

## ABLANDAR EL CUERPO, ABLANDAR LA LENGUA, ABLANDAR LA TRADICIÓN: *MI PAESE SALVAJE* DE ÁNGELA SEGOVIA

SOFTENING THE BODY, SOFTENING THE LANGUAGE,  
SOFTENING THE TRADITION: *MI PAESE SALVAJE* BY ÁNGELA SEGOVIA

**Mario ALONSO GONZÁLEZ**

Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** El presente artículo realiza un estudio acerca de la recepción creativa de la tradición literaria mística en la obra lírica *Mi paese salvaje* de Ángela Segovia para después, a través de la estética de lo líquido presente en dicha tradición y en la obra, estudiar de qué manera se construye una poética de lo blando y lo frágil, que trasciende las fronteras textuales y se convierte asimismo en una forma de comprender el mundo, el yo y el propio cuerpo, para aprehender la muerte y la vida como partes necesarias de la existencia. De igual forma, se ha realizado un análisis de la manera en que ocurre también un ablandamiento de la lengua lírica, necesario para los anteriores, así como de las diferentes tradiciones literarias heredadas.

**Palabras clave:** Ángela Segovia; Mística; Blando; Lírica; Frágil.

**Abstract:** The present study analyses the creative reception of mystic literature in Ángela Segovia's *Mi paese salvaje*. Through the liquid aesthetic of mystic and of this lyric work, I have studied the particular manner in which a poetics of the fragile and of softening has been developed – transcending the textual boundaries to become a way of understanding the world, ourselves and our bodies, a way of apprehending death and life as necessary parts of existence. Besides, I have analyzed how this softening occurs as well within the lyric language and in the mixing of the different literary traditions in *Mi paese salvaje*.

**Keywords:** Ángela Segovia; Mystic; Soft; Lyric; Fragile.

## Introducción

Puesto que el objeto de estudio del presente trabajo es la obra lírica *Mi paese salvaje* (2021) de Ángela Segovia, no podría abrir el texto sin buscar con tanto ahínco la palabra, sin invocar necesariamente este ritual de la lengua; de manera que el lector habrá de perdonarme esta transitoria heterodoxia. Para abrir bien, por tanto, empezaré por invitarle a escuchar:

Ara es la palabra  
Que hay que decir  
Sin duda ha funcionado  
Miren si no ara ara  
(Segovia, 2021: 23)

Ángela Segovia escribe desde una de las voces líricas más genuinas de la actualidad. Esta escritura se localiza en un contexto plural de nuevas poéticas rupturistas, como analizan López Fernández (2018: 180-181) y Molina Morales (2018: 222-223), que surge en este siglo como respuesta a la hegemonía del realismo de la «poesía de la normalidad» (Mora, 2006: 48-58), heredado de la poesía de la experiencia. Pese a dicha pluralidad, los autores reúnen ciertos aspectos compartidos, en ocasiones retomados de las vanguardias del siglo XX, en una búsqueda de un lenguaje más autorreflexivo, en continuo juego consigo mismo, y que quizás podrían resumirse en «cansancio (y desconfianza) del lenguaje tradicional, trabajo de construcción desde la ‘herida’ del orden discursivo» (Molina Morales, 2018: 234).

Por supuesto, esta búsqueda es también una búsqueda política, y ese juego continuo puede interpretarse en tanto que lucha: un «lenguaje en estado de revuelta permanente contra sí mismo» (Molina Morales, 2018: 223), donde la «ruptura de códigos lingüísticos y literarios» constituye también una «ruptura estético-política» (Piera Martín, 2021: 269). Estas nuevas poéticas profundizan en la «fractura entre el yo que habla y el lenguaje» (Santamaría, 2017: 75), así como ponen en relieve la tensión entre lenguaje y verdad (López Fernández, 2018: 180).

No obstante, la lírica de Ángela Segovia, a pesar de compartir estos aspectos rupturistas, se diferencia claramente de otras propuestas de este panorama, aún más si cabe en su último poemario, *Mi paese salvaje* (2021). Por un lado, uno de los aspectos centrales de ese desvío de otras poéticas rupturistas, y que marca el eje de este artículo, es la particular construcción de una poética y de un lenguaje de la fragilidad, característica que ya resaltaban Molina Morales (2018: 223) y Piera Martín (2021: 269) respecto a *La curva se volvió barricada* (2016) y *Amor divino* (2018), respectivamente. Esta fragilidad es una consecuencia necesaria de la deconstrucción de la lengua poética: al revelar dicha herida del orden discursivo, el edificio se ha venido abajo. Pero, más allá de la consecuencia, es una elección estético-política. Una propuesta que, en un mundo de crispación y enfrentamiento, de fortalecimiento y escisión de identidades, busca comprender desde la fragilidad que nos une. Y lo hace sin ambages, sin disfraces ni artificios, desnudando el lenguaje a su fragilidad más íntima.

Por otro lado, la obra asimila las herencias de la poesía y la literatura mística, principalmente, así como también de otras manifestaciones de literatura medieval, como la lírica de los trovadores provenzales o los *romans* de caballerías. Estas influencias estaban ya presentes en su obra anterior, incluso explícitamente en su propia autopoética, «El vado de la lírica» (Segovia, 2020: 35-49). Sin embargo, estas tradiciones no aparecen heredadas sin más, sino que la poeta juega con ellas, las moldea,

las fusiona, de una manera muy particular, como explicaré más adelante. Además, la herencia mística servirá de puente hacia los conceptos de lo frágil y lo blando, además de ser parte de su sustento, por lo que comenzaré por desarrollarla para llegar a comprender de qué manera se ablanda el cuerpo, el mundo, la lengua y la tradición en *Mi paese salvaje*.

### Recepción de la tradición literaria mística en *mi paese salvaje*

La mística podría definirse como «la experiencia interior, elevada y difícil de definir, por misteriosa, que tiene una persona acerca de las realidades divinas», un «encuentro con la divinidad en el interior del alma» (Santiago, 1998: XII). Este encuentro con la divinidad tiene lugar hacia el final del poemario, concretamente en la «ORACIONE DEL VASO» (136-143), en la cual la protagonista<sup>1</sup> tiene un encuentro con el «príncipe» (personaje que ya aparece en otras partes del poemario con una clara intertextualidad cristológica), durante el cual este último le perdona los pecados y la purifica con agua, ayudándola a abrirse definitivamente y revelándole así una verdad oculta: es el amor lo que falta «entre el dolor y la joi». Profundizaré en el significado de ese abrirse y de dicha verdad oculta en el siguiente apartado.

La experiencia de lo divino en la mística es seguida de la *annihilatio*, la «pura pérdida de sí» (Ossola, 2006: 41), en la que se borran los límites del yo (López-Baralt, 1998: 169) tras la unión de la amante (la poeta) con el Amado (la divinidad). De esta manera, «la vivencia del amor total permite la intuición del otro extremo que es la muerte o la anegación del ser» (López-Baralt, 1998: 175). Esta disolución de los límites del yo aparece igualmente en *Mi paese salvaje* como «comunión con las cosas» (121) previa al encuentro con el príncipe y definitivamente como anegación al final del poemario, tras la unión con lo divino («Y ahora me sumergí. / En las. / Cosas.», pp. 163-164). Asimismo, es precisamente también ese encuentro con el príncipe, como explicaré, lo que permite perder el miedo a la muerte, posibilitando así dicha anegación del ser.

La coordenada temporal más consolidada para la experiencia mística es la noche oscura (López-Baralt, 1998: 150-151), que representa «el vacío como unión» (Ferrari, 1996: 30). Su máximo exponente en la literatura española es, naturalmente, san Juan, pero este a su vez construye su «noche oscura del alma» a partir de diferentes herencias, como la tradición de la mística sufí (López-Baralt, 1998: 17) y las teorías del Pseudo-Dionisio Areopagita (López-Baralt, 1998: 152), que el poeta mezcla y reelabora. Por lo tanto, la elección de la noche se debe a que, según estas tradiciones, «a Dios solo se le conoce cuando la razón queda sumida en medio de las tinieblas» (López-Baralt, 1998: 153), una oscuridad que, paradójicamente, «es exceso de luz»; una «ceguera total para las cosas exteriores» que se contrapone a la luz interior, en una armonización de claroscuros, que guía hacia la unión (López-Baralt, 1998: 163-165).

En *Mi paese salvaje* el contacto con la divinidad tiene lugar justo después del episodio más oscuro de todo el libro: el encierro de la protagonista en el «**cuajo – Donde todo está negro y sin aire**»<sup>2</sup> y desde el que escribe las emotivas cartas a la Madre, al padre y al esposo (130-135). Además, la noche aparece como temporalidad predominante a lo largo de la obra, en un permanente juego con los

---

1 No resulta extraño hablar de protagonista en una obra lírica, ya que esta cuenta también con un importante componente narrativo.

2 En el texto original las tres cartas aparecen en negrita.

valores de la oscuridad y de la luz, en el cual ambos extremos se separan de sus valores tradicionales como negativa y positiva (respectivamente) para acercarse e incluso llegar a intercambiarse dichas posiciones<sup>3</sup>.

Por otra parte, en la literatura mística el encuentro con la divinidad suele ir precedido por experiencias visionarias, las cuales se presentan «preñada[s] de imágenes y símbolos» (Tabuyo Ortega, 2005: 11) con interpretaciones simbólicas o alegóricas de carácter hermético y esotérico. Esto ocurría a menudo en contra de las convenciones literarias de la época: como explica López-Baralt (1998: 15), la herencia petrarquista imperante en la época de san Juan evitaba explícitamente dicho hermetismo, pero san Juan puede desviarse de la norma dado que sus poemas estaban destinados a un público muy reducido de monjas (principalmente, según la tesis de López-Baralt) ya iniciadas en la mística. De una manera más general, esto ocurría dado que la circulación de textos místicos durante la Edad Media y hasta finales del siglo XVIII se limitaba mayoritariamente a entornos religiosos no hegemónicos. Prueba de ello es que el vocabulario místico no aparece hasta entonces en las «instituciones del sentido», puesto que en el pensamiento religioso oficial lo había considerado siempre una abyección (Ossola, 2006: 28-34).

Precisamente este hermetismo de la experiencia visionaria, así como la complejidad de los símbolos utilizados y la necesidad de una iniciación, deriva en una de las características necesarias de la mística, como se desprendía ya de la propia definición aportada: el misterio. Como recoge Santiago (1998: XII), la palabra *mística* «proviene del griego *myein* o *myeiszai* que significa cerrar, cerrar la boca», raíz que comparte con *misterio*. Así, por ejemplo, es un componente fundamental de la poesía de san Juan (López-Baralt, 1998: 15-16) o de la mística de las beguin<sup>4</sup>, como es el caso de Hadewijch (Tabuyo Ortega, 2005: 31).

Estos aspectos están muy presentes en *Mi paese salvaje* desde el mismo inicio. Sin ir más lejos, en la bienvenida con la que se abre la obra (9-10), el campo léxico de la mirada<sup>5</sup> aparece hasta en veintiocho ocasiones (bajo la forma de los verbos *ver* y *mirar* y de los sustantivos *ojos*, *mirada*, *visión* y *ceguera*) en un texto de apenas dos páginas. Abundan símbolos esotéricos como el «ojo del alma»<sup>6</sup> (también «los ojos sin párpados y sin pestañas», el «ojo de la nuca», «de la garganta», etc.), el

---

3 Esto puede observarse con particular claridad en el poema «OTRA VEZ UNA PESTAÑA» (120-121), en el que se observa un progresivo movimiento de lo oscuro hacia connotaciones positivas y de la luz hacia connotaciones negativas, hasta llegar a identificarse con la muerte.

4 Las beguin<sup>4</sup> «no eran ni monjas ni seglares. Vivían en residencias privadas llamadas beguinajes y llevaban una vida de pobreza y contemplación, pero no hacían votos formales y eran libres para abandonar su condición» (Sells, 2001: 144).

5 Como recuerda López-Baralt (1998: 167), la tradición mística hereda del neoplatonismo la concepción de la mirada como «lo más espiritual que hay en la criatura humana».

6 Esta expresión exacta aparece, por ejemplo, en san Juan (López-Baralt, 1998: 179): «Salta a la vista que san Juan ha fraguado un símbolo poderosísimo para el órgano de percepción mística u hondón del alma: el espacio de una negra oscuridad que se nos antoja infinita porque no tiene límites que la circunscriban ni geográfica ni visualmente. En este sapientísimo ‘ojo del alma’, que nos reclama ardentemente hacia la interiorización, se anegan todos los contrarios. Es capaz de reflejar todas las formas, exactamente igual que el manantial simbólico del ‘Cántico’, justamente porque no se ata a ninguna». En Hadewijch, de una manera similar, es el «ojo del corazón» (Tabuyo Ortega, 2005: 21).

príncipe, la sal<sup>7</sup> o las sombras, y símbolos e imágenes herméticos como la «densa nervadura del cuerpo», el «bello brillo de la muerte», el nado entre los «espíritus negros y blancos, así llamados pez» o el transporte «por un anzuelo invisible hasta las entrañas de Dios». El misterio está también presente a través de la elipsis: «*urgad* con los ojos del alma bruta» (sin objeto directo), «*lo* he recorrido» (sin referente), «no *hemos* respirado» (sujeto plural omitido). En definitiva, como escribe López-Baralt (1998: 14) acerca de san Juan, es una obra más para ser «gustada» que «entendida».

De igual manera, en los dos textos siguientes se presentan narraciones líricas de carácter visionario y con nueva y hermética simbología. En el primer caso, se atraviesa un bosque, símbolo del inconsciente o morada de la divinidad (Chevalier y Gheerbrant, 2018: 194-195), hasta adentrarse en una cripta, catábasis durante la cual una puerta se abre para conceder la visión de una plaza subterránea iluminada. En el segundo texto, un sueño en un *autobuse*<sup>8</sup> que lleva a la ciudad despliega la visión de una pradera en la que se encuentra con una mujer anciana con un mechón blanco<sup>9</sup>; finalmente, de vuelta a una suerte de duermevela en el *autobuse*, tiene la onírica percepción de un hilo negro que le sale a la protagonista del pecho, que identifica con la muerte, y en cuyo final está *dieu*. Es destacable que la pradera como lugar primero de encuentro con lo divino aparece en dos textos fundacionales como *La noche oscura* de san Juan y la primera de las *Visiones* de Hadewijch de Amberes (2005: 49). De una manera más general, hay que considerar también que, en un contexto místico, *salir* (al bosque en el primer texto, en el segundo del paese en el *autobuse*) significa salirse de sí misma (López-Baralt, 1998: 33; Tabuyo Ortega, 2005: 17).

A lo largo de la obra, hay otros símbolos tradicionales de la mística que también aparecen, cobrando gran relevancia en algunos casos. En primer lugar, la concepción de la persona mística como recipiente receptor de la fuente divina (Keller, 2006: 103, 115-116; Ossola, 2006: 40) se refleja en la «ORACIONE DEL VASO», cuando el príncipe le dice a la protagonista «Yo soy el vaso / y tú la vasija de barro» (142). El viento, que en san Juan simboliza la voz de Dios (López-Baralt, 1998: 26, 113), aparece en numerosas ocasiones en la obra, con la misma simbología explicitada en la «ORACIONE DE LA DONCELLA ENCADENADA»: «*dieu* no tiene palabras / sólo tiene / sólo tiene viento» (94). El corazón, también omnipresente, «es el locus de la manifestación mística en la larga tradición contemplativa sufi», heredada por san Juan (López-Baralt, 1998: 58). Por su parte el vino, que simboliza la embriaguez del éxtasis (López-Baralt, 1998: 113) aparece en varias ocasiones, sobre todo en «Recordatorio de todo lo que vi» (156-164). En esta misma última sección aparecen unos «recién casados» sobre los que caen «puñados de arroz», siendo las nupcias místicas otro motivo tradicional (López-Baralt, 1998: 114).

Por otro lado, los *animale* que aparecen en el *paese salvaje* riéndose del príncipe (24-27) simbolizarían, en el contexto de la mística, una suerte de «fieras interiores»: miedos, ansiedades e iras que ejercerían como distracciones espirituales de la vía unitiva (López-Baralt, 1998: 105-108). Las

7 Como recogen Chevalier y Gheerbrant (2018: 906-908), la sal tiene habitualmente una simbología positiva. Sin embargo, precisamente en el contexto de la mística se vuelve negativa, al igual que en el texto.

8 En la voluntad de conservar las elecciones lingüísticas de la autora para ser lo más fiel posible a su expresión lírica, he mantenido el léxico, la morfología y la ortografía del texto original a lo largo del artículo.

9 La representación de la confianza como un «mechoncito blanco» aparece ya explicitada en *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020: 51-54), y en *Mi paese salvaje* vuelve a aparecer más adelante, en la «VISIONE DE LA CONFIANZA» (144).

águilas, que caen del cielo y de los árboles al comienzo de la «FINE del mundo», cansadas y faltas de aire, constituyen, en un contexto religioso general, símbolos celestiales, relacionadas con los ángeles (Chevalier y Gheerbrant, 2018: 60); además, en el contexto místico, aparecen en las *Visiones* de Hadewijch de Amberes (2001: 71), representando almas de santos. La paloma que camina y picotea entre las pestañas en «LAS PESTAÑAS Y LOS PÁJAROS» es símbolo místico del «alma en vuelo extático» (López-Baralt, 1998: 63); aunque, en este caso, podría corresponderse también a la representación habitual del Espíritu Santo, en tanto que palabra de Dios, ya que, más avanzado el poema, se habla del viento (cuya simbología ya he comentado) que picotea también entre las pestañas. Pasando al ámbito vegetal, las flores representan a menudo una manifestación de espiritualidad en la literatura mística (López-Baralt, 1998: 94); en *Mi paese salvaje*, cobran importancia el cardo y las jaras, llegándose a decir de ambos que se parecen o recuerdan «a Jesucristu» (158-160). Dos colores que adquieren también relevancia son el malva (que en ocasiones es «sólo un color» y en otras «el principio de malvado»; pp. 46, 54), contrapuesto al púrpura, siendo este segundo considerado tradicionalmente el color de la majestad divina y del más alto grado de espiritualidad (López-Baralt, 1998: 85).

Finalmente, esta exuberancia imaginista se compatibiliza con la inefabilidad de la experiencia mística, en una paradoja, en palabras de Valente, entre «la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir» (recogido por López-Baralt, 1998: 13). Esta inefabilidad se evidencia especialmente en la «ORACIONE DEL VASO» (139), justo después de la iluminación:

Yo quería aprenderlo  
todo  
y de nuevo otra vez  
el hueso de la garganta.<sup>10</sup>  
\*  
No quieras saberlo todo  
y acepta el don que recibes  
dice él<sup>11</sup>

La paradoja entre «la imposibilidad de decir y la imposibilidad de no decir» se resuelve por la vía de lo sensible: como decía antes, el poema místico se convierte en «un poema más para ser ‘gustado’ que ‘entendido’» (López-Baralt, 1998: 14). Por este *gustar* se entiende disfrutar la experiencia trascendente con los sentidos (López-Baralt, 1998: 103). En otras palabras, al tratarse de una experiencia al margen del lenguaje, la razón y su lenguaje son incapaces de decir lo experimentado, por lo que solo puede acercarse a través del lenguaje poético (López-Baralt, 1998: 32). Puesto que, como postula Margaret H. Freeman, el poema se encuentra en contacto con la experiencia sensitiva y emotiva del mundo a través del fenómeno de la iconicidad poética. Este consistiría en que la forma y el contenido poéticos se unen metafóricamente *a través* del sentimiento, emergiendo en este proceso un icono del poema como *semblanza de vida* (*semblance of life*) (cf. Freeman, 2020).

10 El «hueso en la garganta» es el hioides, que aparece en varias ocasiones explícita e implícitamente, como se verá más adelante, asociando su cierre a la incapacidad de hablar de la voz lírica.

11 El príncipe.

En *Mi paese salvaje*, el lenguaje se vuelve hacia lo sensible tanto en la forma como en el contenido, como desarrollaré en el apartado de «Ablandar la lengua», en esa búsqueda de Ángela Segovia de una «reeducación [de la escritura] hacia el cuerpo» (Segovia, 2020: 48). En tanto que forma, hay un juego continuo con la disposición gráfica de los textos (verso justificado a la izquierda, al centro o a la derecha, prosa, negrita, mayúsculas y minúsculas...) y el material sonoro emerge del trasfondo al que suele verse relegado para situarse entre las capas más prominentes de significado. Como ejemplo, véase la aliteración del fonema /k/ en el poema 32 de la sección «Presentación del mio paese» (59), que coincide icónicamente con una tematización negativa de la comida basura, como caca (/k//k/): «(...) Escolares / En excursión / De esquí / **Cacao** con agua / Bollos congelados (...)»<sup>12</sup>. En tanto que contenido, destaca, por ejemplo, la representación del misterio a través del sentido del gusto en «las frutas muy verdes / (...) / Con el sabor sólo anunciado» (38); aunque, naturalmente, el caso más claro y significativo es el poema 28 de la «Presentación del mio paese» (52-53), en el que se compara la poesía con la «caca» de una cabra, y que explicaré también más adelante.

### Mística y estética de lo líquido: una apertura a lo blando

En el seno de su proyecto de estudio de la estética de lo líquido, Hildegard Elisabeth Keller (2006: 87-137) analiza cómo la mística medieval hereda tal estética a través de la recepción del neoplatonismo. Aunque también cobran importancia otros líquidos como el vino, la leche, la sangre, la miel, etc. (Keller, 2006: 96-97), el elemento principal es el agua, ya que «constituye el modelo fundamental de todo lo fluido y lo movable, y, de un modo mucho más originario, el paradigma por antonomasia de la compenetración» (Keller, 2006: 88). De esta forma, se simboliza la unión con la divinidad a través de esta compenetración del agua; en otras palabras, se conceptualiza la «*unio mystica* como complejo sistema de intercambio de fluidos» (Keller, 2006: 103).

Por una parte, se considera que dicha movilidad del agua implica una relación simbólica con la creatividad divina o humana. Por otra parte, ya desde la antigüedad el agua guarda «afinidad con lo trascendente», «es portadora de espíritu», ya que se concibe la «receptividad del agua como *medium* para lo que trasciende la materialidad»; herencia que recoge el cristianismo en su liturgia, como, por ejemplo, en el bautismo, en el cual se concibe como espacio de renacimiento, en un movimiento circular de creación heredado del neoplatonismo (Keller, 2006: 89-93). Además, la propiedad de receptividad del agua encaja perfectamente con la mística, en la que se concibe a los escritores como «‘recipientes’ conectados a una fuente» (Keller, 2006: 103). Dicha fuente, naturalmente, es la fuente divina, que en la tradición cristiana se identifica con Cristo, desde el *Génesis* hasta en el *Evangelio según san Juan* o en místicas como Metchild (Keller, 2006: 103, 117).

Esta propuesta de una mística desde la estética de lo líquido está presente claramente en *Mi paese salvaje*. Además del vino, que aparece en varias ocasiones, como ya he comentado, destaca sobre todo el tratamiento del agua en la «ORACIONE DEL VASO» (136-143), cuyo título ya es bastante significativo. En ella, el príncipe vierte agua sobre la protagonista para que su cuerpo se ablande y se abra a la muerte, al amor y a la vida (además de otros significados que analizaré más tarde), estableciendo una evidente analogía con la ceremonia del bautismo y con la figura de Cristo

---

12 La negrita no pertenece al texto original, sino que ha sido añadida para subrayar la aliteración.

como «fuente de agua viva» (Keller, 2006: 103). De esta manera, como recoge Keller (2006: 102) y también López-Baralt (1998: 27), Dios se vierte hacia fuera, lo que hace que el ser humano se «licúe».

El príncipe llega a afirmar incluso: «Yo soy el vaso / y tú la vasija de barro»; donde esta «vasija de barro» recoge (con matices que serán analizados posteriormente) dicha concepción de la autora mística como receptora de la fuente divina. Precisamente el símbolo del vaso está presente en la literatura mística, en concreto en Metchild (Keller, 2006: 119). Podría llegar a interpretarse, siguiendo esta línea, la autopoiesis del texto que se deriva de la receptividad absoluta de la escritura mística (Keller, 2006: 115-116) en los versos «También un poema es un vaso / en el vacío / de la página» (139-140). Incluso aparece la noción de esta suerte de bautismo como espacio de renacimiento en un movimiento circular de creación, ya que la protagonista vuelve a nacer tras su encuentro con el príncipe: «Y yo me quedé sola y vi / que todo había terminado / que todo había comenzado / como siempre» (142); o también: «que todo fin es principio» (166).

Por tanto, hay una perfecta coherencia en plantear esa búsqueda de apertura a la muerte, al amor y a la vida, que recorre la obra, desde la perspectiva de la mística asociada a una estética de lo líquido: lo líquido, al no tener forma, está siempre abierto a lo otro (Keller, 2006: 89). Además, lo líquido no solo se caracteriza por dicha propiedad de apertura, sino que tiene también la capacidad de abrir la materia que toca, que empapa, al ablandarla. Esta materia empapada puede abrirse y, al hacerlo, revelar sus intersticios, su fragilidad interior. Sin embargo, no debe pensarse que abrirse y revelar su fragilidad es algo malo, sino todo lo contrario: es precisamente la materia blanda y flexible la que mejor resiste, la que mejor se abre sin romperse. En palabras de Keller (2006: 91): «lo aparentemente débil e inconsistente se revela como lo fuerte, pues, gracias a su no-ser, el agua recibe en sí al ser».

### **Ablandar el cuerpo, ablandar el mundo**

La propia Ángela Segovia define *Mi paese salvaje* como «un libro sobre morir, no sobre la muerte»<sup>13</sup>. Este acercamiento y enfrentamiento a la muerte se vive en primer lugar con miedo, que se representa mediante el cuerpo cerrado, que no sabe cómo abrirse (20, 21, 23, 36), es decir, cómo perderle el miedo a la muerte, e incluso la voz lírica se queda muda, cerrado el hueso hioides sobre la garganta (131). Este miedo es vencido en el encuentro con el príncipe («ORACIONE DEL VASO»), cuando este derrama el agua de su vaso sobre la protagonista y le revela que

El amor es la sustancia  
que ahora une tus huesos  
y que ahora se ablandará  
para que pase la vida (140)

Empapados por el agua mística, el cuerpo y el espíritu se ablandan en «el amor [...] que ahora une tus huesos», abriéndose así al dolor y a la *joi*<sup>14</sup>, a la vida y a la muerte, para asumir que «al cora-

13 Como expresó en la presentación del libro (Librería Alberti, 2021, 7m15s).

14 *Joi* aparece en el texto en lengua occitana, que guarda una estrecha relación con el francés *joie* (Académie bavaroise des sciences, s.f., definición 1), ambos provenientes del latín *gaudium* (Brachet, 1872: 311): alegría, dicha. Para un análisis pormenorizado de su uso en la lírica trovadoresca, véase Lazar (1964: 104-116).

zón de la vida está la muerte» (162). Curiosamente, la poeta ya había previsto en *Amor divino* (2018: 180) este viaje a través del vado de la muerte para llegar al amor: «Hay que cruzar una muerte para recibir la visión del amor».

No obstante, hay otro significado que recorre esta *oracione* en paralelo (o, mejor dicho, entrelazándose, fundiéndose): este ablandarse para abrirse tiene su correspondencia en la maternidad. Hay numerosas referencias a la maternidad a lo largo del libro, pero una de las más explícitas está en la «ORACIONE DEL VASO», en boca del príncipe:

Y ahora deja que el niño venga conmigo  
A la vida, dijo por último aquello  
    Ábrete  
    para él  
    e para mí  
y deja que tu cuerpo se ablande con esta agua  
y deja que tu espíritu se ablande con esta agua (140)

Como explica la propia poeta, «los huesos se ablandan literalmente para abrir canal de parto», «para que pase vida por él»<sup>15</sup>. De esta manera, el ablandamiento y la apertura en la maternidad se corresponden, por un lado, a un significado literal; y, por otro, desarrollan y completan la elaboración simbólica en torno a la muerte. En este segundo sentido, abrirse a la maternidad es abrirse a la muerte, a su vez, tanto literal como metafóricamente: literalmente, porque el nacimiento de la nueva vida (que también puede truncarse) depende del peligro de muerte de la madre; metafóricamente, en tanto que muerte de la persona-individual y nacimiento de la persona-madre.

Por otra parte, el ablandamiento del cuerpo tiene su reflejo en un ablandamiento del mundo: cae el dominio de la verdad<sup>16</sup> («Buf, digo, aquí no tenemos de eso», p. 33), que se relaciona con lo duro y lo rígido por tener aristas, por dividir la realidad, por definir, dar forma. Las razones se explican en el siguiente poema bajo el significativo título de «Los rayos de Platón» (87):

¿Cuál es la verdad?  
Imposible saberlo  
sólo existe la visión  
y la visión tiene una movilización espiritual  
la movilización espiritual es multidireccional  
nuestro espíritu lanza rayos captadores de los rayos que lanzan los objetos  
y en medio de la batalla de los rayos la visión se conforma  
según domine uno u otro

15 En el encuentro con la poeta Luz Pichel en la librería Numax (Numax, 2022, 17m).

16 La expresión «la verdad no hará dominio» aparecía ya en el primer poema de *La curva se volvió barricada* (2016: 9), significando un «rechazo a tomar posesión de cualquier tipo de certeza» (Molina Morales, 2018: 234).

Así se presenta el mundo de *Mi paese salvaje*, como una realidad blanda y cambiante<sup>17</sup>, según quien venza esa «batalla de los rayos», y donde todo se percibe por medio de la visión. De ahí también la importante presencia de los reflejos (157, 161, por ejemplo), que distorsionan, ablandan esa realidad cambiante; siendo tanto el rayo como el espejo imágenes heredadas de la tradición neoplatónica (Torres Salinas, 2020), que, como ya he dicho, también influye en la mística.

Esta visión es una visión espiritual y no racional. La razón es el mecanismo de la verdad y, por tanto, ha de desconfiarse de ella. Bajo la luz de la razón, todas las cosas se ven iguales<sup>18</sup>, bajo el mismo patrón de verdad, no permitiendo ver su realidad blanda y cambiante. Esta idea aparece en el poema «OTRA VEZ UNA PESTAÑA» (120-121), ya analizado (véase nota 3), en el que, tras un aumento progresivo de la presencia blanca de la luz en los objetos y las personas presentes en «el bar La Luz», se vuelve «todo igual como la luz». Por lo tanto, para comprender esta realidad cambiante, ha de buscarse a oscuras, en la noche mística que, como ya se ha explicado, simboliza la ausencia de la razón.

De esta manera, en *Mi paese salvaje* se altera la experiencia fenoménica del mundo. Este aspecto ya aparecía en sus anteriores poemarios, como puede observarse en el hecho de que Piera Martín (2021: 275) afirmaba que el mundo construido en *Amor divino* (2018) está «regido por otras reglas alternativas a las que rigen la experiencia del nuestro». Sin embargo, como también advertía Piera Martín (2021: 276), «la herida del silogismo no ha de implicar el fin de toda lógica, sino más bien la instauración de una lógica nueva a través de sistemas paralógicos». En *Amor divino*, este sistema paralógico era la *señalética* (Piera Martín, 2021: 274), mientras que en *Mi paese salvaje* pasa a ser la imaginación.

La imaginación «representa, es decir, presenta en imágenes, hace presente lo ya vivido, lo que habita en la memoria» (Tabuyo Ortega, 2005: 14-15); al mismo tiempo, al revelar la memoria está desvelando la verdad, según la concepción del conocimiento como rememoración de Platón que hereda el neoplatonismo. En este caso, podría decirse que la memoria desvela *otra* verdad, o quizás más bien una *certeza*. Esta diferencia entre lo verdadero y lo cierto se encuentra muy presente en la obra. Mientras que, como ya he analizado, lo verdadero se presenta siempre bajo connotaciones negativas, asociado a lo duro, se busca con ahínco decir lo que es cierto. Esta búsqueda se vuelve especialmente explícita en los textos entre corchetes que preceden y siguen a la narración del rapto del hombre de la cara abultada:

[POR FAVOR QUIERO CONTARLO  
Un momento, ¿cómo puedo saber si lo que digo es de cierto?  
Dios mío, por favor, haz que diga lo que es cierto] (113)

[ESTÁ BIEN PERO NO TE PREOCUPES  
PORQUE NO HAY NADA QUE NO SEA DE CIERTO  
NI TAMPOCO DESEAS ESCAPAR] (116)

17 Podría decirse, al igual que hacía C. P. Thompson en *The poet and the mystic* (1977) respecto al mundo poético creado por san Juan, que está caracterizado por «continuos cambios de lugar, de secuencia temporal, de imágenes, de protagonistas poéticos, y esta flagrante falta de lógica lineal» (recogido por López-Baralt, p. 36).

18 Como escribía Alberto Caeiro (heterónimo de Fernando Pessoa) en *Poemas inconjuntos*, desde el rechazo a la razón de su neopaganismo: «Comprendí que las cosas son reales y diferentes las unas de las otras; / Comprendí esto con los ojos, nunca con el pensamiento. / Comprenderlo con el pensamiento sería crearlas todas iguales» (Pessoa, 2013: 179).

De esta manera, Ángela Segovia propone una nueva estética y ética del yo y del mundo. Frente a las concepciones cerradas, frente al dominio de la verdad que levanta fronteras entre cuerpos y entre espacios, propone un abrirse a nuestras fragilidades, un conocerse (a sí misma y al otro) desde la apertura, encontrando certezas desde una postura blanda marcada por el conocimiento de la fragilidad biológica del cuerpo, de la fragilidad ontológica del yo y de la fragilidad fenoménica del mundo, y que lleve como guías el amor y la confianza, ese «mechoncito blanco». Un conocerse desde la derrota del yo y del mundo, porque «**heredamos de Troya—El ser vencidos por siempre**»; pero «**a menudo ser vencido—Es vencer**» (135).

### **Ablandar la lengua**

La lírica se convierte en parte fundamental de esta salvación frente a la muerte ya que es el lenguaje desnudo de la imaginación, por medio de la cual ha de desarrollarse la nueva interpretación blanda del mundo y del yo con la que vencer a la muerte en el amor. Curiosamente, esta salvación en la lírica ante la muerte se encontraba ya prevista también en *Amor divino* (como señala también Piera Martín, 2021: 272): «un agujero se abre no a la muerte sino al abrazo / cuando los cabos del paralelismo hacen contacto» (Segovia, 2018: 106). Estos cabos del paralelismo son el nuevo «sistema paralógico» que sustituye a la lógica, como comentaba en el apartado anterior, la imaginación.

Por lo tanto, para conseguir dicha salvación debe producirse el mismo ablandamiento en el propio poema, que se vuelve como la «caca» de la cabra en el poema 28 de la «Presentación del mio paese» (52-53): «un montón de negrura / Que se dispersa por el suelo / En secciones compactas / Así es la poesía». El poema se abre y, por más que busquemos hilos de significado, por más que unamos símbolos e imágenes, siempre hay algo que se escapa. Uno se dice entonces que «quizás / hay que verlo todo desde el misterio» (118) y se sumerge entre esa negrura igual que en la noche mística: dejando la razón atrás, comprendiendo con la intuición y la imaginación lo que hay que comprender y no comprendiendo lo que no hay que comprender, en un acto de fe. Ya escribía Ángela Segovia en *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020: 47): «Lírica hoy, para mí, es un acto de fe. Y en tanto eso, un acto de amor».

Naturalmente, este ablandamiento debe comenzar desde la materia misma con la que está hecho el poema: la lengua. Abrirse a sí misma y al otro, al amor, a la muerte y a la vida, sería imposible sin una operación de apertura y ablandamiento de la lengua: así lo expresa la propia Ángela Segovia (Numax, 2022: 11-12m). Para ablandar la lengua y abandonar la rigidez, prosigue, es necesario dejar de someterla y, en cambio, someterse a ella. Por supuesto, la lengua a la que someterse ha de ser una lengua sin gramática, como expone también la poeta (Numax, 2022: 1-3m), pues la gramática no deja de ser una forma de dominio ejercida sobre la lengua. Este someterse a la lengua, a su vez, enlaza con la tradición mística, en la que, como ya he explicado, la escritora mística tenía un rol de receptividad absoluta, que deriva en la autopoiesis del texto.

En *Mi paese salvaje*, ese someterse a la agramaticalidad ocurre, en primer lugar, en estrecha relación con un plurilingüismo basado en el imaginario de la autora del nacimiento de las lenguas romances (Numax, 2022: 1-3m), cuando se separaban del latín, la lengua del dominio, y aún no estaban fijadas, con numerosos préstamos e influencias entre ellas. Como analiza J. A. Mayoral (2002: 13-14), este plurilingüismo, que había estado siempre presente en la literatura (aparece ya en la *Poética* de Aristóteles), invadió también la literatura especialmente durante este periodo. De esta manera, en *Mi paese salvaje* el castellano estándar se diluye, se ablanda y se abre a palabras en otras lenguas (castellano antiguo, occitano, italiano, portugués, inglés, alemán...), a alternativas morfosintácticas

provenientes de ellas e incluso a invenciones morfológicas y léxicas; y todo ello ocurre sin que se perjudique la comprensión, más bien al contrario, enriqueciendo el texto con nuevos significados, sonoridades y texturas. Además, esta agramaticalidad conecta también con la tradición mística, en la que «la insuficiencia de la lengua frente a lo que la sobrepasa puede producir tanto el silencio como un fervor propenso al neologismo, por sed de una adecuación imposible entre el decir y la visión» (Ossola, 2006: 13).

En segundo lugar, someterse a la lengua significa también dejar paso a la oralidad. Esta ha estado presente a lo largo de la obra lírica de Ángela Segovia, por lo que no sorprende que López Fernández (2018: 191) escribiera, a propósito de *La curva se volvió barricada* (2016), que la poeta hacía «confluir la oposición básica (habla/escritura) de la metafísica de Derrida». Por lo tanto, también en *Mi paese salvaje* esta oralidad se encuentra en convivencia con otros registros más relacionados con la escritura, que resultarían artificiales en una comunicación oral, como puede ser el propio uso del plurilingüismo, de estructuras del castellano antiguo o heredadas de otras lenguas, o los imperativos, como en las «CARTAS DE DESPEDIDA» (130-135). Sin embargo, al igual que ocurría con el plurilingüismo, habla y escritura se entrelazan en un artificio que resulta extremadamente natural, como si, efectivamente, fuera una nueva lengua hablada de esa manera.

Por otro lado, la enunciación abandona la asertividad, es decir, busca lo frágil, se ablanda también. De esta manera, se vuelve dubitativa, a través de la abundancia de preguntas, de expresiones como «quizás» o «no sé» o de la utilización de un futuro como suposición («Por eso nos habrán sacado», p. 20). También se vuelve ambigua, entre otros aspectos, a través de la elipsis, ya comentada, así como del uso del lenguaje apofático de la mística, ese «lenguaje del desdecir» (Sells, 2001: 142), que aparece también en *Mi paese salvaje*, como, por ejemplo, en el texto de bienvenida que abre la obra: «los ojos [del alma bruta] que ven lo que hay que ver, y que ven lo que no hay que ver en su forma imposible, es decir, que lo ven sin verlo» (9). Además, a todo ello se añade que se trata de una escritura que se posiciona en contra de la ironía y defiende la ingenuidad hasta el límite de la idiotez, como manifiesta la propia autora (Numax, 2022: 24-25m).

Este ablandamiento general de la enunciación es obra también de su herencia mística: es producto del misterio y el enigma que empapan la obra y que, naturalmente, se encuentran en estrecha relación con la duda y la ambigüedad. Un aspecto muy importante de la obra (ya presente en poemarios anteriores de Ángela Segovia) es la inminencia, que resulta central en la construcción textual de ese misterio. En general, parece siempre que va a acontecer algo, y son numerosos los textos cuyo final no llega a decirse. Véase, por ejemplo: «¿Y qué veo cuando despierto? / Oh, eso no lo diré...» (51). El extremo del ablandamiento místico de la enunciación es el balbuceo. Como explica Ossola (2006: 15): «esta experiencia [la experiencia mística] no es un saber: en el momento de enunciarla, la lógica de la pertinencia, de la argumentación y la articulación semántica se debilitan, y la ‘ciencia’ mística es entonces más que ‘balbucir’». Este balbucir aparece en *Mi paese salvaje* de una manera aún más literal que en san Juan, por ejemplo, en la «ORACIONE DE LA DONCELLA ENCADENADA»<sup>19</sup>: «que me bailan los / espí / espír / itus» (96).

Por último, el sometimiento a la lengua lírica hace que esta se encarne, que se vuelva profundamente sensorial, matérica, en un proceso de «reeducación [de la escritura] hacia el cuerpo» (Segovia,

---

19 En general, este poema podría considerarse el paradigma del uso de todos los recursos expuestos en el presente apartado: agramaticalidad, plurilingüismo, ablandamiento de la enunciación, corporeización, etc.

2020: 48). Puesto que esta corporeización puede entenderse también como una herencia mística, podría aplicarse aquello que Ossola (2006: 14) afirma acerca de la literatura mística: «El lenguaje que se deriva [...] es una práctica de los sentidos, [...] pero es también un repliegue jadeante [...] que renuncia al enunciado y exhibe el signo-ícono». Además, esta corporeización de la lengua se representa excelentemente en el poema 28 de la «Presentación de mio paese», en el que se compara la poesía con la «caca» de una cabra, materializándose así a través del símil:

La cabra está haciendo caca  
(...)  
Cientos de bolitas negras  
Que se deslizan  
Una detrás de otra  
Muy apretadas  
Y cuando quieres darte cuenta  
Hay un montón de negrura  
Que se dispersa por el suelo  
En secciones compactas  
Así es la poesía (52)

Así es *Mi paese salvaje*: un montón de poemas-bolitas que se deslizan página tras página y, cuando quieres darte cuenta, han conformado una materia oscura y compacta. Compacta porque existen profundas relaciones de contigüidad entre ellos, de tal manera que se entrelazan en una masa inseparable y solo adquieren sentido todos juntos. Oscura no porque su sentido esté oculto, sino porque no se ve a simple vista, hay que hurgarlo con «los ojos del alma bruta».

La materialidad de la lengua lírica estaba ya presente en sus poemarios anteriores a través de una especial atención por sus componentes icónicos visuales y sonoros (Molina Morales, 2018: 233-234; Piera Martín, 2021: 269-271), en un «trabajo en la dimensión política del lenguaje a través del compromiso con su materialidad" (Molina Morales, 2018: 233). En *Mi paese salvaje* cobran importancia también, desde el plano semántico, evocaciones de otros sentidos aún más corpóreos: el tacto, por ejemplo, en la sinestesia «la luz bajaba harinosa» (117); el gusto, como en «el sabor solo anunciado» de «las frutas muy verdes» (38); e incluso el olfato («un puchero de acelga», p. 79). En cualquier caso, la materialidad de la lengua lírica, al igual que ocurría con la oralidad, no resulta una novedad en sí, sino que la novedad estriba en su combinación con la agramaticalidad, el plurilingüismo y la búsqueda de la fragilidad en la enunciación (en sus diferentes formas). El efecto combinado resulta en que el ablandamiento general de la lengua no se queda en un fenómeno abstracto, sino que se corporeiza de forma puramente sensorial.

### **Ablandar la tradición**

Podría derivarse de lo anteriormente expuesto que *Mi paese salvaje* se encuentra en una encrucijada de tradiciones, desde la literatura mística, los *roman* de caballerías o la lírica trovadoresca hasta las vanguardias del siglo pasado o las tendencias rupturistas actuales. No hay nada sorprendente en ello, ya que cada escritor trata de situarse en la historia de la literatura, es decir, procura aprender de la tradición para escribir desde sus coordenadas presentes, proyectando inevitablemente, consciente o inconscientemente, dicha tradición en sus escritos. Lo sorprendente es la manera en que

Ángela Segovia materializa esta herencia en *Mi paese salvaje*. Y es que estas diferentes herencias e influencias no se entrecruzan como tal, es decir, no se ensartan a modo de *collage* frankensteiniano, ni tampoco se presentan aislados, formal o semánticamente. Al contrario, las diferentes tradiciones que confluyen se funden en todos los niveles hasta el punto en que resulta imposible separarlas. Se realiza, por tanto, el mismo proceso que planteaba para el cuerpo, el mundo y la lengua: un ablandamiento de la tradición, una fusión y recomposición desde lo blando, donde todo se confunde.

Prueba de ello es que el lector habrá observado a lo largo del artículo que en numerosas ocasiones he debido retomar ideas que ya había mencionado para desarrollarlas en relación con otras diferentes de aquellas por las que se habían traído a colación en primer lugar. Incluso en las ocasiones en las que he conseguido analizar un aspecto con una cierta separación y relativa exhaustividad, era producto de una fría extirpación quirúrgica a fines explicativos, pero que de ninguna manera puede contribuir a la comprensión si no se coloca lo extirpado de nuevo en su masa originaria, oscura y compacta, en la que se halla fundido.

Precisamente, las tradiciones heredadas forman parte de esa masa oscura y compacta que es la poesía. Dentro de esa masa todo se toca, fundido e indiferenciado, todo está unido por la imaginación allá donde «los cabos del paralelismo hacen contacto», provocando así ese «agujero [que] se abre no a la muerte sino al abrazo» (Segovia, 2018: 106). Por lo tanto, también este fundido de tradiciones es necesario para conformar el poema como «vaso», que porta el agua (cuando está lleno) y la luz (cuando está vacío) que nos ayuda abrírnos a la muerte, al amor y a la vida.

Ya he recorrido algunos de esos puntos donde «los cabos del paralelismo hacen contacto» a lo largo del artículo, pero quisiera recoger algunos otros o, en algún caso, completar o matizar los ya tratados. En primer lugar, he hablado siempre de la tradición mística, como si se tratara de una noción unitaria, cuando ocurre todo lo contrario<sup>20</sup>. Habría que considerar, por tanto, tradiciones místicas plurales y diferentes que confluyen en *Mi paese salvaje*: desde la mística medieval de las beguinas como Hadewijch, hasta san Juan de la Cruz, santa Teresa de Jesús o la mística barroca.

Por ejemplo, la figura cristológica del príncipe se asociaría más bien a una concepción de Cristo como el Amado, donde coinciden la mística de Hadewijch y de san Juan, y no un Cristo ensangrentado que aparece en otras tradiciones (Tabuyo Ortega, 2005: 22-23). Sin embargo, el príncipe no alcanza tampoco la idealización de Hadewijch y san Juan. En cambio, al principio de la obra es presentado como una figura penitente y ambigua, cuyo llanto provoca las risas de los *animale* (véase su simbología en el primer apartado) para después irse porque «Él es tan delicado» (24-25); una figura que incluso se diluye en el desconocimiento («Pero desconozco de quién / Hablo», p. 110).

Además, el encuentro nocturno con el Amado en Hadewijch y en san Juan (como, esta vez sí, en una tradición mística más amplia) se asocia a una transformación del amante (la poeta mística) en la cosa amada (la divinidad) gracias al poder transformador del amor (López-Baralt, 1998: 25, 53, 169). También difiere en este punto el encuentro con el príncipe en *Mi paese salvaje*, ya que, si bien resulta central el poder transformador del amor, la voz lírica no se transforma en el príncipe, sino que se mantienen diferenciados. En cambio, se obra una no menos importante transformación interior de sí misma, en la que ya no se unen los amantes, sino que se unen el dolor y la *joi*, la vida y la muerte, como condiciones necesarias de la existencia; el propio cuerpo se abre a ellos empapado en amor. Por

---

20 Para entender la evolución histórica de la mística, véase el análisis realizado por Ossola (2006).

lo tanto, la figura del príncipe es una amalgama de herencias místicas y cristológicas con la reinterpretación y reinención de la autora.

Otro aspecto compartido con las *Visiones* de Hadewijch es el lenguaje de la aventura (Tabuyo Ortega, 2005: 27). La aventura del *roman* de caballerías y de la lírica provenzal, como ya he dicho, están presentes desde la propia concepción de lírica desarrollada por la autora en su ensayo breve «El vado de la lírica» (Segovia, 2020: 35-49), donde define el momento lírico como un momento de crisis, que corresponde al «punto extremo de la emoción» (citando a Marcel Schwob) en el que se conjuga lo interno (lo íntimo) y lo externo (el mundo, la historia). El desarrollo de dicha lírica sería entonces una aventura que gira en torno a ese momento de crisis. Y al igual que en las novelas de caballerías las aventuras importantes ocurren en un vado (símbolo de un lugar intermedio entre dos estados), el «vado de la lírica» sería ese «momento intermedio» de crisis donde tiene lugar la aventura lírica.

No obstante, en las *Visiones* existe una «conciencia lúcida de los estados atravesados [...] distinguiendo entre los distintos niveles de realidad» (Tabuyo Ortega, 2005: 11). Por lo tanto, la aventura de la búsqueda mística en las *Visiones* se presenta como una gesta heroica feliz, predestinada al éxito. En *Mi paese salvaje*, en cambio, la aventura es una lucha penosa para atravesar el vado de la muerte, que comienza desde el miedo y avanza a tientas, movida por «una fuerza que non era mía» (10), una fe ciega y una confianza que subsiste en la desolación, y que solo es completamente recobrada tras la iluminación final.

De esta manera, la búsqueda mística en *Mi paese salvaje* se identificaría, en los términos en los que lo plantea Ossola (2006: 21-23), antes con la mística barroca, que ya no busca la *annihilatio* medieval de la visión y la unión perfectas, «sino que se distribuye sobre un teclado de notas, de pausas, de silencios y de vibraciones». Como decía, la búsqueda mística se encarna en una aventura que ya no está idealizada, una aventura a través de un paisaje de grises que no es sino la confluencia de todos los colores (olores, sabores...) de la vida: «color mezclado» (Segovia, 2021: 163), pintado con un teclado de colores, «de pausas, de silencios y de vibraciones».

Sin embargo, la mística bastarda de *Mi paese salvaje* tampoco acaba de identificarse con esa mística barroca, que, como la mística en general, busca lo infinito. Afirma Ossola (2006: 35-36) que «con la muerte de la mística [en el siglo XIX] se ausentaban también la urgencia y la pasión de lo inactual; todo lo que era en potencia se cristalizó en potencias: fuerzas, acciones, de lo actual, de lo ‘comprometido en el acto’» ya que «la unión que frecuentaba el místico [...] ya no se busca, con lo infinito [...], sino con lo finito que nos envuelve». De esta manera, «una estrategia muy distinta se despliega, de neutralización de lo perjudicial, del dolor – que se calla a fin, con las grandes pasiones que la atravesaban, ahogada por la necesidades y los intereses».

Una vez más, Ángela Segovia pone en contacto «los cabos del paralelismo» para fusionar el «horizonte místico» con la «aprehensión de lo contiguo», en términos de Ossola (2006: 37). De esta manera, recupera las «virtudes pasivas, la paciencia, la renuncia, el desapego» de la mística (Ossola, 2006: 41), pero para llevarlas a lo finito, a lo contiguo; trae lo espiritual al mundo terrenal, al cuerpo, porque «Quizás las cosas del cuerpo / sean la única prueba / de las cosas del alma» (Segovia, 2021: 118). Esta aprehensión de lo infinito en lo finito, esta encarnación de la búsqueda mística, deriva en que nociones como la muerte, que en la tradición poética han tendido a tratarse de manera abstracta e inmaterial, sean tratadas desde una perspectiva profundamente corpórea. Aún más, el cuerpo desde el que se plantean es un cuerpo con capacidad gestante. De esta manera, la muerte se representa en

estrecha relación con la regla o con el parto, rebelándose contra el discurso y la concepción tradicionalmente patriarcales de la muerte<sup>21</sup>.

Esta importancia de lo femenino (ahora no necesariamente restringido a sus caracteres sexuales) se produce también en cuanto al uso de la propia mística. Es cierto que, en este caso, hay una notable presencia femenina en su tradición, tanto por las escritoras místicas como por el hecho de que incluso escritores como san Juan se presentaban en femenino, heredando del *Cantar de los cantares* el punto de vista de la Amada (el poeta) que le habla al Amado (Dios). La originalidad de *Mi paese salvaje* reside en que esta presencia femenina se corporeiza, como en el caso de la muerte. Por ejemplo, la receptividad de la mística, representada por la vasija de barro, se traslada a la propia anatomía en la sección «Presentaciones de las conclusiones en la forma de un diagrama» (150-151). En ella, se contraponen en páginas contiguas una imagen de la vasija de barro y tres conjuntos de huesos dispuestos verticalmente, estableciendo una analogía por la similitud de sus formas: el hueso hioides (que rodea nuestra garganta) equivale a la apertura superior de la vasija, que simboliza la apertura a la «fuente divina» (a la palabra mística autopoietica); en medio la pelvis y la parte baja de la columna vertebral, incluido el hueso sacro, equivalen a la zona central más ancha de la vasija, el lugar donde se guarda lo sagrado; y abajo el *sustentaculum tali* (hueso del talón) equivale a la base, simbolizando el sostén de la voz lírica en su búsqueda mística (Chevalier y Gheerbrant, 2018: 1048-49, 971).

De igual manera, Ángela Segovia tampoco se compromete con las corrientes actuales. Según Alberto Santamaría (2017: 75), la lírica rupturista actual tiende a «una fractura entre el yo que habla y el lenguaje», con lo que coincide Molina Morales (2018: 223). Esto no ocurre en *Mi paese salvaje*. En cambio, el yo y la lengua se unen en una unión mística, como he explicado. Esto podría parecer contrario a una lírica autorreflexiva, si se considerara que para alcanzar esa mirada desde fuera debería existir necesariamente una brecha entre el yo y la lengua. Pero ya nos enseña la poeta: «es nuestra mente que ve contrario / lo que simplemente está al lado» (117). En otras palabras, entra aquí en juego la mística: en tal suerte de unión, antes del éxtasis de la (com)unión entre el yo, el cuerpo, el mundo y la lengua, el sujeto lírico puede verse a menudo a sí mismo desde fuera (véase Hadewijch, 2005: 69-70).

## Conclusiones

A lo largo del artículo he mostrado la creativa recepción de la tradición literaria mística que Ángela Segovia ha realizado en *Mi paese salvaje* (2021), pudiendo concluirse que su influencia es clara e indudable; aún más, resulta central en la interpretación y la comprensión de la obra. Además, la mística, más concretamente a través de su estética de lo líquido, constituye la puerta de entrada al desarrollo de una poética y de un lenguaje de lo blando en la obra; concepto que, aunque ya aparecía en las obras anteriores de Ángela Segovia, se presenta en esta de forma más prístina y completa. Lo blando, por tanto, sería lo que se abre al otro o a lo otro revelando su fragilidad íntima y, por medio de la confianza y el amor, convierte esta fragilidad en fortaleza: lo blando se adapta mejor que lo duro, es más resistente, puede abrirse sin romperse.

---

21 Naturalmente, he debido resumir enormemente este punto y el siguiente, por lo que se emplaza a un futuro trabajo un estudio más detenido desde esta perspectiva.

Este ablandamiento afecta, en primer lugar, al yo, al cuerpo y al mundo, ya que se propone como una nueva forma de ser y de estar en él desde la blandura, desde un ablandarse a sí misma; así como una nueva comprensión blanda del mundo, guiada por la imaginación, que permite dejar de lado el dominio de la verdad para afrontar, interpretar y comprender de una forma distinta la realidad, la muerte o la maternidad, así como construir colectivamente desde el espacio de las fragilidades que nos unen. En segundo lugar, afecta también a la lengua: es necesario su ablandamiento para ablandarse una misma. Esto ocurre en un proceso combinado de corporeización de la lengua, de libertad agramática y de apertura a otras lenguas, construyéndose así una lengua lírica blanda que resulta el medio de comunicación de la imaginación. En tercer lugar, también la recepción de la tradición es blanda, fundiendo a todos los niveles elementos nuevos con herencias de diversas tradiciones, en una masa oscura en la que los más dispares «cabos del paralelismo hacen contacto».

Finalmente, la experiencia sentimental de lo blando llega incluso a rebasar la voz lírica para convertirse igualmente en una experiencia blanda de lectura, afectando profundamente al lector, que se ablanda y se abre a la muerte, al amor, a lo frágil. Parafraseando la propia obra, podría decirse que *Mi paese salvaje* desarrolla una lírica que «no sujeta / es lo frágil», y por ello «en el silencio / blandamente / te humedece»<sup>22</sup>.

### Referencias bibliográficas

- ACADÉMIE BAVAROISE DES SCIENCES. (s.f.). Joi. En *Dictionnaire de l'Occitan Médiéval*. Disponible en: <http://www.dom-en-ligne.de/dom.php?lhid=2wH9z6eduMet12lOhqfMbU>
- AGAMBEN, Giorgio (1996). «No amanece el cantor», en Rosa Rossi, Jacques Ancet y Americo Ferrari (eds.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza, pp. 47-58.
- BRACHET, Auguste (1872). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. París: Bibliothèque d'Éducation. Disponible en: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015008011333&view=1up&seq=12>
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain (2018). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- FERRARI, Americo (1996). «El poema: ¿último animal visible de lo invisible?», en Rosa Rossi, Jacques Ancet y Americo Ferrari (eds.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza, pp. 23-32.
- FREEMAN, Margaret H. (2020). *The Poem as Icon*. Oxford: Oxford University Press.
- HADEWIJCH DE AMBERES. (2005). *Visiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- JIMÉNEZ, José (1996). «El vuelo de la imagen», en Rosa Rossi, Jacques Ancet y Americo Ferrari (eds.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza, pp. 59-74.
- KELLER, Hildegard Elizabeth (2006). «Abundancia. Una estética de lo líquido y su circulación en la Edad Media y en el siglo XX», pp. 87-138.
- LAZAR, Moshe (1964). *Amour courtois et Fin'Amors dans la littérature du XII<sup>ème</sup> siècle*. Klincksieck.

---

22 He aplicado a la lírica lo que en las citas originales (de la «ORACIONE DEL VASO», pp. 140-141) se dice del amor, entendiendo que lírica equivale a amor desde que ambas ideas se unieran en la lírica trovadoresca (Agamben, 1996: 50-51), herencia que retoma la propia Ángela Segovia (2020: 44).

- LIBRERÍA ALBERTI. (9 de junio de 2021). *ÁNGELA SEGOVIA presenta 'Mi paese salvaje' (La uña rota)*. [Video]. Youtube. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=z3VbnOSqfUI&ab\\_channel=Librer%C3%ADaAlberti](https://www.youtube.com/watch?v=z3VbnOSqfUI&ab_channel=Librer%C3%ADaAlberti).
- LÓPEZ-BARALT, Luce (1998). *Asedios a lo Asedios a lo indecible: san Juan: san Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*. Madrid: Trotta.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro (2018). «La alegre libertad en la catástrofe: Tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía joven (2011-2018)», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 179-203. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12286>.
- MAYORAL, José Antonio (2002). *Estructuras retóricas en el discurso poético de los siglos XVI y XVII*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- MOLINA MORALES, Guillermo (2018). «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 221-238. Disponible en: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11407>.
- MORA, Vicente Luis (2006). *Singularidades. Ética y poética de la literatura española actual*. Madrid: Bartleby.
- NUMAX [@numaxcoop]. (4 de noviembre de 2022). *Última conversa da actividade #ÉunFalar con @luzpichelgonzalez e @angela.segoviasoriano*. [Video]. Instagram. Disponible en: <https://www.instagram.com/tv/CkjaNphDPDF/?igshid=YmMyMTA2M2Y%3D>.
- OSSOLA, Carlo (2006). «Caminos de la mística: siglos XVII-XX», en Victoria CIRLOT VALENZIELA y Amador VEGA ESQUERRA (eds.), *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona: Herder, pp. 13-62.
- PESSOA, Fernando (2013). *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. (Ángel Crespo, trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- SANTAMARÍA, Alberto (2017). «La imagen en el poema. Una proyección cartográfica de la poesía española reciente», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas*, 64, 3, pp. 67-79. Disponible en: <https://doi.org/10.22015/V.RSLR/64.3.8>.
- SANTIAGO, Miguel de (1998). *Antología de poesía mística española*. Barcelona: Verón.
- SEGOVIA, Ángela (2016). *La curva se volvió barricada*. Segovia: La uña RoTa.
- (2018). *Amor divino*. Segovia: La uña RoTa.
- (2020). *Pusieron debajo de mi mare un magüey*. Segovia: La uña RoTa.
- (2021). *Mi paese salvaje*. Segovia: La uña RoTa.
- SELLS, Michael (2001). «Tres seguidores de la religión del amor: Nizām, Ibn ‘Arabī y Marguerite Porete», en Lorenzo PIERA DELGADO y Pablo BENEITO (coord.), *Mujeres de luz. La mística en lo femenino y lo femenino en la mística*. Madrid: Trotta, pp. 137-156.
- TABUYO Ortega, María (ed.). (2005). *Hadewijch de Amberes. Visiones*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta.
- TORRES SALINAS, Ginés (2020). «El rayo y el espejo: imágenes neoplatónicas de la caritas y lo inteligible en la poesía de Francisco de Aldana», *Boletín de la Real Academia Española*, 100, 300, pp. 711-744. Disponible en: <https://revistas.rae.es/brae/article/view/445>.