

Como en el estremecedor **Muerte de un niño, 5 de enero de 1994**, prodigio metafórico para describir la muerte de un niño, el misterio que encierra la belleza aliada a la muerte. Misterio con el que se abre y cierra el poema:

13 Emmanuel Levinas, *op. cit.* p. 271. En el epílogo de Jacques Rolland se encuentra una sugestiva aproximación al pensamiento de Levinas. De interés es también el número de *Raíces. Revista judía de cultura*, núm. 26, Madrid, Sefarad Editores, 1996.

Es misterioso ver morir a un niño enfermo.
 (La piedad no existe para quien observa la belleza)
 [...]
 (La piedad no existe para quien estudia la belleza) (p. 25)

Entre estas dos afirmaciones de quien observa y estudia la belleza se despliega en el texto el misterio de la muerte, la leve caída del niño enfermo:

No pesa nada un niño cuando se está muriendo. Es una leve
 pluma que va cayendo a un patio y, como cae la nieve, se
 aposenta en la noche (p. 25)

Pero ¿será cierto que la piedad no existe, anulada por la contemplación de la belleza, que la mirada sólo observa y estudia, que este dolor tan profundo y absurdo no le conmueve? La voz se quiebra en un grito y lo desmiente. La piedad existe, precisamente porque la belleza muere como una leve pluma. Y la belleza es un niño que cae en la noche serio y valiente:

¡Oh pequeño empujado! ¡Rey deshaciéndose, valientemente serio!
 (p. 25)

Y que la piedad existe, y que la muerte del otro nos alcanza y entra en nosotros se pone de manifiesto en uno de los más bellos poemas del libro: **La ambulancia, 15 de abril de 1994**. El primer verso lo enuncia, evidencia que se cumplirá como una condena: «Me han elegido para entrar en la muerte de una niña» (p. 35). A partir de aquí el viaje en la noche. El doble viaje: el real de Madrid a Gerona en ambulancia y el descenso a la muerte, viaje al fin de la noche, entrada en la oscuridad total de la muerte. Descripción minuciosa del espacio cerrado y mínimo de la ambulancia: la niña desnuda, el suero, el oxígeno, la mirada atenta de la enfermera. Y el espacio exterior: los coches que se cruzan, «vivos de miradas poderosas». De pronto toda la distancia se rompe, queda anulada por la **caricia sobrehumana** de la enferma. Sus ojos «terriblemente abiertos y distintos» reclaman. Y la distancia rota es la mano de la niña sobre las piernas de la enfermera. Pero aquí nace otra distancia (ésta insalvable, sólo vencida por la piedad) la que opone la muerte a la vida, el otro que agoniza y el sujeto que tal vez quisiera morir pero vive y sólo desde esa vida puede acompañar a aquel que muere.

Tengo su mano agonizante y fría sobre mi muslo tenso y
 absoluto. (p. 36)

La oposición de los dos campos semánticos señala a esta distancia imposible de vencer que sin embargo el gesto, la caricia de la niña niega. Mano/Muslo,

agonizante y fría/tenso y absoluto, Muerte/Vida. Y sólo la piedad puede cubrir esta distancia. La niña pide agua (prohibida por el médico) y pide también amor. Y la enfermera le da el agua prohibida y el amor necesario. Y, abolida toda distancia, acompaña su muerte:

Traga,
traga,
mi amor,
mi amor,
mientras me acuesto a su lado
besándonos, me muere. (p. 36)

Un sorbo lento y repetido (traga, traga) de suero glucosado y de amor. Y el pronombre personal referido a la enfermera (me muere) identifica la muerte de la niña y la vida de quien ha entrado en otra muerte (que ya es para siempre parte de su vivir). Qué lejos estamos de los poemas en que la muerte se hacía rutina en un espacio en que los enfermos no tenían rostro, mercancías en un mundo de autómatas. Antes la denuncia, pero ahora la rebelión radical, la protesta contra el mal que, según Albert Camus, alienta en el corazón mismo de la rebelión metafísica. Porque: «La insurrección humana, en sus formas elevadas y trágicas, no es ni puede ser más que una larga protesta contra la muerte, una acusación rabiosa contra esa condición regida por la pena de muerte generalizada [...] Luchar contra la muerte equivale a reivindicar el sentido de la vida».¹⁴ El sentido de la vida, ante el escándalo de la muerte de una niña (que nada ni nadie podrá nunca justificar) nace de esta piedad que nos hace morir al acompañar la muerte del otro.

Entrar en la muerte ajena. Nombrar la experiencia que sólo podrá pertenecernos como silencio. **El moribundo, 13 de enero de 1996** (p. 79) es un poema en que este intento se lleva al extremo; escrito en primera persona es el moribundo el que habla y dice su muerte. El sujeto poético se ha desdoblado, objetivándose, en la muerte del otro y presta su voz al agonizante. En este imposible la muerte se niega a sí misma al hacerse palabra.

Y cómo decir la muerte del otro cuando éste es el más cercano, el que ha sido nuestro mundo, nuestro pasado, el origen de una vida que nos pertenece y es autonomía pero que ha nacido de él. Qué palabras puede encontrar la hija para nombrar la muerte del padre, cómo decir la ausencia en que también nos perdemos, la aniquilación de una parte de nuestro yo en la muerte de este otro singular y cercano entre todos. Son los poemas a la muerte del padre. Se inician con esa breve anotación que aparece ya avanzado el libro. Parte de ingreso de quien se sabe condenado a la muerte. Condensación en dos versos y cuatro adjetivos, en una dolorosa exclamación, en un texto breve y cortante, de la experiencia de la muerte del padre:

14 Albert Camus, *op. cit.* p. 129.

Mi joven y vertiginoso padre ha ingresado en la UVI,
tocado por la muerte.

¡Oh, sus párpados negros, sus números azules! (p. 59)

Un poema igual de breve, ausente de toda retórica, donde el dolor se condensa en tres versos, en tres oraciones enunciativas que dicen una realidad incuestionable (pues la muerte tiene fecha y hora) se corresponde con el inicial y cierra, casi, el ciclo. Pero esta muerte : «Ha cambiado el mundo, el añil de las cosas» (p. 68) En medio el grito por la indiferencia ante el dolor ajeno (**Las limpiadoras**), la muerte en el quirófano (**Angioplastia**), la negación de la muerte («¡Oh médicos malditos!») y el regreso del padre («Ha vuelto para mí») en **Pero se mueve**. La carta al padre ya para siempre ausencia (**De cuerpo presente**). Y la conciencia iluminada un año después, refugiada bajo los ramos blancos de un cerezo, blanco de sudario y rojo de muerte donde vive la memoria (y la presencia) del padre en uno de los últimos poemas del libro: **El cerezo**.

Esta mujer, esta enfermera, ha mirado la muerte, ha vivido (en lo posible, desde su misma imposibilidad) la muerte del otro, ha nombrado los signos que sólo interrogan (pues ninguna respuesta nace del vacío). La palabra ha tejido en el texto, entre los hilos de la ausencia y la nada, el sentido de lo nombrado. Porque la palabra poética (que crea la realidad) tiene siempre sentido y rescata a la muerte de su vacío y permanece frente a la nada porque derrota la aniquilación y el olvido. Por eso la voz que nos habla, desde «la afonía de una guardia, de un sufrimiento crónico», sabe para quien escribe. Y la respuesta nace de la pregunta más difícil: «Mi hijo de diez años me ha preguntado para quien escribo» (**Para quien escribo, 10 de diciembre de 1995**) Y cómo responder a un niño de diez años, qué decir a este Paolo que pregunta porque quiere entender, cómo explicar la condena de la escritura, dónde justificar la palabra frente a la muerte. Esta mujer lo sabe: escribe para el otro. Y el otro son quienes trabajan con la muerte y luchan contra ella en un mundo, el hospital, en el que todos están hermanados en este combate que disuelve, o invierte, toda jerarquía:

Para los delicados y sorprendentes celadores, las voladoras
cocineras, los peluqueros ágiles, los dóciles suplentes.

Para las enfermeras azules de la eternidad y sus ayudantes,
los médicos humildes. (p. 71)

Un mundo complejo y solidario, donde todos cuentan en esta lucha contra el dolor, aunque fuertemente jerarquizado. Y repárese en las significativas marcas de género: cocineras, enfermeras/celadores, peluqueros, médicos. Jerarquía que se rompe; aquí los médicos **humildes** son **ayudantes** de las enfermeras.

Y el otro son los enfermos, los locos, todos los que «sufren en esta larga galería de la muerte». Escribe para ellos y también para su hijo, para todos los hijos, y para el definitivamente otro, el padre ausente: «para él, que se ha ido en esta primavera y se ha llevado todo mi derrumbado diccionario de la medicina» (p. 72).

Esta mujer que ha mirado la muerte, que ha perdido el diccionario y ha tenido que inventar las palabras con que nombrarla, escribe para aquellos que sean capaces de mirarla cara a cara. Ese es el lector que nace de una exigencia ética. La misma que alienta en este *Diario de una enfermera*:

Para la misericordia y la paciencia, escribo. (p. 72)