

#24

HACIA UNA DIALOGÍA
FEMINISTA:
*LOS SALMOS
FOSFORITOS* DE
BERTA GARCÍA FAET
(2017) COMO
REESCRITURA DE
TRILCE

Sara Gancedo Lesmes
Goldsmiths, University of London

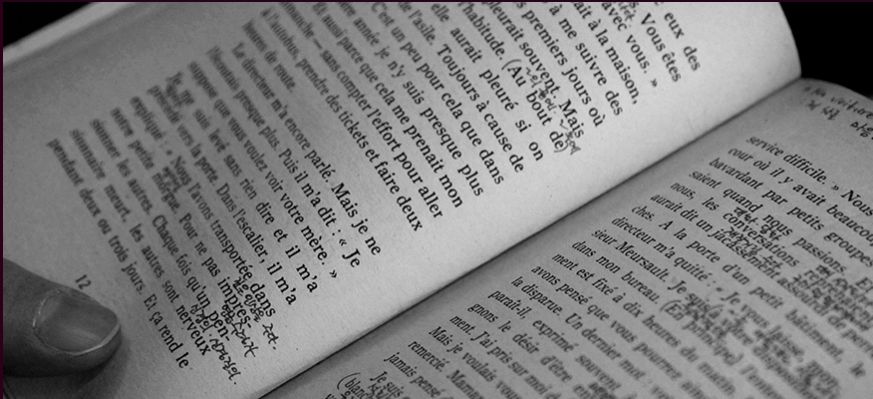
Ilustración || Riyoung Han

Artículo || Recibido: 17/04/2020 | Apto Comité Científico: 10/11/2020 | Publicado: 01/2021

DOI: 10.1344/452f.2021.24.12

sara.gancedo@gmail.com

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El presente artículo propone examinar la reescritura que realiza Berta García Faet de César Vallejo, comprendiéndola como un diálogo en el sentido bakhtiniano; esto es, atendiendo a la incorporación y disputa del lenguaje social que llevan a cabo ambas obras. Bajo esta perspectiva, podremos evaluar cómo se retoman las estrategias lingüísticas vanguardistas para elaborar un proyecto literario feminista y proponer una transformación no ya en la representación sino en el mismo seno del lenguaje.

Palabras clave || Dialogía | Feminismo | Poesía contemporánea | César Vallejo | Lenguaje

Abstract || This article examines the re-writing of César Vallejo's *Trilce* carried out by Berta García Faet in *Los salmos fosforitos*, conceptualizing it as a dialogue in the Bakhtinian sense; that is, focusing on how both works assume and at the same time question the social language they perform. Under this perspective, we will evaluate how the vanguardist linguistic strategies are re-appropriated to articulate a feminist literary project which transforms not just the representation, but the very core of language itself.

Keywords || Dialogism | Feminism | Contemporary poetry | César Vallejo | Language

Resum || El present article proposa examinar la reescriptura que realitza B. García Faet de C. Vallejo, comprenent-la com un diàleg en el sentit bakhtinià; és a dir, atenent a la incorporació i disputa del llenguatge social que duen a terme totes dues obres. Sota aquesta perspectiva, podem avaluar com es reprehen les estratègies lingüístiques avantgardistes per a elaborar un projecte literari feminista i proposar una transformació no en la representació, sinó en el mateix si del llenguatge.

Paraules clau || Dialogia | Feminisme | Poesia contemporània | César Vallejo | Llenguatge

0. Introducción

París, noviembre de 1927. Se han cumplido ya cinco años de la publicación de *Trilce*, los versos en los que el peruano César Vallejo se dio «en la forma más libre posible» (Vallejo, 2003: 24). Con ellos se había asomado, dijo, hasta «Dios sabe [...] qué bordes espeluznantes» (2003: 25). El libro había sido recibido con frialdad y estupor¹. Vallejo nunca sabría del reconocimiento creciente del que gozó a partir de la década de los 60, ni lo vería convertido en cumbre de la escritura vanguardista latinoamericana. Desde otro continente, convulso y nebuloso, el poeta reconvertido en periodista piensa y escribe sobre el papel social de los artistas. Su acción, dice, no puede ser nunca la de la propaganda o la divulgación; consistirá en «remover [...] la anatomía política del hombre, despertando en él la aptitud de engendrar y aflorar a su piel nuevas inquietudes y emociones cívicas; [...] suscitar, no ya nuevos tonos políticos en la vida, sino nuevas cuerdas que den esos tonos» (Vallejo, 2014: 299). La creación es *creación política*.

Madrid, abril de 2017. Noventa y cinco años después de *Trilce*, la valenciana Berta García Faet (1988) ha publicado *Los salmos fosforitos*. Es el sexto de sus poemarios y el segundo, tras *La edad de merecer* (2015), que publica en La Bella Varsovia, casa editorial de muchos de los nombres más destacados de su generación poética. La obra se propone como una relectura o traducción homolingüística de la obra magna vallejiana. Le granjeará el aplauso de crítica y público², y, un año más tarde, el Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández. Antes de poder prever estos acontecimientos, García Faet dirá de su obra que es un libro «extremadamente político, con conciencia de clase (privilegiada), de género (y sus ambivalencias), de nación y de colonia»; hay en él una pulsión por poetizar lo político que nos absorbe (cit. en López-Vega, 2017).

Entre estos dos poetas y estos dos poemarios, a pesar o por medio del tiempo y el espacio, se establece un diálogo. ¿Qué sucede entre los dos textos? ¿Qué ocurre entre ambos y el mundo, entre las poesías (unas y otras) sobre el papel y ese otro conjunto de palabras sociales que han llamado «lo político»? En este artículo, nos acercaremos a *Los salmos fosforitos* a partir de estas dos preguntas, de estas dos intrincadas conversaciones que establece y que, como se verá, no pueden separarse la una de la otra.

Examinaremos en qué medida García Faet retoma el experimental y todavía enigmático proyecto de Vallejo, haciéndolo propio y reformulándolo. Si *Trilce* despliega todo un lenguaje propio y radical, *Los salmos fosforitos* adopta sus mecanismos internos de transformación lírico-lingüística y los pone de nuevo en marcha, multiplicándolos. No se trata de una emulación del texto del escritor peruano, sino de una *inmersión*; no es tomado como objeto sino como resorte de acción poética desde el que escribir. No rehace *Trilce*, hace de nuevo como *Trilce* hizo.

Pero será necesario atender también a la manera en que García Faet se separa de Vallejo, precisamente porque es en la doble dimensión del diálogo, en su dinámica de continuidades y discontinuidades, donde se juega el proyecto poético-filosófico de la obra. Para *Los salmos fosforitos*, *Trilce* es el referente abarcador, el hipotexto de la obra que la orienta a nivel estructural. Pero también se reúnen en el texto una multiplicidad de voces, provenientes de la tradición literaria hispánica, de la música popular, del refranero, a veces reconocibles y a veces difícilmente. Dice la autora que «una voz, supuestamente la mía, se transparentaba y se le veían todas las otras» (cit. en López Vega, 2017).

Entre la polifonía, destacan, en cantidad y relevancia, lo que podríamos dar en llamar las voces «femeninas» o de «lo femenino». De manera autoconsciente, se introducen los discursos atribuidos literaria y socialmente a la mujer como signo: la sexualidad, el romanticismo, la crianza, lo pop; y hay una apropiación de ellos que va desde su asunción y uso hasta el cuestionamiento o la parodia. A partir de la escritura radical trilceana y del diálogo múltiple, se construye no solo una poética de la subversión del nombre frente al sistema normativo lingüístico social, sino también una poética de la subversión de los nombres impuestos frente al sistema patriarcal de la diferencia sexual. García Faet hace propio el proyecto vallejano y lo recrea bajo una óptica feminista.

La obra es, por tanto, *palabra viva* en el sentido de Mijaíl Bajtín. La obra se declara como *diálogo* con la tradición literaria y con el sistema lingüístico, y en esa misma medida es *diálogo* con el sistema social que los atraviesa. Tal y como lo enuncia Julia Kristeva en su lectura de Bajtín, en estos textos se propone una «identidad entre la impugnación del código lingüístico oficial y la impugnación de la ley oficial» (1978: 189).

Conceptualizaremos la relación entre *Los salmos fosforitos* y *Trilce* desde estas coordenadas teóricas; es decir, como conversación abierta entre dos objetos estéticos integrados en lo social, e inmersos por tanto, además de en una estrecha relación intertextual entre ellos, en un sistema dialógico que abarca todo el lenguaje, que se constituye por una polifonía plurilingüística y que está en continuo movimiento y transformación; que se *da*, precisamente, en el movimiento de la comunicación que es constituyente del lenguaje. Estos objetos estéticos son en definitiva éticos (esto es, ideológicos). Además, el marco bajtiniano de pensamiento habilita un espacio en el que pensar la palabra y los textos en términos no dicotómicos, no excluyentes, sino más bien desde su copresencia y su tensión irresoluble entre la identidad y la transformación.

Partiremos del planteamiento de estas herramientas teóricas para estudiar después con ellas la relación de continuidad entre *Trilce* y *Los salmos fosforitos*. El análisis es productivo sobre todo en términos de funcionamiento poético; esto es, para analizar los mecanismos lingüísticos que toma García Faet de la obra de Vallejo, y que agruparemos en herramientas de incorrección y de recurrencia. Después podremos acercarnos a los puntos que los separan. Apoyándonos en el corpus crítico bajtiniano de los años 80 podremos pensar la posible articulación de una dialogía feminista en *Los salmos fosforitos*, es decir, cómo a partir del diálogo con los discursos tipificados como sentimentales y/o femeninos, incorpora de manera autoconsciente este sesgo de género lingüístico-social y lo cuestiona.

El estudio de la obra de Berta García Faet, desde la perspectiva comparativa con César Vallejo y bajo el enfoque dialógico, puede ayudar a entender la poética de una de las más influyentes y prometedoras poetas jóvenes del panorama español. Pero también invita a una reflexión más amplia: cómo, desde qué lugares y hacia dónde se relee y reescribe la tradición literaria hoy; qué proyecto de escritura radical se rescata de un referente canónico como César Vallejo, y cómo nos interpela en un nuevo contexto artístico e histórico; qué supone la incorporación de la perspectiva feminista a esta escritura radical. Y, ante todo, qué más estamos diciendo cuando estamos diciendo, qué implicaciones tiene una propuesta literaria en su dimensión social. Son preguntas que flotan sobre este estudio, o que lo atraviesan, y a las que de alguna forma se tratará de aventurar respuestas.

1. La palabra viva: coordenadas teóricas

En *Los salmos fosforitos* encontramos un texto «acompañado» de *Trilce*, escrito-con, escrito-al lado, en un sentido «espacial» que implica «usar el mismo oxígeno; el mismo cuarto, silla con silla, litera bajo litera» (García Faet, 2017a: 179).

Las oscuras golondrinas las oscuras personas las oscuras
madrugadas sexuales volverán?
Muy muy muy tarde
~~más o menos~~ son las 11pm en 5 o 6 ciudades.
son las 11.03 pm
según mis 5 o 6
hongos

Una curiosidad,
Serás una mamá que nunca llega tarde? (García Faet, 2017a: 14).

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
Y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría (Vallejo, 2003: 51).

Las estrofas de Vallejo reverberan en las de García Faet, apareciendo y desapareciendo por momentos. En estos versos de los poemas III, por ejemplo, vemos un uso compartido de la temporalidad: el uso del futuro simple al final del segundo verso («¿[...] volverán?») introduce el tiempo futuro de la vuelta, indeterminado e interrogado, y se contrapone a la precisión numérica del presente, «las 11.03 pm» o «las seis». La segunda estrofa, brevísima para los dos poemas, vuelve a la indeterminación al introducir la tardanza como forma subjetiva y relativa de la percepción temporal. De esta manera, de la imagen general de «las ciudades» o del «ciego Santiago» los poemas pasan a una cercana voz en primera persona. Sin embargo, vemos también cómo se transforma el interlocutor en uno y otro texto. Mientras que Vallejo emplea la primera persona para referirse a una madre ausente, de cuya falta nos hace partícipes, García Faet cambia a la segunda para interpelarla directamente. Es decir, se propone al lector una identificación con esta «mamá», todavía no presente, pero ya ausente en potencia. Resuenan también en el poema de García Faet los populares versos del poema LIII de Gustavo Bécquer, a cuya rotunda afirmación, «volverán las oscuras golondrinas», se responde aquí con un titubeo: «¿[...] volverán?»³.

Incluso en un primer acercamiento al texto, *Los salmos fosforitos* se revela como un texto múltiple. Hay una continua y explícita copresencia de otros textos y voces, no solo de *Trilce* sino de multitud de fuentes, que acompañan los poemas y construyen parte de sus significados. Así, «volverán» y vuelven al poema las «golondrinas» de Bécquer y las «personas» de Vallejo, y una sola palabra trae todas sus connotaciones; pero «volverán» también las «madrugadas sexuales» de García Faet, que desvían el sentido de sus antecedentes literarios y generan otro nuevo. De esta forma, es posible hablar de una obra netamente dialógica, que hace del enunciado vivo uno de sus principios estéticos principales.

La noción de «dialogía» es propuesta por Mijaíl Bajtín y su círculo en varios de sus escritos, principalmente en el volumen *Problemas de la poética de Dostoiévski* y en «La palabra en la novela» y, en su perspectiva más sociológica, en «La palabra en la vida y la palabra en la poesía» y en *El*

marxismo y la filosofía del lenguaje, de Voloshinov. Aunque estos textos se publican originalmente en torno a los años treinta (1929, 1934, 1926 y 1929, respectivamente), no será hasta la década de los setenta y ochenta cuando el concepto sea introducido en la Europa occidental de mano de Tzvetan Todorov (1981) y Julia Kristeva⁴ (1967; en Kristeva, 1978)⁵.

No es nuestro interés principal aquí comprender el concepto en tanto que intertextualidad, tal y como lo formula Julia Kristeva (1978), es decir, como teoría de la transmisión y la escritura literaria; más bien queremos recuperar los postulados originales del círculo de Bajtín como teoría general del lenguaje y de la comunicación social. De esta forma es posible pensar los textos que aquí nos ocupan tanto en su interacción mutua como en el lugar que ocupan y el desafío que interponen al sistema de la lengua en su dimensión social e ideológica.

Según esta concepción bajtiniana del lenguaje, todo enunciado es enunciado vivo. Se da siempre como una comunicación activa, constituida por su contenido lingüístico, pero también por el «sobreentendido»: lo «visto conjuntamente», lo «sabido conjuntamente», y lo «conjuntamente evaluado» (Voloshinov, 1997: 114), que permiten construir el sentido y también comprenderlo. Esto es, la enunciación se produce en una situación y en un tejido social determinados, que, además de modificarla o matizarla, la constituyen y son su condición de posibilidad. En palabras de Voloshinov: «la vida no actúa sobre el enunciado desde el exterior: lo impregna desde el interior de la enunciación, como aquella unidad y comunidad de la existencia que circunda a los hablantes, y de las valoraciones sociales básicas que habían brotado de esta existencia, valoraciones sin las cuales es imposible cualquier enunciación plena de sentido» (1997: 123). Así, la palabra no solo se orienta a su objeto, no hay una relación directa entre significado y significante; la palabra atraviesa siempre el discurso social ya disponible en torno al objeto que nombra (Bajtín, 1989: 94).

Por eso, toda palabra es diálogo, en la medida en que es respuesta a una conversación en curso, continúa los enunciados ya dichos y los responde; los lleva siempre en su seno y al mismo tiempo los actualiza y los trasciende, aportando significados nuevos. Incluso la palabra pronunciada en silencio, el discurso de la autoconciencia, es también dialógica y trata de traducirse a un lenguaje común, «se halla en la frontera entre lo propio y lo ajeno» (1989: 110).

Por tanto, el lenguaje nunca aparece en abstracto, sino «saturado ideológicamente» (Bajtín, 1989: 88); la estructura lingüística y la estructura social están imbricadas la una en la otra. En los términos de Voloshinov (2009), el lenguaje «refleja y refracta» las condiciones materiales de las que surge; lo que da lugar a la polifonía o el plurilingüismo, «la estratificación interna de una lengua nacional en dialectos sociales [...]»; así como la estratificación interna de una lengua en su momento histórico» (Bajtín, 1989: 81). Aunque después volveremos a ello, la identidad o identificación entre estructura social y estructura lingüística implica que esta última está atravesada por las relaciones de poder de la primera, y no puede por tanto escapar o estar más allá de las construcciones de género.

La literatura participa de igual modo en este discurso social. De hecho, según la perspectiva bajtiniana, la distinción entre lo estético y lo social no es operativa más allá de un punto de vista analítico. No hay una esfera artística previa, con normas y un funcionamiento propio, que después pueda o no ponerse en relación con la circulación viva de los enunciados; el arte es «una variedad de lo social» (Voloshinov, 1997: 109). Su estructura *ya se da* en una comunidad

lingüística y responde, dialoga con ella; y esto determina tanto la creación literaria como su recepción e interpretación: «Las valoraciones determinan la selección de las palabras por el autor y la percepción de esta selección (coelección) por el oyente. Porque el poeta no escoge sus palabras de un diccionario, sino del contexto de la vida en el cual las palabras se sedimentan y se impregnan de valoraciones» (1997: 125). El texto literario es por tanto siempre respuesta en un diálogo abierto, que se da entre la aceptación y la relectura de los demás textos literarios y sociales y su continua transformación. Permanece en movimiento, en un movimiento doble: «centrípeto» hacia el estatismo, lo ya dicho, las formas lingüísticas previas, y «centrífugo» hacia el dinamismo y la transgresión del sustrato (Bajtín, 1989: 87-89).

Podemos pensar el ejercicio que lleva a cabo *Los salmos fosforitos* respecto de *Trilce* en estos términos: como un diálogo, que parte de él y, mientras lo conserva, lo trasciende. El poema XI de García Faet comienza:

He encontrado a una neo-niña
Por las avenidas (de la memoria, se entiende);
~~Me ha coquejado el talón.~~
Nótese cómo omito toda
Alusión mitológica (García Faet, 2017a: 31).

Y establece un *diálogo* directo el poema XI de Vallejo:

He encontrado a una niña
en la calle, y me ha abrazado.
Equis, disertada, quien la halló y quien la halle,
No la va a recordar (Vallejo, 2003: 78).

Ya desde los primeros versos se nos anuncia el carácter del encuentro central de ambos poemas. En Vallejo, la aparición de la niña, «mi prima», despierta un recuerdo de amor prohibido adolescente, igualmente vivo y palpable, como nos hace notar su evocación en presente («mis manos han entrado en su edad»). El choque de estas dos realidades paralelas es lo que genera la incompreensión dolida del sujeto poético, evocada con la repetición del verso «se ha casado», y su nostalgia por ese pasado «de candor, como fue». En García Faet encontramos el mismo comienzo, el encuentro catalizador con la (neo)niña, «que no es nada mío», pero sobre el paisaje físico de «la calle» se erige el espacio emocional de «las avenidas (de la memoria [...])». Nos encontramos ya directamente en el espacio del recuerdo, en el que los diálogos se desarticulan («"Hasta pronto" / [...] "Yo también"») y en el que lo que se añora es la posibilidad misma de articular una memoria («qué ganas de sentarme a horcajadas / [...] a recordar»). La nostalgia sentimental de Vallejo es el punto de partida, pero también se resitúa como el de llegada, al convertirse también en objeto de añoranza.

«El lenguaje, como medio vivo, concreto [...] nunca es único» (Bajtín, 1989: 105), y *Los salmos fosforitos* hace evidente esta polifonía, toma conciencia de ella y la propone como principio estructural. La distancia entre *Los salmos* y *Trilce* (y el resto de sus voces) escenifica, para decirlo con Kristeva, la espacialidad propia del lenguaje poético, en el que no existe nunca la ausencia o la presencia total, «el sistema lógico de base cero-uno»⁶; se trata antes de una extensión, de texto a texto, con «infinitud de acoplamientos y combinaciones» (Kristeva, 1978: 196). El lenguaje de García Faet es *por lo menos* doble, no tanto dual como no-uno, múltiple. Tanto es así que puede entenderse que esta multiplicidad está tematizada en la obra; en palabras de su autora, hay una pregunta subyacente sobre «qué voces nos constituyen», y en consecuencia el poemario propone un ejercicio de «reflexión crítica sobre el

canon, no solo literario sino cultural-social» (García Faet, 2017b). Si este juego es siempre repetición y transformación, queda por señalar en qué sentido recupera y reactiva el proyecto vallejiano y en qué sentidos lo transgrede, y con qué consecuencias literario-ideológicas.

2. Los salmos fosforitos y *Trilce*: la poesía como subversión del lenguaje

2.1. El diálogo entre César Vallejo y Berta García Faet

A nivel estructural, *Los salmos* reproduce la composición en setenta y siete poemas, sin título y siguiendo la numeración romana. En este mismo polo macromorfológico hay una serie de hilos semánticos comunes que atraviesan los dos poemarios: encontramos una pervivencia transformada del universo familiar de Vallejo, del tema erótico-amoroso y de personajes concretos; de la ya mencionada «niña» o «neo-niña» y de «Hélpide» (por ejemplo, en los poemas XIX). En el polo micromorfológico, la relación entre los dos textos varía de poema a poema, pero es posible observar cómo se materializa en el ejemplo concreto de los poemas LXXVII de ambos volúmenes.

Estos dos poemas están protagonizados por la primera persona del singular, y hay una repetición de motivos, como el granizo, «bastante» granizo (García Faet, 2017: 176), «tanto como para que yo recuerde» (Vallejo, 2003: 380). Dicho granizo constituye un paisaje poético protagonista y desasosegante, que se alinea con el motivo del temor, también presente en ambos poemas. El paisaje reaparece por metonimia de manera constante en ellos, y la equiparación entre la angustiada voz poética y este llega en la última estrofa a través de una personificación en Vallejo («canta, lluvia», 380) a la que García Faet le da la vuelta para *paisajizar* al sujeto («granicé bastante», García Faet, 2017: 177). Se pasa así de una relación de identificación o equivalencia con el paisaje a una transformación ontológica. Además de estas, comparten otras figuras retóricas como la antítesis, a la que ambos autores recurren de manera continua. Esto sitúa a los poemas en un espacio de contradicción, que también puede entenderse como un espacio de cambio. Contribuye por otra parte a un cierto tono alucinado, surrealista, sustentado en imágenes imposibles: «el hocico mismo/ de cada tempestad» (Vallejo, 2003: 380), «izar/ eones, uñas!» (García Faet, 2017: 177).

Sin embargo, también se producen otras operaciones más sutiles y quizá más complejas entre los dos poemas. Por ejemplo, se repiten estructuras sintácticas parciales, que sin embargo varían su función gramatical y por tanto su sentido: así, la coloquial perífrasis de «no se vaya a secar esta lluvia» de Vallejo (2003: 380) es verbo principal en el verso «no se vaya usted todavía no se vaya usted» de García Faet (2017: 176), transformándose, de una expresión ingresiva, casi de deseo abstracto, a una petición o una orden dirigida a una segunda persona. O también vemos cómo en García Faet se *deshacen* algunas de las figuras retóricas de Vallejo: las «perlas» metafóricas de granizo de este (Vallejo, 2003: 380) se convierten en perlas literales de un collar que «la abuelita me obsequió» (García Faet, 2017: 176). Se incorporan así nuevos personajes poéticos y se abren puertas distintas de las planteadas en el original. Los dos poemas pivotan en torno al mismo tema, el sujeto que se interroga a sí mismo; el de Vallejo lo hace a través de una escena de encuentro entre hombre y tormenta, inscribiéndose en una tradición casi romántica, y recurriendo a una fuerte corporalización para presentarlo. El de García Faet parte de esta imagen vallejana e introduce muy diversos elementos para preguntarse no tanto por el sujeto presente como por el constituido a través de múltiples recuerdos y presencias.

La relación entre los dos textos es por tanto puramente dialógica en el sentido bajtiniano explicado antes. Hay una permanencia textual y en muchos casos literal de *Trilce*, como cimiento estático, pero también un dinamismo a través de la continua transformación, detallista y sin embargo total; entre lo dado y lo creado (Díaz-Diocaretz, 1989a), entre el agradecimiento y la imprecación (García Faet, 2017b). «¿Hasta dónde me alcanzará esta lluvia?», pregunta *Trilce* (Vallejo, 2003: 380), y *Los salmos* responden: «Hasta pronto? Hasta dónde// mi pronto romántico me alcanzará para colmar/ de bendiciones de adjetivos/ superlativos/ la alcancía del granizo?» (García Faet, 2017: 176). La respuesta consiste, fundamentalmente, en prolongar y renovar la pregunta.

Esta reescritura no solo se trata de un experimento lingüístico o un homenaje al poeta peruano, aunque no deje de serlo, sino también una apuesta literaria y conceptual de calado profundo. Como apunta Díaz-Diocaretz (1989a, 1989b), la vinculación en la forma textual establece un compromiso con un movimiento artístico y un lenguaje. *Los salmos fosforitos* por tanto se adscribe a la propuesta vanguardista de *Trilce*, lo que Julio Ortega en su estudio crítico de la obra ha denominado la «poética de la subversión de nombre» (Vallejo, 1991: 13). Hereda una concepción de la poesía como «operativo desrepresentacional», como «contradiscurso [...] abismado», que en su dimensión social disputa los significados dados de las palabras, «pone en crisis los discursos ligados [...] desde la necesidad de reformular este mundo en su desrepresentación» (1991: 23). Dicho «operativo desrepresentacional» se construye a través de dos operaciones fundamentales, bajo cuyos paraguas se pueden amparar los diversos recursos y experimentos de los textos: la ruptura con el sistema gramatical de la lengua y la repetición poética. En ambos casos, se trata de una escritura hermética que explota la materialidad del lenguaje a través de la torsión de la forma y, de este modo, lo hace tangible y lo pone en primer plano de lectura.

2. 2. La transgresión de la norma gramatical: un proyecto poético común

Como apunta Ricardo Silva-Santisteban en el estudio crítico de las *Poesías completas*, «existe [...] en *Trilce* un forzamiento del lenguaje, no un lenguaje forzado, una torsión del lenguaje al cual, literalmente, se le exprime la última gota de su posibilidad para colmar el poema» (cit. en Vallejo, 2003: 53). *Los salmos fosforitos* hace suya esta misma ruptura de la «arquitectura del idioma» (53). Traspasa una y otra vez los límites fijados del sistema de la lengua, entendido como el conjunto de normas ortográficas y gramaticales codificadas como correctas. Lo inapropiado y lo marginal de la lengua se convierten en herramienta poética fundamental y cumplen una función tan expresiva como sorpresiva, de quebrantamiento de nuestro horizonte (de expectativas) lingüístico.

En este proceso guarda un lugar central lo que podemos llamar, con Ángel Herrero, «poética del habla» (Herrero, 1977). *Trilce* y *Los salmos fosforitos* escriben frecuentemente a partir de formas de la lengua asociadas al registro oral. Encontramos «transcripciones, sin mediatización literaria, de expresiones del habla coloquiales» (1977: 62), así como una reproducción de ciertos mecanismos de funcionamiento de esta habla: uso de neologismos, barbarolexis, inserción de onomatopeyas, enálages, modificación fónica o gráfica de palabras con faltas de ortografía... La adopción de los modos orales de producción lingüística se convierte en un recurso creativo, de invención de palabras y de exploración de sus potencialidades. Así, por ejemplo, en el poema LXI de García Faet se articula con estos recursos todo un lenguaje de la infancia cuando se rememora un accidente infantil («hiiiiiiii hiiii y tú te me

subiste y yo di un relincho y hiiiiii», García Faet, 2017: 142), y después se retoma ante la noticia de un accidente en la fábrica del abuelo («el iaio / [...] relincha hiiii hiiii / [...] hermanito rorro / te estoy llamando», 144). A través de la poética del habla se elabora una constelación emocional que expresa al tiempo las relaciones afectivas con la familia fraguadas en la niñez, la evocación del juego infantil y las conexiones íntimas entre dolores y miedos diversos que subyacen a nuestra experiencia.

Recuerda en este sentido a la escritura del balbuceo que plantea Gilles Deleuze: la lengua se tensa desde la incorrección para explotar «toda la potencia de bifurcación y de variación, de heterogénesis y de modulación propia» (Deleuze, 1996: 152). Se genera una jerga particular, «una lengua extranjera dentro de la lengua» (1996: 158), para decir posibilidades y variaciones que eran solo virtuales. En un marco bajtiniano, este llevar la lengua al límite supone remover también las valoraciones que porta y la estructura social en la que se imbrica. Estas formas de incorrección y variación lingüística también transforman las múltiples citas que pueblan el texto de *Los salmos fosforitos*; también se balbucea y se bifurca la palabra ajena, como veremos en el tercer apartado. A través de la «minorización» deleuziana de las formas codificadas de la lengua, se revisan las categorías de estructuración del pensamiento y se cuestionan el canon y los modos de estructuración literaria. Subyace la pregunta por las voces que nos constituyen por medio de su contradicción, torsión o casi parodia.

También, a través de la adopción de estas «hablas de la cotidianidad», en palabras de Ortega (1991: 15), se difuminan las delimitaciones entre los lenguajes orales y los escritos, y se incorpora a los textos un marcado plurilingüismo; es decir, una multiplicidad de registros y estratos lingüístico-sociales, en el sentido de Bajtín. Así, encontramos en García Faet «querubines/ en la *waiting room*» (2017: 135) o «Cosas y autopistas! Cosas y plumas! Qué opinas de la sincronicidad/ de C. G. Jung?» (126). Respecto al plurilingüismo, Bajtín sostiene:

Todos los lenguajes del plurilingüismo [...] constituyen puntos de vista específicos sobre el mundo, son las formas de interpretación verbal del mismo, horizontes objetual-semánticos y axiológicos especiales. Como tales, todos ellos pueden ser comparados, pueden completarse recíprocamente, contradecir, correlacionarse dialógicamente (1989: 108-109).

Sostenemos, por tanto, que estos textos se escriben como contestables y contestados; se rehabilita en ellos, en cuanto que se hace evidente, la dimensión social de la obra de arte, su condición de palabra viva y dialógica.

Además de dicha poética del habla, encontramos un abundante uso de la antítesis, que en Vallejo se ha considerado característica de toda su producción⁷: «Haga la cuenta de mi vida,/ o haga la cuenta de no haber aún nacido» (Vallejo, 2003: 314); «sin fiebre y ferviente» (328); «todos los poemas [...] / posibles e imposibles» (García Faet, 2017: 96); «Hurra por las cenizas de mi abuelo» (95). Estas combinaciones de contrarios enfatizan la indeterminación de los textos que, contradiciéndose, se cuestionan a sí mismos. Se posicionan en lo no-claro, lo no-definitivo. Se refuerza esto en *Los salmos fosforitos* a través del recurso textual de las tachaduras y correcciones, que dicen una cosa y su contraria haciendo presentes ambas: «Te juro por Dios que nadie está mirando./ yo sí, perdonadme» (57); así como por las disyunciones no resueltas: «somos o son/ simples mortales» (101). Recuperando de nuevo las palabras de Kristeva (1978), en estos textos una presencia no excluye otra, no hay definición o determinación; los significantes

se despliegan y conviven en la espacialidad de la página, multiplicando las lecturas posibles.

También el encabalgamiento, figura usada ampliamente por García Faet, interrumpe el discurso sintáctico normalizado a través de su fragmentación en versos. Así: «mi cara de vergüenza apenas sin/ amor sin ver/ -güenza, qué vergüenza, residentes! Esperad.» (García Faet, 2017: 100), o «Mi casa está encantada/ de ser una casa» (68). Se produce así una acumulación de sentidos diversos a lo largo de la lectura y una postergación indefinida del sentido último.

En el recargamiento e interrupción del lenguaje de estas herméticas poéticas reside gran parte de su potencia. García Faet recupera y prolonga a Vallejo, y ambos textos dialogan con el sistema institucionalizado de la lengua, lo que Bajtín denomina el «lenguaje único» (Bajtín, 1989: 90), atravesando o prescindiendo directamente de sus límites. Y, en la medida en que entendemos este lenguaje como un sistema de sobreentendidos y valoraciones compartidos, también siguiendo a Bajtín, estos poemarios abren lecturas que lo cuestionen y que agiten el tejido ideológico y social constituyente de los enunciados (90).

2. 3. Repetición, reiteración, paralelismo. Dialogía entre y dentro de los textos.

La repetición es otro de los mecanismos poético-lingüísticos principales de *Los salmos fosforitos*. En primera instancia, se da una repetición a partir de *Trilce*: las palabras empleadas por Vallejo (re)aparecen en el texto de García Faet, de manera literal («tantas noches», 2017: 37); con variaciones gramaticales, de «este cristal aguarda ser sorbido» (Vallejo, 2003: 322) a «no se sorbe'l cristal» (García Faet, 2017: 88); o semánticas: las «999 calorías» térmicas de Vallejo (2003: 312) se convierten en «999 [kilo]calorías» en García Faet (2017: 76).

Se da sin embargo de igual forma en el seno de los propios textos. En *Trilce* aparecen anáforas: «Ciliado arrecife [...]// Ciliado archipiélago» (Vallejo, 2003: 336); reduplicación de palabras: «hilo retemplado, hilo, hilo binómico» (308); o de oraciones completas; sinonimia: «la dura vida eterna» y «la muerte» (309); enumeración: «no he tenido/ madre, ni súplica, ni sírvete, ni agua» (306), etc. En *Los salmos fosforitos* la reiteración, los paralelismos y toda forma de repetición se multiplican y crecen, abarcando todo el poemario, y establecen un entramado de relaciones entre sus textos que bajo un análisis atento no hace más que ampliarse. Como apunta Ángela Segovia, se lleva a cabo un ejercicio de prolongamiento de *Trilce*, de ensanchamiento, de reproductividad (Segovia, 2017).

A través de esta operación de ensanchamiento, *Los salmos fosforitos* establece su diálogo con *Trilce* por imitación, variación o contradicción; pero además lleva a cabo esta operación *con su propio texto*. Como se verá, cada poema en sí mismo reitera múltiples significantes o estructuras; significantes que los poemas posteriores después toman, retoman, dislocan, transforman. Se establece a un nivel interno una escritura autorreferencial, que opera a partir de lo dado y lo creado en el propio texto, de manera análoga a la relación intertextual que se establece con *Trilce*. Este uso de las equivalencias se convierte una vez más en una exploración de las potencialidades de la lengua. Es, de hecho, otra forma de balbuceo, en el sentido de Deleuze: «lejos del equilibrio, las disyunciones (la selección en el eje vertical) se vuelven inclusas, inclusivas, y las conexiones (las combinaciones del eje horizontal) reflexivas,

siguiendo un proceso de cabeceo [...]. Cada palabra se divide, pero en sí misma» (Deleuze, 1996: 154).

Para analizar con más detalle el funcionamiento y el efecto de estas repeticiones en la obra de García Faet, resulta ilustrativo seguir el recorrido que hace un mismo término a lo largo de la obra. Es, por ejemplo, el caso de «Dios». Aparece, entre otros, en el poema VIII: «*et. al.* estaría bien si la puerta del cielo tuviera/ un autor o autores pero no se supone que Dios/ no existe?» (García Faet, 2017: 24); en el IX: «Todo es mío, puedes usarlo, nada es de Dios. Ves/ que no está?» (26); en el X, «de toda la vida de Dios» (28); en el XXV: «te juro por Dios, tal el rodeo de Dios/ que no nos habla claro/ [...] tal es Dios, cual una cruz de minifaldas/ de andaduras» (59); y en el XXX: «en vivo Dios (que está muerto) no sabe no/ sabe/ cómo acariciar/ significantes (que están vivos)» (71). En estos versos, la idea nietzscheana de la muerte de Dios se reitera a través de la proyección de diferentes selecciones dentro del mismo paradigma: Dios se dice ausente, opaco, inexistente, efectivamente muerto. También la visión de un Dios que es autoridad: así, es autor (*auctor*) o es el contrario de la permisividad («puedes usarlo, nada es de Dios», 26). A través de este empleo poético (en el sentido de Jakobson) de la lengua, se recogen en el poema significados atribuidos y compartidos socialmente respecto a Dios, y se exploran sus matices. Pero también aparece como elemento dentro de expresiones coloquiales, «en vivo Dios» (71) o los familiares «te juro por Dios» (59) y «de toda la vida de Dios» (28), para las que funciona como un recurso discursivo. Precisamente, al integrarse en la constelación de relaciones que traza la repetición del término, al hacerse eco unas palabras de otras, es posible ver cómo sintagmas automatizados en el habla cotidiana están sedimentados con las valoraciones de las que se han ido cargando sus términos: citando a Bajtín, todo uso de «Dios» está «inmerso en la luz de las palabras ajenas que se han dicho acerca de él» (Bajtín, 1989: 94), dentro y fuera del texto.

Los versos del poema XXX pueden servir como una suerte de poética explícita: frente a lo muerto y lo autoritario, se intenta «acariciar/ significantes (que están vivos)» (García Faet, 2017: 71); frente a la lengua normativa e inmóvil, la escritura de inspiración vallejiana de García Faet recupera a través del balbuceo, de la deformación de la lengua por incorrección y por repetición, la materialidad de un enunciado que no puede sino ser enunciado vivo, en continuo diálogo y contestación.

3. Los salmos fosforitos más allá de *Trilce*: reescribir desde el feminismo

La obra de García Faet se separa de *Trilce* casi en la misma medida en que se acerca a él; de manera inevitable porque, en la medida en que su contexto de escritura y recepción se ha transformado, su significado también lo hace. Y porque una relación dialógica, como se ha planteado, siempre supone continuación y ruptura, ascensión y respuesta.

Aunque son muchas las complejidades del texto de García Faet, la más significativa novedad respecto a Vallejo es la incorporación de una perspectiva de género. Comprender este poemario como escritura feminista ayuda a entender en qué sentido se renueva la propuesta vallejiana y su revolución lingüística. En García Faet, se trata de una revolución-para, de un proyecto vinculado a toda una propuesta política.

Recordemos que, bajo la perspectiva bajtiniana, toda enunciación está constituida en y por un contexto social e ideológico. Según plantea Voloshinov, los signos se forman en la arena de la interacción social, a partir de sus

estructuras materiales y de la interacción entre seres a su vez sociales (2009: 31). Una obra poética está igualmente entrelazada en este sistema, y «es un potente condensador de las valoraciones sociales no expresadas» (1997: 125). Esto es, el lenguaje está atravesado también por la estratificación social y por sus relaciones de tensión y poder. El sistema patriarcal y la diferencia sexual, entendidos como dispositivos de distribución material y organización social a partir de la discriminación de género, forman inevitablemente parte de este sistema lingüístico-ideológico como una de las corrientes de fuerza que lo estructuran; operan dentro de las «fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural» (Bajtín, 1989: 89). La omisión de la cuestión de género en el círculo de Bajtín, como apuntan Dale Bauer (1988) o Wayne Booth (1982), se justifica antes por una ceguera histórica que por el desarrollo de la propia teoría, que más bien invita a una revisión actual para sostener su propia coherencia. Lo expresa de forma clara Nancy Glazener:

En la concepción de Bajtín de la enunciación, el lenguaje siempre registra no solo las subjetividades del hablante y de su destinatario explícito, sino también las huellas históricas de las apropiaciones variantes y repetidas de las palabras por parte de sujetos socialmente constituidos. El concepto de una enunciación definida por el sujeto asegura que, mientras el género forme parte de la constitución social de la subjetividad, parte de la inteligibilidad social de cada enunciado derivará de la orientación de género⁸ (Glazener 1989: 110).

Adoptar esta perspectiva feminista dialógica en la escritura y la crítica literaria, tal y como la desarrolla Iris M. Zavala (1993)⁹, pasa por una revisión y repolitización de la historia literaria y de la valoración que hacemos de ella. Implica considerar el canon como *axiológico*, portador de una serie de valoraciones sociales que han producido evaluaciones genéricas¹⁰. Esto es: la institucionalización de la literatura se ha llevado a cabo a través de una estructura social que ha generado connotaciones de género para una serie de formas, temas y enunciaciones y para las categorías literarias como esquemas de comprensión, adscribiéndolas a las esferas de «lo masculino» y «lo femenino». Esta división reproduce la jerarquía social en función de la división sexual, y «autora y autoriza» la primera y *subalterniza* la segunda (1993: 33)¹¹. La práctica literaria feminista, desde el punto de vista dialógico, corresponde al movimiento doble bajtiniano (centrípeto y centrífugo): resaltar y nombrar estos constructos sociales cristalizados, la atribución de valores que atraviesan el lenguaje y el canon literario, y disputarlos, buscando «las posibilidades de una cultura de resistencia» (1993: 49).

Entender bajo esta perspectiva de la dialogía feminista la escritura de Berta García Faet hace posible pensar y problematizar la relación que establece no solo con Vallejo, sino con las múltiples voces de la tradición literaria que recoge, que aparecen y desaparecen. Como se apuntaba anteriormente, son voces que se nos muestran bifurcadas, mal citadas, transformadas pero reconocibles. Así, los versos de Jorge Manrique se modifican por antitecon: «cómo se vienen las muertas/ tan cayendo» (García Faet, 2017: 101); Espronceda se evoca en una anotación perezosa «va como un velero (bergantín, etc.)» (17) y se reordena el refrán en «no por mucho decir “mundo” madrugarás más/ al fondo» (50). Las voces *recuerdan* y *nos recuerdan* su origen y, por tanto, la evaluación que hacemos de ellas, ya sea esta prestigiosa o subalterna; pero no la sostienen en el texto, en el cual se contestan mutuamente, se mezclan y se confunden. Al contrario: en el poemario se hace posible un espacio de convivencia que recuerda a la lógica carnavalesca, en el que la disparidad y el contacto libre y directo entre estas voces suspende las distancias desiguales de la jerarquía (Bajtín, 2004: 179)¹², en este caso literario-social.

Además, encontramos algunas de estas voces identificadas mediante la firma. El nombre propio señala una autoría que, como apuntaba Zavala, en la institucionalización de la literatura funciona como marca de autoridad (1993: 33). Pero esta autoridad es tan recuperada como cuestionada a lo largo del poemario a través del humor: «M. Machado estuvo aquí (mayo de 1921). /Cito textualmente: “¡bueno, bueno,/ bueno!”» (García Faet, 2017: 42), «[...] según L./ Rosales,/ “la muerte no interrumpe nada”./ Qué bonito!» (95). En estos versos, a través de la parodia, el comentario ingenuo o la integración en la vida sentimental, respectivamente, se niega a estos nombres cualquier posición de privilegio. La risa, apunta Bajtín, es un mecanismo siempre ambivalente, que incluye la muerte y la resurrección de aquello que se convierte en risible (Bajtín, 2004: 185). La revisión de un canon de nombre masculino desde la ironía es una forma de apropiación y superación, de diálogo crítico.

En este conjunto polifónico que se va desplegando y replegando a lo largo de *Los salmos fosforitos*, van ganando relevancia voces vinculadas a los espacios privados, domésticos y emocionales; es decir, evaluadas genéricamente como *femeninas*. Pero también ellas son transformadas a través de los mecanismos de escritura vallejanos. Así, por ejemplo, el personaje poético del «novio» recorre el texto en tanto que encarnación antonomástica del romance, pero se escribe como «novio [...] mexicano» (García Faet, 2017: 14), «novio adolescente (de Salzburgo)» (32), «mi novio/ peruano» (107) o «novios incoloros» (172). El ideal del amor único de rostro luminoso se va deformando a través de la identidad cambiante de un «novio de gentilicio difuso» (65). También las «madres pacientes» se convierten en «pacientes en una clínica» (30), «el traje que vestiría/ si tuviera una cita con mi novio mexicano» se mancha de sangre porque «fue fabricado por unos niños» de «corazón-pendiente/ de derechos laborales» (20). A través de un plurilingüismo hecho propio, a través de la adopción de las voces ajenas, se produce un desplazamiento connotativo de la tradición literaria. Con la transformación de la palabra se transforma su carga axiológica, y se abre una reevaluación de los imaginarios asociados a lo elevado y lo popular, a lo masculino y a lo femenino.

Encontramos incluso un cuestionamiento del propio lugar de enunciación, de la voz que habla. Esta se declara *textualmente* mujer para después impugnarse a sí misma y revelarse tan contingente como avergonzada: «Berta García Faet/ [...] qué estaría haciendo usted buenamente/ si no estuviera aquí, escribiendo./ Buenamente! Dios, qué vergüenza!» (102). Con este tipo de mecanismos meta-poéticos, la voz enunciativa, con nombre propio de mujer, se declara auto-consciente y vulnerable. Como podemos plantear a partir del estudio de Gillian White (2014), esta forma de incorporación en la palabra propia de la *vergüenza* repolitiza el «yo», porque se hace cargo e incorpora en la enunciación la respuesta de la esfera social que lo envuelve y observa. Adaptando los términos de Patricia Yaeger (1988, 1986), podemos entender que esta escritura proyecta lo no dicho sobre el discurso e incorpora lo no-representable, hablando y *textualizando* su mutismo (Yaeger, 1986: 12-13)¹³. Palabra viva, por tanto, que además de decirse dice su propio silencio, y que al desvelar su espacio de opresión lo convierte en espacio de disidencia. Al mismo tiempo, se revela tan contestable y abierta como cualquiera de las otras voces, renunciando a revestirse de la monología de lo total.

4. Conclusiones: una propuesta de dialogía feminista

«Amada, vamos al borde», escribe César Vallejo al comienzo de *Los salmos fosforitos*, en la cita inaugural elegida por la autora (García Faet, 2017: 9). «Me

declaro absolutamente incapaz de llegar/ de irme», responde una de las voces poéticas de Berta García Faet (103). Estos son los términos del complejo diálogo entre los dos poetas. Un diálogo que se ha articulado en estas páginas más allá de su sentido metafórico y como base teórica en tanto que dialogía bajtiniana. La palabra nunca es una sino múltiple, porque cada palabra propia de García Faet contiene también la palabra ajena de Vallejo (Bajtín, 1989). La escritura, según se ha concebido aquí, es relectura y reescritura. Y es también enunciación viva, actualizada en cada acto comunicativo, significada no solo por su referente principal sino por los significados compartidos socialmente (Bajtín, 1997 y Voloshinov, 1997). «Hurra/ por la intertextualidad! Hurra/ por las anécdotas!», exclama el poema XLI.

García Faet relee y reescribe *Trilce*, y lo toma como compañero de viaje y entabla una larga conversación a partir de un compromiso: el de la radicalidad. Una radicalidad literaria que la poeta valenciana asume precisamente desde el merodeo. Lleva el poema al límite de la lengua y escribe desde sus afueras, hablando con voces-niña que saltan por encima de la norma lingüística y gramatical; y después lo trae de vuelta hasta sí mismo, repitiendo y desplazando sus significados, corrigiéndose, enredándose. Vallejo aparece, desaparece, reaparece entre los versos de García Faet, sin nunca *llegar* o *irse*, y sobre esta rememoración, este diálogo, se construye una lengua radical propia.

Tan propia se hace esta lengua que trasciende a Vallejo y, sin renunciar a su huella materializada en la palabra, elabora un nuevo proyecto poético. Si toda enunciación es una nueva enunciación, porque se actualiza en cada acto comunicativo, el lugar y el tiempo sociales desde los que se escribe son constitutivos del significado de lo escrito (Voloshinov, 1997). García Faet responde y textualiza problemáticas diferentes de las del poeta peruano, y su texto es especialmente perceptivo a la diferencia sexual como sistema de jerarquización social y de valoración crítica. Esta carga, axiológica y epistémica, atraviesa las palabras y nuestro acceso a ellas (Bajtín, 1989), y es precisamente lo que se ve sacudido en la obra de García Faet por medio de la construcción poética vallejjana. El merodeo hacia el borde descubre nuevos caminos.

La poética de Berta García Faet, analizada como reescritura de *Trilce* y bajo una perspectiva dialógica, se nos presenta entonces como un proyecto de reapropiación crítica del canon y de exploración innovadora y politizada del lenguaje, afín a las propuestas quizá más prometedoras de su generación poética¹⁴. Conforman una «deconstrucción crítica» de los códigos lingüísticos, literarios y sociales que no es ni pretende ser una impugnación a la totalidad. Se trata de una compleja y sutil operación de aceptación y superación, de aprendizaje y subversión, de movimiento entre lo dado y lo creado. Frente a las estructuras patriarcales, no se trata de oponer un modelo alternativo que altere las evaluaciones genéricas pero revista la misma pretensión de absoluto. Se trata precisamente de alterar la lógica por la que se producen estas evaluaciones, de renunciar al discurso monológico que tiene siempre en su otro lado un silenciamiento. El feminismo se hace posible aquí desde la polifonía.

García Faet asume el mandato vallejjano de la *creación política* y nos invita a pensar cómo articular una *dialogía feminista*. Es la suya la pluralidad de un texto en continua disputa consigo mismo, que se interroga igual que interroga a Vallejo y que no pierde ocasión de interrogarnos a nosotros.

Notas

¹ Así lo recoge Ricardo Silva-Santisteban (en Vallejo, 2003: 24 y ss.). Tras la cálida acogida de *Los heraldos negros*, afín a las tendencias modernistas imperantes en el Perú del momento, la corta tirada de doscientos ejemplares de *Trilce* despertó una respuesta apática. Vallejo escribiría a su amigo Antenor Orrego: «el libro ha caído en el mayor vacío» (cit. en Vallejo, 1991: 27).

² El escritor y crítico Luis Bagué dirá que «necesitamos que alguien nos recuerde que los auténticos obreros del verso son trabajadores de riesgo. Por eso nos hace falta Berta García Faet» (Bagué, 2017).

³ Como también se apuntará en el apartado 3, muchas de las voces más reconocibles de la literatura española se dejan entrever en *Los salmos fosforitos*. El texto revisita e incorpora no solo sus palabras sino algunos de sus recursos estructurales, como en el caso del paralelismo como mecanismo expresivo en Bécquer (Bousoño, 1970); pero también disputa la autoridad de dicha tradición al mal-citarla (García Faet, 2017b). El texto tiene por tanto una genealogía múltiple y guarda una posición al mismo tiempo de familiaridad y conflicto con la tradición lírica castellana, cuyos detalles escapan al alcance de este trabajo.

⁴ Para una cronología completa y una discusión crítica sobre la publicación de la obra de Bajtín y su recepción en la Europa occidental y en Estados Unidos, véase Bubnova (1996).

⁵ La polémica sobre la autoría de los textos atribuidos a M. Bajtín, V. V. Voloshinov y P. V. Medvedev se ha prolongado durante años. Para los propósitos de este artículo, no se ha considerado pertinente reproducirla, y se ha optado por respetar las autorías atribuidas. Las aportaciones más influyentes de la discusión se pueden encontrar en Clark y Holquist (1984) y en Morson y Emerson (1990). Destacamos también la sugerente lectura de Zavala de la autoría múltiple de Bajtín como signo dialógico pragmático (Zavala, 1996: 140-141).

⁶ «Pues no deis 1, que resonará al infinito./ Y no deis 0, que callará tanto», leemos en el poema V de *Trilce* (Vallejo, 1991: 59).

⁷ Véase, por ejemplo, el desarrollo del concepto «trilcedumbre» en la obra crítica de Francisco Martínez García, que sugiere que la de Vallejo es una poética de contrarios basada en construcciones antitéticas no resueltas (Martínez García, 1987).

⁸ «In Bakhtin's conception of the utterance, language always registers not only the subjectivities of its speaker and its intended addressee but also the historical traces of the repeated and varying appropriations of words by individuals who are socially constituted. The concept of the subjectively-defined utterance ensures that for as long as gender has a share in the social constitution of subjectivity, part of every utterance's social intelligibility will derive from its orientation towards gender» (traducción propia).

⁹ Para una compilación crítica de las revisiones feministas del círculo de Bajtín, véase Thomson, 1989.

¹⁰ Zavala toma este término de las propuestas teóricas de M. Díaz-Diocaretz (1993, 1989b).

¹¹ Joanna Russ ha examinado y sistematizado las formas de desprestigio que ha adquirido esta subalternización de la escritura de mujeres en la crítica literaria en *Cómo acabar con la escritura de mujeres* (2018). También en el campo de la lingüística se ha estudiado la diferencia en la recepción y valoración del habla y del intercambio discursivo de acuerdo al género de los hablantes; para una genealogía crítica de estos estudios, véase Mills (2003).

¹² Aunque en este trabajo no se ha abordado directamente el estudio del carnaval que desarrolla Mijaíl Bajtín, es pertinente recordar que en su obra *Problemas de la poética de Dostoevski* sitúa el género carnavalesco como uno de los orígenes fundamentales de la literatura dialógica. La *carnavalización de la literatura* consistiría en la adopción textual de los modos de relación que se generan en la celebración del carnaval, espectáculo en el que toda la sociedad es participante y que se basa en la inversión y dispersión de los roles establecidos (Bajtín, 1986: 178 y ss.).

¹³ Todavía se trata de un estudio que debe desarrollarse en profundidad, pero Toril Moi (1985) ya apunta a una productiva vinculación entre el pensamiento del círculo de Bajtín y algunos de los planteamientos del pensamiento feminista francés (H. Cixous, L. Irigaray, J. Kristeva), en concreto aquellos vinculados a la exclusión de la mujer de lo

imaginario y por tanto de la mudez social, de su no participación en la polifonía constituyente de lo social.

¹⁴ Así lo apunta García Cerdán en su investigación sobre la poesía joven actual, donde señala a Lola Nieto, Sara Torres y Ángela Segovia, junto a Berta García Faet, como representantes de escrituras de «ruptura», «polifonía», «desenfoque», «solapamiento»: «los textos son siempre *otros* textos disponibles y su capacidad significativa se dispara en todas direcciones» (García Cerdán, 2018: 119-120).

Bibliografía citada

- AA.VV. (2013): *El libro de los muertos vivos*, Buenos Aires: Ediciones LEA.
- AGAMBEN, G. (2002): *Homo sacer III. Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Valencia: Pre-Textos.
- BALZA, I. (2009): «Identidades femeninas errantes: sobre hechiceras y monstruos» en Jaime de Pablos M. E. (ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural*, España: Arcibel Editores, 57-64.
- BALZA, I. (2013): «Tras los monstruos de la biopolítica», *Dilemata*, vol.5, 12, 27-46.
- BENAVIDES FRANCO, T. A. (2019): «El cuerpo como espacio de resistencia: Foucault, las heterotopías y el cuerpo experiencial», *Co-herencia*, vol. 16, 30, 247-272.
- BRAIDOTTI, R. (2004): *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Barcelona: Gedisa.
- BUTLER, J. (2006): *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós.
- BURZI, J. J. (2013): «Tania» en Acevedo Esplugas, R. (selecc. y prólogo), *El libro de los muertos vivos: cuentos de zombies*, Buenos Aires: Ediciones Lea.
- CALZÓN GARCÍA, J. A. (2019): «Palimpsestos Z y otras reapropiaciones monstruosas. Nuevos mecanismos adaptativos para la revitalización de los clásicos», *Revista de Filología*, 39, 111-133.
- CANAL, M. (2011): «El último» en AA. VV., *Vienen bajando. Primera antología del cuento zombi argentino*, Buenos Aires: Centro Estudios Contemporáneos.
- CASAS, A. (2012): «Prólogo» en AA. VV., *Las mil caras del monstruo*, España: bracket cultura, 5-18.
- CASTROMÁN, E. (2013): «La ciencia de la ficción» en Acevedo Esplugas, R. (selecc. y prólogo), *El libro de los muertos vivos: cuentos de zombies*, Buenos Aires: Ediciones Lea.
- CÓRDOBA, A. (2018): «Los niños perdidos zombies: La España postsecular y los descontentos con la memoria histórica en [REC]2», *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía*, vol. 6, 1, 1-22.
- FOUCAULT, M. (1979): *La arqueología del saber*, México: Siglo Veintiuno Editores.
- FOUCAULT, M. (2007): *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, México: Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, M. (2010): *El cuerpo utópico; Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva visión.
- HALBERSTAM, J. (2018): *Trans*: una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*, Barcelona-Madrid: Egales Editorial.
- HARAWAY, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- HERRERO VIRTO, G. (2017): *Venganza. El apocalipsis zombi desde el otro lado de la verja*, Wrocław: Independently published.
- MONTES, A. (2017): *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombies. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires y Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades.
- RUESCAS SÁNCHEZ, J. (2020): *Primer amor*, SAGA Egmont (Audiolibro).
- RUVITUSO, M. (2017): «Lo que todos miran y nadie quiere ver: la imagen de la vida desnuda», *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, vol.34, 2, 495-512.
- SÁNCHEZ TRIGOS, R. (2013): «Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. I, 1, 11-34.