



## GAVIERAS: UN ESCORZO DE GRECIA ENTRE FEMINISMO Y CRÍTICA SOCIAL

ALICE PIFFER – *Università di Trento*

La producción poética de Aurora Luque se caracteriza por un dinamismo incesante y renovador que encuentra en la experiencia del viaje uno de sus temas privilegiados, dentro de un heterogéneo abanico de motivos, teorías e influencias. En el presente ensayo, nos dedicaremos a analizar *Gavieras*, demorándonos en las características que determinan el dinamismo de la obra y observando los elementos que concurren en la creación de una poética tan matizada y rica de ecos. Con más detalle, nos centraremos en el estudio de los ejes temáticos en los que se apunala la obra de Luque, examinando la relevancia que temas como el de la memoria, del antibelicismo y de la autoafirmación del sujeto femenino tienen en la poética luqueana. Paralelamente, trataremos de delinear algunas de las peculiaridades estilísticas propias de la voz lírica de la poeta almeriense, analizando ejemplos concretos de recurrencias lexicales y fonéticas que participan en creación de una lengua incuestionable y generalizadamente sinestésica.

Aurora Luque's poetic production is characterized by an unceasing and innovative dynamism, which flourishes and finds its preferred dimension within the experience of travelling, all this while delving into a wide range of motifs, theories and intertextual connections. In this article, we are going to analyse *Gavieras*, by scrutinizing those characteristics that determine the work's dynamism and observing the elements that concur in the creation of such a multifaceted and rich poetics. In detail, we are going to focus our attention on the study of the thematic cores on which Luque's work is founded and investigate the relevance that topics such as memory, criticism to violence and auto-affirmation of the feminine identity have in her production. Meanwhile, we are going to outline some of the stylistic peculiarities of the author's poetical voice, by analysing concrete examples of lexical and phonetical patterns, which participate in the creation of a strongly and diffusely synesthetic language.

Aurora Luque es una entre las voces líricas españolas que han cobrado más relieve en las últimas décadas, entrando a pleno título en el olimpo de los autores contemporáneos repetidamente galardonados.<sup>1</sup> Lejos de pretender delinear de manera exhaustiva el boyante recorrido literario de la almeriense (puesto que excedería los propósitos del corriente trabajo), me limitaré a poner de relieve las características temáticas, lingüísticas y fonéticas que, a mi parecer, caracterizan el poemario *Gavieras*<sup>2</sup> y a reflexionar sobre aquellos elementos poéticos que hacen que la poesía luqueana resulte extremadamente ecléctica y vital.

Lo primero que merece la pena subrayar es que el término que titula el mencionado poemario de Aurora Luque se configura, gracias a su potente carga semántica y a la vibrante historia de su acuñamiento, como una síntesis perfecta del periplo poético que la autora cumple a lo largo de la obra. En efecto, *gaviera* es la versión femenina de *gaviero*, o sea aquel marinero a cuyo cuidado está la gavia (o sea la vela que generalmente se coloca en el mastelero mayor de la nave) y que se ocupa de examinar todo lo que se puede atisbar

---

<sup>1</sup> Recuérdese, entre muchos, el prestigioso Premio Nacional de Poesía 2022, recibido por su obra *Un número finito de veranos*, Madrid, Editorial Milenio 2021.

<sup>2</sup> AURORA LUQUE, *Gavieras*, Madrid, Colección Visor de Poesía 2020.

desde ese punto. Como subraya repetidas veces Aurora Luque,<sup>3</sup> la historia del término está íntimamente entrelazada con la figura de la escritora y editora guadalajareña Ana Santos Payán, puesto que fue ella la que, tras una eficaz recogida de firmas principiada en abril de 2013, consiguió que se insertara en el Diccionario de la Real Academia la forma femenina, hasta entonces no registrada. Asimismo, consiguió enriquecer el significado de la palabra, añadiéndole un matiz metafórico relativo a la capacidad de la gavieta de atender ávida e inagotablemente al horizonte, tratando, en su insaciable búsqueda de libertad y conocimiento, de ver todo lo que hay *más allá*. Por todo lo mencionado, la gavieta se configura como un potente símbolo de libertad e insubordinación, emblema de toda mujer que, reacia a soportar las constricciones de la sociedad patriarcal, sale del camino preestablecido, buscando un horizonte nuevo y personal desde el que expresar la propia individualidad y adueñarse del propio destino.

El término no resulta inédito en la poesía de Luque, puesto que ya en su poemario *Personal & Político* aparece una composición titulada precisamente *La palabra gavieta*.<sup>4</sup> Este poema, compuesto originariamente para acompañar la solicitud de Ana Santos Payán, representa, entonces, un testimonio más de la evidente vinculación emotiva que une a Luque con este peculiar y tan multifacético término, que, además de titular tanto el poemario al que se dedica el presente trabajo como su primer componimiento, aparece también en otra poesía de la colección: *Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina*.<sup>5</sup> En más de una ocasión, la poeta invita a sus lectores a que se acostumbren a usar este «grandísimo piropo»<sup>6</sup> para rendir homenaje a su inventora y participar de manera activa en el proceso de renovación de las palabras femeninas. Asimismo, nos confiesa que, tras haber firmado la petición de Santos Payán, «[le] sigue obsesionando la palabra porque [le] parece muy bella y también porque amplía lo que Virginia Woolf ya empezó a reclamar: la habitación propia».<sup>7</sup>

Con más detalle, a través del concepto de *gavieta*, Aurora Luque suporta y amplía la reivindicación woolfiana de independencia económica y social para las mujeres, agrandando la petición original y demandando no solamente la posibilidad de adueñarse de un cuarto de la casa, sino también el derecho a explorar y vivir activamente la propia ciudad, hasta incluso apoderarse del horizonte. El rechazo a contentarse con el confinamiento y con la dimensión doméstica de la vida vincula la figura protagonista del poemario a otra tipología de mujer dinámica y autoasertiva: la *flâneuse*. Este concepto, acuñado en su versión masculina por Charles Baudelaire y sublimado en femenino por

<sup>3</sup> Por ejemplo, véase: JOSEFA ÁLVAREZ VALADÉS, *Aurora Luque, gavieta y nómada*, en «Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos», VIII/2 (2020), pp. 261-267 y AURORA LUQUE, *Conversatorio con Aurora Luque en asocio con la Fundación Loewe*, entrevista de Ramón Cote Baraibar por «El Malpensante», 2021.

<sup>4</sup> AURORA LUQUE, *Personal & político*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara 2015, p. 31.

<sup>5</sup> EAD, *Gavieras*, cit., pp. 57-59. Desde ahora en adelante, este poemario se citará indicando tan solo G.

<sup>6</sup> EAD, *Gavieras - Aurora Luque*, entrevista publicada por «The Rimbaud Company», 2020.

<sup>7</sup> EAD, *Conversatorio con Aurora Luque en asocio con la Fundación Loewe*, cit.

Anna María Iglesia,<sup>8</sup> se configura como una denuncia de los vicios del espacio urbano y como una exhortación a transformar la ciudad en un espacio a medida de mujer, donde cada paseante, incluso el de sexo femenino, pueda disfrutar de las calles y saborear una ciudad percibida como propia.

A pesar de que el dinamismo que caracteriza las figuras mencionadas es uno de los rasgos constantes en toda la obra, se puede observar que este elemento interesa de manera aún más manifiesta los poemas ubicados en la primera parte del texto, puesto que el poemario está repartido en dos secciones: *Deambulares* y *De la agenda del duelo*.<sup>9</sup> En efecto, la primera se centra de manera directa y declarada en el nomadismo, configurándose como una progresiva búsqueda de libertad, emprendida tanto a través de figuras míticas o históricas, como gracias a elementos autobiográficos y detalles de experiencias cotidianas. Nótese que, en el primer apartado, la predominancia del tema del viaje y del movimiento se patentiza a través de una declaración explícita, llevada a cabo por los títulos de los poemas que a menudo remiten de manera directa e inequívoca al mencionado tema (piénsese, por ejemplo, en *Rumbo al este*, *Itinerario de Poimenia* y *Las refugiadas, según Esquilo*).<sup>10</sup> En una entrevista, la autora nos confiesa que, para ella, «los modelos más atractivos son aquellos en que los protagonistas se mueven, se transforman, están en búsqueda permanente, son dinámicos» y, coherentemente con esta afirmación, las figuras que deambulan en esta sección son «más ric[a]s, menos “quiet[a]s”, más fluid[a]s».<sup>11</sup> Es patente que el viaje poético que se presenta en este apartado está impecablemente hilvanado por otros temas característicos de la poesía de Aurora Luque, entre los cuales lucen su crítica mordaz a la sociedad actual, la reiterada invitación a disfrutar del cuerpo y la preocupación por el lenguaje y por su uso. En cambio, la segunda sección (que es bastante más corta que la primera) está dominada por un tono generalmente más cupo y nostálgico, donde predominan el tema de la memoria y la reflexión introspectiva. Si bien el homenaje es un elemento común a las dos partes, hay una diferencia sustancial entre los que se hallan al principio y al final del poemario, puesto que «en la segunda parte los poemas se acortan y el tono pasa de himnico a elegíaco».<sup>12</sup> A pesar de las diferencias estilísticas y temáticas que diversifican e individualizan las dos secciones de la obra, es patente que la colección luqueana está impregnada de un espíritu coherente y vigoroso que permea el poemario entero y permite que la voz de la autora emerja de manera potente y vital.

Este tejido homogéneo se manifiesta ya a partir del principio, puesto que la coincidencia existente entre el título del poemario y el de su primera composición se configura como una especie de reiterada y cristalina declaración de

---

<sup>8</sup> Para profundizar en el tema, consúltese: ANNA MARÍA IGLESIA, *La revolución de las flâneuses*, Terrades, Wunderkammer 2019 y ARIANA BASCIANI, *Anna María Iglesia: “Me niego a decir que el feminismo sea un boom”*, en «The Objective», 2019.

<sup>9</sup> Nótese que la repartición en secciones es una de las características que Luque hereda de la literatura clásica.

<sup>10</sup> Cursiva mía.

<sup>11</sup> AURORA LUQUE, *Aurora Luque y Raquel Vázquez en el HAY Festival*, entrevista de Antonio Lucas, Segovia, Fundación Loewe 2020.

<sup>12</sup> ÁLVARO VALVERDE, *Aurora Luque da voz (poética) a las mujeres*, en «El Cultural», 2020.



plorado ampliamente tanto en su sentido físico como metafórico, es uno de los hilos conductores más presentes en el poemario, puesto que se configura como espacio de comunicación, exploración y reivindicación de libertad. Este concepto se manifiesta en toda su intensidad en la última nave-estrofa del poema, donde Luque nos confiesa que «la vida se hace navegable si traduce | el deseo si da fe de horizontes» (vv. 20-21). Asimismo, el mar se convierte en el punto de encuentro entre vida y poesía, puesto que «brilla | el horizonte cuando la libertad cuando unos versos | lo sostienen tirante | imparcelable» (vv. 21-24). Cabe destacar que el uso de términos pertenecientes al ámbito semántico del mar no está limitado a la composición que encabeza el libro, sino que caracteriza un alto número de poemas presentes en la obra.<sup>14</sup> Es el caso, por ejemplo, de *Aproar* (G, p. 10) que, ya a partir del título, está bordado de imágenes y elementos lexicales relativos al contexto naval. En este poema la autora rememora el invite, recibido por parte de la poesía misma, a «[volver] al mar mitológico» (v. 7), «[meterse] ya en un barco» (v. 14) e incluso «bebe[r] océano» (v. 18), expresiones que aluden a la necesidad de volcar una vena de libertad en los versos, manteniendo la mirada fija al universo «mitológico» que a menudo representa el trasfondo de la poética luqueana. Asimismo, el mencionado tema aparece también en el poema *Anfitrite* (G, pp. 11-12), donde la nereida protagonista simboliza «la mar tranquila» (v. 6), cuya «calma | circulante y azul» (v. 24) se contrapone a los violentos e iracundos «caballos de pata de huracán» (v. 7) de Poseidón. Al lado del nombrado hábito de frescura que caracteriza este motivo, emerge aquí con meridiana nitidez otra propiedad capital del mar: su esencia balsámica y reconfortante. Este elemento materno y terapéutico propio del agua marina se sintetiza en el verso 14 del poema, donde Aurora Luque se dirige a Anfitrite describiéndola con la fórmula «no aterrorizas: bañas». Más adelante en el poemario, aparece una composición, *Repubblica Partenopea* (G, p. 45), en la que el sereno abrazo del mar se configura como una presencia antitética a la violencia aterradora del hombre, puesto que la brutalidad de la relatada ejecución capital choca de manera apabullante con la atmósfera idílica de la costa napolitana, donde «el cielo [...] acuna la bahía» (v. 2).

Como se mencionó anteriormente, el mar es a menudo metáfora evidente de viaje y de aventuras y, de hecho, el movimiento es una de las características constantes en la obra. En efecto, la poesía de Luque se configura, en general, como una invitación a aprovechar del mundo y de la vastedad del horizonte, con vistas a descubrir metas inexploradas y agrandar los confines de la propia mente. Este dinamismo emerge de manera totalizante en *Aproar*, donde, gracias a la presencia de numerosos verbos de movimiento («vino» v. 1; «vuelve» v. 6; «métete» v. 14), de objetos que remiten al viaje («mochilas» v. 8; «barco» v. 14) y a la enumeración de escenarios diferentes («huerto» v. 6; «mar» v. 7; «mundo» v. 12; «océano» v. 18; «islas», «bosques» v. 19), la relación entre la almeriense y la poesía parece cimentarse precisamente en la capacidad de Luque de ir más allá y descubrir lo ignoto. Como se mentó anteriormente, el viaje es materia central también de otra composición, *Itinerario de Poimonia* (G, pp. 37-39), cuyo título forma ya un indicio visible de la importancia otorgada aquí al tema del peregrinaje. Este pronóstico se reitera en el epígrafe, donde, dentro de pocas líneas, aparecen hasta tres términos

<sup>14</sup> Cabe evidenciar la significativa presencia semántica del término «mar» (que recurre 16 veces en el poemario), acompañado por sus variantes «agua» (10 repeticiones) y «océano» (2 ocurrencias).

que contienen el lexema «viaj-».<sup>15</sup> Nótese, además, que, al leer el poema, es posible percatarse de una segmentación bastante neta en el texto, puesto que la composición está dividida en dos secciones, interpuestas por una breve estrofa de transición. La primera parte, que comprende los versos de 1 a 22, está dominada por una palpable y generalizada inercia, puesto que la acción poética se ubica en el espacio cerrado de una celda y el texto se caracteriza por la falta total de verbos de movimiento. Asimismo, sobresale la presencia de una multitud de referentes que remiten a objetos inmóviles e inmutables y que, desde luego, refuerzan esta global atmósfera de parálisis (véanse, por ejemplo, los términos «piedra» v. 1; «cal cruda» v. 2; «cuenco», «alabastro» v. 3; «estanque» v. 4; «oro» v. 7). A partir del verso 26, en cambio, el tono se trueca completamente y el poema adquiere un respiro perceptiblemente más dinámico, enmarcado por el uso reiterado de palabras que señalan emociones fuertes, en evidente contraste con la calma inmóvil de la sección anterior (piénsese en «deseo» v. 27; «anhelo» v. 28; «irritados» v. 30; «pavor» v. 31, «*desiderio desideravi*» v. 32; «sentidos», «hambre» v. 34; «sed», «impulso» v. 37). Paralelamente, reaparecen los términos directamente conectados con el tema del viaje, los cuales se insertan en unos versos pletóricos de verbos de acción y de movimiento. En efecto, brotan en el texto sustantivos como «horizonte» v. 28; «mar», «proa» v. 29; «ruta» v. 35; «rumbo» v. 38; «senderos» v. 39; «resbaladeros» v. 44; «camino» v. 48; y verbos como «abría» v. 28; «venire» v. 32; «volviendo» v. 33; «ha pisado» v. 45; «ha curado» v. 46; «extraviarme» v. 47. Gracias a esta contraposición, emerge aún más nítida la capacidad del viaje de curar el ánimo de los enfermos y los extraviados, puesto que no es el óleo santo del anacoreta lo que salva a Poimenia, sino que, como afirma ella misma al final del poema, «[le] ha curado, Señor, | el extraviar[se] | los dones del camino» (vv. 46-48). Por último, es preciso mencionar otra composición poética del poemario que se inserta perfectamente en este paradigma temático: *Senderuelas* (G, pp. 53-54). En este poema, la cantidad apabullante de elementos lexicales que remiten al movimiento y al ámbito semántico del viaje destaca de manera incontrovertible, puesto que se hallan algunos en prácticamente cada verso. En este caso, la odisea narrada es la de las palabras, cuyo dinamismo se reproduce magistralmente en los versos de Luque. Cabe mentar que la autora, gracias a la inserción masiva de predicados verbales, logra reproducir unos torbellinos de palabras que remiten a una estructura marcadamente espiralada (nótese, en efecto, que el título remite precisamente a una seta que brota en círculos). En el texto, se describe con lujo de detalles la danza mágica y magnética del lenguaje, gracias a la cual la autora canta su poder de moverse y mover, regalando libertad y magia a la vida, reproduciendo enteros universos.

En *Senderuelas*, este armónico maridaje de elementos que remiten al dinamismo se inserta en el contexto de otro rasgo saliente de la poesía luqueana: la reflexión metapoética. En el poema se alude a que las palabras, a menudo salvíficas y vivificadoras, no son siempre «empapa[das] de viento de cerezos» (vv. 14-15), sino que a veces quedan «atrapa[das] [...] con el grito» (vv. 19-20) e incluso llegan hasta «encadena[rse] los hombros con abrazos» (vv.

<sup>15</sup> «Poimenia *viajó* en barcos de su propiedad hasta Egipto | [...] en Alejandría contrató naves para remontar el Nilo. | El relato precisa que la finalidad del *viaje* era pedir ayuda | a Juan [de Licópolis] para curarse de una enfermedad | que padecía. Poimenia no llegó a conocer personalmente | a Juan, porque este no trataba con mujeres, pero el santo | anacoreta le hizo llegar por medio de los obispos de su | séquito algo de aceite de una iglesia vecina. || EDUARDO OTERO PEREIRA, *Mujeres viajeras de la Antigüedad*, G, p.37. *Cursiva mía.*

12-13). En efecto, a pesar del tono marcadamente positivo que permea el poema,<sup>16</sup> estas veladas alusiones hacen difícil prescindir de la reflexión sobre el poder corrompedor de las palabras, considerado que el lenguaje representa notoriamente un instrumento potencialmente destructivo y coercitivo. De talante parecido es el poema inmediatamente siguiente, *Conversación con el prefijo des-* (G, pp. 55-56), donde la reflexión sobre el poder de la palabra se centra directa y tajantemente en su influencia denigratoria. En el texto, la voz poética se dirige directamente al prefijo privativo mencionado en el título, reprochándole los epítetos calumniosos que a menudo la sociedad emplea para etiquetar y criticar las mujeres que se apartan de lo que está considerado oportuno y decoroso. Nótese, en efecto, que varios de los términos que Aurora Luque selecciona a modo de ejemplo remiten de manera directa (y crítica) a temas sociales delicados, como el de la forzosa morigeración sexual («desflorar» v. 6; «desvirgar» v. 7), de la impuesta perfección estética («despeinar» v. 6; «desdentar» v. 7) y de la adherencia a los cánones comportamentales («deslenguar», «descarriar» v. 6; «descerebrar» v. 7). Desde luego, en el poema la reflexión lingüística sobre el poder privativo del prefijo se entreteje de manera medular con el análisis de los prejuicios relativos al supuesto papel social de la mujer, que la poeta se empeña en combatir y contrastar. En efecto, a partir del verso 16, Luque expresa su esperanza de que el lenguaje se despoje de su poder aniquilador y que se cargue lo más posible de significados constructivos y salvíficos, invitando de manera implícita el lector a «deshacer los bordados» (v. 18). Una vez más la almeriense reivindica la necesidad de aprovechar el horizonte poniendo «los sures [...] a proa» (vv. 30-31) y exhorta el público a gozar de la vida tirando finalmente «por la borda | el verbo deshonorar con todos sus arcaicos | prestigios teatrales» (vv. 38-40).

Es patente que, en este poema, Aurora Luque dedica más de unos versos a la exploración e inspección del nexo existente entre palabra y realidad. Un ejemplo concreto de este proceso se halla en la reflexión sobre el verbo *desbordar* que se lleva a cabo en los versos de 16 a 25, en los que la autora expresa su decepción al constatar el uso prevalentemente negativo de dicha palabra y expresa su deseo de que el verbo sea relacionado con la erradicación de «bordados» y fronteras. Asimismo, cabe evidenciar la presencia en el texto de tres diferentes neologismos («des-surear», «des-occidentear» v. 29; «deshombrar» v. 38), moldeados por la autora a partir de sustantivos preexistentes con la intención de dar forma lingüística a un concepto precedentemente falto de referente lexical. Otro importante elemento de reflexión lingüística se puede apreciar en la composición poética siguiente, *Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina*, donde, en el verso 6, Luque afirma «disfruto con mi encarnación». La inserción del guion en la palabra permite separar el prefijo de la raíz semántica, volcando la atención del lector en el lexema. De esta forma, se patentiza la adyacencia semántica y fonética del mencionado término con la palabra *carne*, detalle que enriquece el significado global del verso y produce una mayor matización del concepto. Paralelamente, es posible reconocer en este recurso textual el propósito de ocasionar una reflexión sobre la necesidad de adquirir autoconsciencia sexual para apoderarse de la propia identidad y «coger [la vida] de la mano» (v. 3), elemento que a menudo aparece en la poética luqueana.

Como ya mencionado, es evidente que la preocupación de Luque por el elemento lingüístico está íntimamente enlazada con su participación en la

<sup>16</sup> Nótese que, en el verso 25, las palabras se definen como «portadoras de luz [y] amigas fieles».

disputa feminista relativa a las cuestiones de paridad de género, de recuperación de la historia femenina y de reivindicación de identidad y derechos de las mujeres. Puesto que «la utilización de un masculino genérico que incluye a hombres y mujeres esconde una histórica invisibilización de lo femenino»,<sup>17</sup> el empeño demostrado por la poeta almeriense en ámbito lingüístico representa una clara toma de posición también en ámbito social. En efecto, su poesía se configura como un puente entre quien lee y toda la tradición de escritoras, poetas, figuras del mito y, más en general, mujeres que fueron ignoradas y calladas por la tradición literaria e histórica de sello marcadamente androcéntrico. La recuperación de dichos sujetos se configura como una potente señal de insubordinación a las dinámicas de repartición jerárquica de la cultura y del poder y como un potente tentativo de «recategorizar la cultura [...] de un mundo donde las mujeres son excluidas como sujetos o incluidas de forma subordinada al varón».<sup>18</sup> El título del poemario, entonces, es un calificativo que se refiere a las figuras femeninas que brotan en los versos de la obra, cuyas voces estamos llamados a escuchar para contribuir en el proceso de recuperación de sus legados. Además de la nombrada *flâneuse*, Aurora Luque introduce en su texto un cuantioso número de precisas figuras históricas y una cantidad aproximadamente equivalente de figuras mitológicas, que se presentan como emblemáticas representantes de la familia de las *gavieras*. Estas mujeres, a través de los impecables versos del poemario, consiguen regalar al lector sus memorias, proporcionando al público varias demostraciones de que sí, es posible salir del camino predeterminado, puesto que la gavia (física o metafórica que sea) no es y no puede ser dominio exclusivo de los varones.

Lejos de pretender analizar de manera ahondada los numerosos individuos de sexo femenino presentes en el poemario (puesto que un análisis parecido cuenta ya con varios trabajos dedicados),<sup>19</sup> me interesa detenerme un momento en el análisis de una figura específica que Aurora Luque logra dignificar y redimir en su obra: Medea. Presentada a menudo en la historia de la literatura como una mujer sin escrúpulos, capaz de sacrificar la vida de sus propios hijos en función de la venganza amorosa y dispuesta a perseguir su autoafirmación a costas de la integridad de los demás, Medea aparece en la poesía de Luque mostrando al lector un semblante diferente. La maga, presentada en la tercera estrofa de *Maillardiana* (G, pp. 64-65), aparece vulnerable y vencida en la soledad de «la última playa» (v. 28), donde, inerme, atisba eternamente la nada. Esta estrofa del poema se configura, entonces, como una conmovedora fotografía que retrata a la mujer como una antigua gavieta que, azotada violentamente por la vida, perdió totalmente su «hambre de horizonte» (v. 30). Es preciso subrayar la mención, en el verso 36, de «las voces de los niños», a las que Medea responde de manera inconsciente y automática, emanando «algo», amoroso y vibrante. Esta reacción, que manifiesta un subyacente impulso maternal, da la vuelta de manera totalizante al mito, por el cual Medea representaría la encarnación de unos impulsos bárbaros e

<sup>17</sup> JULIA MORETTI, *La RAE y el rechazo al lenguaje inclusivo*, en «Letra», VII (2018), p. 26.

<sup>18</sup> ANA SOLEDAD GIL y PAULA MORALES, *Tensiones y posiciones respecto de los usos del lenguaje: una batalla no solo cultural*, en «Revista en línea del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas», XXII/1 (2020), p. 3.

<sup>19</sup> Para un estudio más atento de las mencionadas figuras, véase el meticuloso ensayo: JOSEFA ÁLVAREZ VALADÉS, *Ser una y muchas: mujeres nómadas en Gavieras de Aurora Luque*, «Hispanic Review», LXXXIX/4 (2021), pp. 397-415.

inhumanos, testimonios de la incapacidad de aceptar las normas éticas de la sociedad y de vivir la relación parental de manera salubre. Es precisamente esta demostración de humanidad y la inexpressa atmosfera de arrepentimiento lo que permite que Medea quede absuelta de todos los perjuicios y las imputaciones a su cargo, ganándose de esta forma la empatía y el sostén de la poeta y de todo su público. De hecho, la composición se cierra con la esbozada descripción de la masa de mujeres que, participando del duelo de la protagonista, bajan con ella a la playa «a acompañarla» (v. 41).

El tema de la maternidad se configura, evidentemente, como una cuestión delicada y espinosa, cuya magnitud se repercute de manera importante en la identidad femenina, influenciando de raíz la percepción que la sociedad tiene de ella. La capacidad gestacional de la mujer y la huella que la historia ha dejado en los ambientes familiares se han convertido en una verdadera imposición social a la maternidad, puesto que la capacidad reproductiva ha venido a ser considerada por muchos como la propia esencia de la mujer. Actualmente, en el mundo occidental, la población femenina (y no solo) ha sido promotora de un creciente movimiento de revolución social cuyo objetivo es el de reivindicar el derecho a elegir de manera libre sobre el propio cuerpo y las propias decisiones, subrayando que la maternidad es una posibilidad y no una obligación. Este tema emerge de manera nítida en la poesía de la almeriense, puesto que su canto a la independencia femenina tiene necesariamente que pasar también por el tema de la supuesta necesaria coincidencia entre mujeres y madres. La cuestión se plantea de manera nítida en el poema ecfrástico *Abolición de la diosa madre* (G, pp. 43-44), en el que Luque analiza con mucho tino unas figuritas ornamentales, interrogándose sobre la función social de la mujer en las representaciones artísticas. Como afirma la poeta misma:

en los museos, en las exposiciones de arte prehistórico [...] todas las obras femeninas, son o diosas, o madre [...] [Hay una] reducción a la pura divinidad, fertilidad, maternidad y... nada, como si no hubiera una cantora por ahí, o una niña, o algún personaje diferente. Todas están metidas en el molde de las diosas madres, como si ninguna hubiera servido para otra cosa.<sup>20</sup>

La mera reducción de la población femenina a este limitado binomio de funciones sociales se configura como un tajante yugo al que es necesario dar la vuelta, demostrando, a través del articulado abanico de identidades que Aurora Luque nos proporciona, que la identidad femenina no cabe en un paradigma restringido, sino que puede tener infinitas articulaciones diferentes.

Esta variedad se patentiza y sintetiza en el poema *Tuneando al pirata cojo de Joaquín Sabina*, composición poética articulada como una especie de dossier en el que se antologiza una muestra de distinguidas mujeres de la historia. El texto tiene una estructura marcadamente característica, puesto que se presenta como un maridaje bien hilvanado entre obra musical, poema y homenaje, cuyo texto está pensado para adherir cabalmente a la canción mencionada en el título. La intención que yace detrás de la composición poética es la

<sup>20</sup> AURORA LUQUE, *Celebración del Día de las Escritoras con Aurora Luque*, entrevista a cargo de Ana Cabello, CAC Málaga, 2020.

de transformar la búsqueda de posibilidades identitarias llevada a cabo por Sabina en un paradigma en el que se puedan reconocer y reflejar también los individuos de sexo femenino. En efecto, Aurora Luque nos confiesa que la idea de componer este poema surgió un día en el coche cuando, al escuchar el mencionado *hit*, se dio «cuenta de que [en ningunas] de [esas] vidas ideales resulta que [ella se] podía identificar».<sup>21</sup> El espíritu gavierno expresado por el poema se revela de manera patente ya al final de la primera estrofa, cuando la poeta anula el pesimismo expresado por el verso sabiniano («que nunca seré») en un sintagma cargado de esperanza y de abertura hacia las muchas posibilidades del destino, introduciendo el sucesivo abanico de diversas posibilidades en perfecto estilo gavierno: «las mujeres | que tal vez seré» (v. 14).

Es importante notar que Luque no se limita a proporcionar al lector unos modelos positivos de insubordinación y libertad, sino que se empeña también en analizar los peligros que unos arquetipos dañinos podrían conllevar. Me refiero, evidentemente, al intenso poema autobiográfico *La no Marisol* (G, pp. 50-51), en el cual la poeta se expone en primera persona para analizar un específico mito moderno, poniendo sobre la mesa las abismales heridas psicológicas que un modelo de conducta demasiado inalcanzable puede provocar en niñas, jóvenes y mujeres. El tema, increíblemente actual y vidrioso, de la amenaza representada por «los mitos impuestos, prefabricados desde arriba»<sup>22</sup> se delinea de manera diáfana en los versos de la poeta almeriense, que logra reproducir magistralmente la sensación de opresión e ineptitud vivida al enfrentarse con dichos requisitos. Este conjunto de emociones se reproduce en el poema a través de la obsesiva repetición de los adjetivos posesivos (vv. 16-22) que, junto a la falta de signos de puntuación, logra engendrar el efecto de asfixiante claustrofobia causado por esos imposibles cánones estéticos y de conducta. Todo lo mencionado se explicita de manera vibrante y contundente al final de la composición poética, cuando Luque nos regala una perturbadora y emocionante imagen de regusto lorquiño: «líquenos enfermizos implantaba aquel miedo | en los pliegues más húmedos del telón que colgaste» (vv. 23-24). El remate final llega dos versos más adelante, cuando la poeta manifiesta finalmente y de manera redonda su malestar, definiendo las sensaciones vividas como «un pánico ulcerante | no medicalizado». Cabe señalar la presencia de un disimulado pero pujante juego semántico, puesto que, una vez más, Aurora Luque juega con los diferentes planos interpretativos del real, creando, a través del atributo «ulcerante», una doble capa de significado. En efecto, la misma Marisol (niña prodigio de los años 60 que durante el fascismo fue erguida a modélico ídolo de las masas) sufrió en primera persona el peso de las corrosivas expectativas de la sociedad, puesto que con solo quince años padeció úlcera al estómago, evidente síntoma de un estado de profundo estrés psicológico.<sup>23</sup> En suma, la poeta decide servirse del mito de Marisol y de su propia experiencia para denunciar el peligro de la presión social ejercitada sobre las mujeres y de la obsesiva importancia otorgada a las apariencias, transformando su poema en un vigoroso grito de protesta hacia las coercitivas normas estéticas de la sociedad actual.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> AURORA LUQUE, *Celebración del Día de las Escritoras con Aurora Luque*, cit.

<sup>23</sup> Para un análisis más puntual de esta figura, véase: ANDREA VILLEGAS MARCHANTE, *Marisol: la niña prodigio del franquismo convertida en militante comunista*, en «Archivos de la Historia», 2020.

Aurora Luque no se limita, sin embargo, a poner en evidencia este único problema de carácter social, sino que decide ahondar un abanico muy variado de cuestiones actuales, poniendo su voz poética al servicio de sus ideales. Es el caso, por ejemplo, del tema del excesivo consumismo<sup>24</sup> y de la hiperconexión, materias que surgen nítidamente en el mencionado *Decálogo de la flâneuse*,<sup>25</sup> donde, para compensar la ausencia de las alienantes redes sociales, Aurora Luque propone a su lector volver a la comunicación directa y antigua, invitándole a «habla[r] con una anciana en los días impares [y] con un anciano en los días no impares» (vv. 31-32). Este anhelado regreso a la relación con personas en carne y hueso parece representar la confianza de la poeta en que las relaciones interpersonales puedan convertirse en el antídoto a la creciente incomunicación que a menudo se hace responsable del odio y de la intolerancia que dominan el mundo moderno.

La atmósfera filántropa y humanista que germina en los versos de la nombrada composición poética nos sirve de punto de partida para un análisis del antibelicismo, otro tema cardenal de la poética de la almeriense. La repulsión de Luque hacia la guerra se respira de manera evidente en *Monólogo de Isabel sobre los rescoldos de su libertad* (G, pp. 40-42), donde, sirviéndose de la voz lírica de la republicana Isabel de Oyarzábal, la autora se lanza en una poderosa y sentida denuncia de los horrores del conflicto bélico, cuyo poder corrompedor y destructivo se contrapone de manera neta a la capacidad rehabilitadora de la escritura. La crítica a la actitud violenta del hombre moderno se respira también en *Rumbo al este* (G, pp. 20-21), poema en el que Aurora Luque expresa su categórica oposición a la política militarista del expresidente de los Estados Unidos, cuyos abusos no perjudicaron solo los equilibrios diplomáticos y los derechos humanos, sino que también contribuyeron de manera despreocupada a empeorar las condiciones climáticas mundiales («¿no está pidiendo el mundo | una liberación | como una danza?» vv. 24-26). Este agresivo rechazo a la búsqueda de compromisos y a la aceptación de las divergencias se contrapone a la visión filantrópica de Esquilo que la almeriense decide recordarnos en su poema *Las refugiadas, según Esquilo* (G, p. 46). En efecto, la tragedia a la que Luque hace referencia presenta unas analogías apabullantes con temas de rabiosa actualidad, como el de los migrantes y de la violencia de género. En una entrevista, Aurora Luque insiste en que «existía en Atenas, más allá del imperativo religioso de acogida, una legislación civil que la regulaba» y en que «la ciudad ofrecía viviendas públicas a las recién llegadas».<sup>26</sup> Por lo tanto, es patente que el objetivo de la almeriense es el de demostrar que, volviendo la mirada hacia los grandes autores clásicos, es posible encontrar modelos de conducta útiles para solucionar los grandes problemas de la sociedad moderna, evitando (como deseaba el mencionado tragediógrafo) que «los huertos [...] los riegue | la sangre del dios Ares» (vv. 23-24).

En este laborioso y articulado proceso, la memoria juega un papel neurálgico, puesto que, a través de la rememoración y de la reflexión retrospectiva,

<sup>24</sup> Véase *Espigar* (G, pp. 22-25), donde Luque invita al lector a «celebrar la segunda existencia de las cosas | recuperar la vida que acusaron de inútil» (vv. 76-77), en redonda y evidente oposición a la difundida tendencia a comprar objetos fácilmente desechables.

<sup>25</sup> Poema en el que la autora nos invita a «descubrir el placer de *no comprar*» (v. 6) y a «salir | sin móvil. Curar la nomofobia» (vv. 4-5).

<sup>26</sup> AURORA LUQUE, *Las refugiadas de Esquilo*, en «Diario Sur», 2019.

es posible sacar provecho de la experiencia pasada y encaminarse hacia la auspiciada restauración de los valores sociales. Cabe destacar que en la poética de Luque la poesía misma se configura como un tangible testimonio de la voluntad de recuperar el pasado y de donar inmortalidad a las personas que habitan el universo poético. La función evocativa es, como visto, dominante en la segunda mitad de *Gavieras*, donde el tema del recuerdo aparece repetida y manifiestamente, pero se presenta de manera importante a lo largo de todo el poemario. No es casual, por ejemplo, que, en el ya mencionado pasaje de *Decálogo de la flâneuse* en el cual Luque insiste sobre la necesidad de instaurar relaciones interpersonales directas, los interlocutores de la protagonista sean, precisamente, personas ancianas y que la autora espere que, gracias al diálogo, «fluyan sus memorias» (v. 32). Pocos versos después, la importancia del recuerdo se reitera, puesto que la poeta enfatiza la centralidad del papel social y cultural de los cementerios, necesarios para perpetuar el recuerdo de los antepasados y plantear modelos de conducta positivos. Es precisamente en esta ocasión cuando se subraya claramente la necesidad de evitar una recuperación acrítica de los arquetipos heredados, puesto que es imprescindible configurar una dinámica dialógica con los paradigmas recuperados, completando de manera activa y analítica los «poemas semiescritos en | las tumbas» (vv. 43-44).

En la poesía luqueana, el tema de la memoria se entrelaza en manera eufónica con su extremo opuesto: el olvido. Este elemento tiene una relevancia sustancial en *Eurídice iracunda* (G, pp. 76-77), donde, en los versos 13-18, la voz poética expresa su deseo de olvidarse del amado, reivindicación que representa una potente reacción subversiva al proceso de omisión de la perspectiva femenina, puesto que es ella la que, en fin, reclama su derecho a protagonizar la propia historia. Sin embargo, la voluntad de eliminar a Orfeo de la memoria no está conectada solamente con el deseo puntual de deshacerse de una figura potencialmente opresiva y totalizante, sino que refleja también la intención de anular, a través de la desmemoria, los momentos de la historia íntimamente conectados con la violencia y con el conflicto. Por todo esto, el amado no se describe en función de sus características personales, sino enumerando los jalones de su producción lírica (vv. 13-15, 19-20):

No escuchar más canciones de ciudades que arden,  
de hidras que mastican bellos brazos,  
de lanzas que perforan gratuitamente vientres.  
[...]  
Aedo que cantabas cuerpos rotos,  
quiero olvidarte aquí.

A pesar de todo lo analizado, la composición poética en la que el tema de la desmemoria resplandece con toda su intensidad y tersura es *Santa Teresa y la Tarara cantan por una escotilla de la cabeza de mi madre*, donde el elemento autobiográfico se entremezcla con la reflexión filosófica y con el análisis poético del trastorno psicológico. El poema, teñido de cálidas notas agri-dulces que le restituyen un tono íntimo y delicado, se centra en el complicado tema de la demencia senil, explorado a partir de un punto de vista partícipe pero lúcido, en un constante equilibrio entre turbada conmoción y agudo análisis situacional. El sentimiento de extravío e impotencia sufrido frente a la degeneración cognitiva de una persona querida emerge patente en los ver-

sos de Luque y se une de manera vibrante con la voz etérea y casi onírica de la madre. Puesto que la memoria se configura como sustancia medular del individuo, su pérdida coincide con la parcial privación de la identidad y, por lo tanto, la capacidad de recordar y de mantener el dominio sobre la propia mente aparece en el poema como un derecho (en este caso, violado) del individuo. Nótese, en este sentido, la inversión de ruta en el pensamiento de la poeta que, en un primer momento, reprocha confidencialmente a la madre su proclamado descontento («no te quejes, mamá. Noventa años | vividos con salud y sin tragedias», vv. 15-16) para luego legitimarlo, unos pocos versos más adelante (vv. 25-28):

Sí, quéjate, mamá. Noventa años  
de viaje merecían luz sobre los recuerdos,  
la lamparita última en la noche,  
la somera justicia de pensar: he sido y basta.

Al cabo de estas reflexiones, Luque concluye la estrofa y esta breve secuencia monológica explicitando su ruego a la Memoria misma para que «no [le deje] a solas | con la vida hecha lodo tras los ojos» (vv. 29-30).

En esta composición poética emerge también otro elemento de gran calado que permea la lírica de la almeriense y que, en este específico contexto, se configura como único instrumento capaz de contrastar el proceso de corrupción de los recuerdos: la música. El elemento musical, introducido ya a partir del título, aparece como un lábil pero constante puente de conexión entre pasado y presente, puesto que las canciones de la infancia resultan ser la línea de contacto más directa con los entresijos de la memoria («nada sabe de sí ni de sus hijos | pero canta y regala versos rotos», vv. 50-51). La presencia del sonido se configura, por lo tanto, como síntoma y garantía de la existencia del aliento vital, que sobrevive y se manifiesta a través de la dimensión sonora. Esta correlación se explicita de manera directa en otro poema en el que la música juega un papel protagónico: *Partículas del don de la ebriedad* (G, p. 72). En esta composición, la relación entre el sujeto poético y la música se delinea de manera muy vívida y la presencia del elemento auditivo se configura aquí como una reconfortante constante en las varias etapas de la vida. En los últimos versos, gráficamente separados del resto del poema, se alcanza el ápice de la composición poética y se patentiza la conexión entre música y vida (vv. 16-18):

La música, la música.  
Morir será dejar toda esperanza  
de escucha y de armonía.

Es preciso mencionar que, en los versos inmediatamente anteriores, se puede atisbar una ligera conexión con el poema precedentemente analizado, puesto que la voz lírica, usando un genérico y no mejor denotado «tú», describe (vv. 12-15):

Es la mano invisible que te saca a danzar  
—desnuda tú— en oscuros

mentales habitáculos, cuando ardes, muriendo  
de soledad insaciada y deseante.

Aunque sería arriesgado avanzar una interpretación unívoca de estos versos, se puede suponer que este pasaje represente una anticipación del poema sucesivo, puesto que, además de las evidentes analogías temáticas, los «oscuros | mentales habitáculos» se empalman de manera armónica y coherente con las «salas de la mente | que van quedando a oscuras» que inauguran los versos de *Santa Teresa y la Tarara*.

Es preciso mentar brevemente que la presencia del tema de la música surge también en la primera composición del poemario, donde se describe la gavierra, acompañada en su viaje por las «canciones molidas entre vientos» (v. 15). En este contexto, la música se identifica tanto con la resistencia femenina (v. 17), como con la esperanza de libertad y de vida, puesto que es este canto susurrante, transportado por el viento, lo que confirma la presencia de un hálito vital («¿queda algo vivo? sí», v. 16) y que se contrapone al «grasiento escualo | de la muerte» (vv. 18-19). Sin embargo, los significados positivos que se atribuyen a la música incluyen también su poder agregador y fraternizante. En efecto, en *Rumbo al este* Luque decide centrarse en la simbología relativa al «*tanbur*», instrumento musical que representa «un amplio abrazo fraternal» (v. 13). Reflexionando sobre la diversidad y armonía que se engendra uniendo las distintas maderas que componen este instrumento, la poeta llega a comprender y a explicitar la existencia de una relación estrecha y biunívoca entre naturaleza y música, puesto que «los árboles veteranos» se revelan «cobijo de la música» (v. 21) y que la súplica del mundo, oprimido por el dominio del hombre, se explicita precisamente a través de una danza (v. 26). Nótese que la importancia otorgada a la dimensión acústica no es algo que se observa únicamente en *Gavieras*, sino que se configura como hilo conductor de toda la poética de la autora. En más de una ocasión la poeta almeriense subraya su fascinación e incredulidad ante la capacidad de la música de despertar emociones y sentimientos muy pulsantes y, nos confiesa, «a veces [se] qued[a] extasiada a ver como con sonidos se puede construir lo que construyeron los grandes compositores».<sup>27</sup> Asimismo, recuérdese la admisión que la poeta almeriense inserta en su poema *Cócteles*: «ningún poema vino | jamás a mí sin música».<sup>28</sup>

De todas formas, es evidente que la música no protagoniza la lírica de Luque solo a nivel temático, sino que tiene una importancia cardenal también en el estilo y en la forma, como bien se desprende de la rigurosa precisión rítmica y de la poderosa sonoridad que permea su poesía. Sin embargo, a pesar del papel de gran relieve que la almeriense atribuye al elemento sonoro, es evidente que la dimensión acústica está acompañada de manera muy acorde y equilibrada por los demás sentidos, puesto que los versos de Aurora Luque se caracterizan por un nivel de tangibilidad muy elevado que se alcanza gracias a su estilo altamente sinestésico. Volviendo brevemente al ya nombrado poema *Partículas del don de la ebriedad*, emerge como la componente acústica, dominante a nivel temático («ramas de canciones» v. 8; «violonchelos hondos, heridoras guitarras, | arpas acuáticas, bouzoukis como pájaros» vv.

<sup>27</sup> AURORA LUQUE, *Diálogo con Aurora Luque*, entrevista a cargo de Daniel Heredia por «Literatura andaluza en red», 2020.

<sup>28</sup> EAD., *La siesta de Epicuro*, Madrid, Colección Visor de Poesía 2008, p. 24.

10-11), está acompañada por una cantidad de imágenes muy gráficas («con sus alas plegadas en la espalda» v. 4; «harapienta, coronada de rosas» v. 6; «oscuros | mentales habitáculos» vv. 13-14) y por unas vívidas sugerencias táctiles y gustativas («su caricia en los hombros» v. 7; «canciones | agrídulces, balsámicas» vv. 8-9), dando lugar a un armónico maridaje de elementos sensoriales diferentes.

Un enfoque sinestésico parecido e incluso más evidente se verifica en *Decálogo de la flâneuse*, puesto que en esta composición la importancia de la sensorialidad no se deduce simplemente a través de la elección léxica, sino que se explicita directamente con el invito a los órganos sensoriales a explorar y recolectar los estímulos exteriores (vv. 23-26):

te dejo andar, olfato, a ver qué encuentras. Volad, oídos míos, traed  
ruidos y músicas. Coleccionarás olores diferentes del mar y de las plazas.  
Los irás bautizando.

El equilibrio entre los diferentes sentidos emerge de manera lampante también en *Amor traducido por el fuego* (G, pp. 35-36), donde la copiosidad de los adjetivos permite que el lector saque de los versos unas sensaciones físicas que exceden de la simple dimensión visual y comprenden de manera armónica también la esfera gustativa, táctil y auditiva. Con más detalle, el elemento que más relieve tiene en este poema (sobre todo en su primera parte) es precisamente el tacto, puesto que la poeta logra reproducir de manera increíblemente fiel y eficaz los efectos que los bosques tienen en su piel (vv. 8-13, cursiva mía):

Paredes no: pétalos ensamblados:  
su *tacto* es agua, *seda*, iris.  
La tierra en las sandalias *me cuarte* la piel  
mas garantiza *pulpa* del abrazo.  
Los cardos *espinosos me desgarran*, me inundan  
de martirio y de goce.

Una descripción táctil muy parecida y equivalentemente palpable se halla en *Eurídice iracunda*, donde el precedentemente mencionado elemento musical enmarca una descripción increíblemente tangible de la profundidad de los infiernos, cuya eficacia sensorial se logra primariamente a través de la minuciosa descripción de los elementos naturales que componen el escenario (vv. 8-10, 23-29):

y mis pies de sandalias de musgo y las caléndulas  
que vienen a cruzarse con mis dedos  
por senderos que llevan a una casa inaudita,  
[...]  
Sí, cipreses  
con largos filamentos de algas,  
complejísimos seres por nacer,  
fosforescencias, astros  
a punto de iniciar primeras danzas,  
palabras que responden como hierba

y un fluido de ser  
que olvidasteis poner bajo el lenguaje.

Otro poema que merece de pleno derecho una mención en este análisis es *Mar de Argónida* (G, pp. 13-14), donde la esfera auditiva (que logra un alto nivel de explicitación a través de fórmulas como «el cieno murmurante», v. 13 y «diálogos de aves», v. 14) se entreteteje y se completa con la predominante presencia visiva del elemento cromático. Nótese, en efecto, la existencia de una neta y manifiesta contraposición entre colores cálidos («corales nacieron de la sangre» v. 32; «la colera roja» v. 33) y colores fríos («cada ola cobalto de la tarde» v. 22; v. «criaturas azules» v. 29), elemento que resulta cardinal para la reproducción visiva del contraste que inunda los versos a nivel temático y que alcanza su ápice en la ambigua figura de Medusa. Por lo que atañe a la dimensión acústica, es preciso mentar que la reiteración de los sustantivos «mar» (vv. 10, 11, 25, 31, 37, 39) y «música» (vv. 25, 37), junto a la nutrida presencia de términos semánticamente conectados («nadar» v. 17; «aguas» v. 19; «oceánicos» v. 20; «ola» v. 22 y «salmo» v. 7; «gritos» v. 25; «canto» v. 38), sirve para representar de manera sólida la importancia del elemento musical en la relación de la autora con el ambiente marino. Este paradigma se amplifica a través de la presencia fonéticamente significativa de la nasal bilabial [m], que se reitera a lo largo de toda la composición poética y parece reproducir el cíclico y delicado movimiento del agua, acrecentando de manera abarcadora la percepción sensorial global.

La presencia copiosa del recurso a la sinestesia es indispensable también para abordar de manera eficaz el tema de la sexualidad y de la aceptación antidogmática del deseo y del cuerpo. Es evidente que una de las preocupaciones principales de Aurora Luqué es que su poesía se convierta en una herramienta de acogida total y desvergonzada del placer erótico, vista la necesidad impelente de contrastar la tendencia a recriminar una relación directa y despreocupada (aunque siempre respetuosa) con la corporalidad propia y ajena. El ejemplo más directo y tangible de este compromiso poético es la breve colección de poemas que se reúnen bajo el macrotítulo *Afrodisiar conjugación, enigma, letanía y palinodia del siglo 21* (G, pp. 26-30). Es preciso notar que la decisión de acuñar un neologismo ideado precisamente para hablar del exculpado aprovechamiento erótico responde con exactitud a los objetivos anteriormente mencionados y se configura como un tentativo de introducir este debate social y ético en la consciencia colectiva. La sucesión de estas breves composiciones poéticas permite trazar, de manera concisa y a través de la voz poética de Afrodita misma, un preciso retrato del placer sexual y de sus etapas históricas desde la antigüedad hasta el día de hoy. La autora se vale de esta ocasión para presentar los clásicos como posible fuente de inspiración en el proceso mencionado, puesto que los griegos «amaban tanto tanto afrodisiar» (G, B, v.4), al punto que fueron ellos a inventar y a empezar a usar «con toda naturalidad [ese] adjetivo | sustantivado: *ta aphrodisia*» (G, A, vv. 4-5). La invitación a aprovechar del momento y dedicarse también a los placeres corpóreos se reitera en *Espigar* (G, pp. 22-25) a través de la imagen alegórica de la cigarra (v. 37) que, además de representar la dedicación al arte de la música, simboliza indirectamente también el goce sensorial y efímero del momento presente. Algo parecido se verifica en *La condición aérea* (G, pp. 31-32), donde la personificación misma del Deseo aparece al lado de la cama de la poeta para presentar su fuerza vivificadora e indomable y establecer su conexión directa y biunívoca con la Palabra. Esta imagen onírica y figu-

rativamente cargada parece responder a la necesidad de explicitar la importancia del placer erótico en la vida de la autora (y, más en general, en la vida humana), puesto que el Deseo se presenta como quien sorteará «con[t]igo cárceles, purgatorios, | visit[ando] abismos impensados» (vv. 21-22). Cabe mencionar que, a pesar de todo, Aurora Luque está plenamente consciente de las dinámicas sociales que permean el tema de la sexualidad y del delicado equilibrio que existe entre su dimensión privada y la pública. Esta sensibilidad se percibe de manera evidente en los versos de *Epilogo a Carpe Noctem* (G, p. 80), donde la autora afirma que la noche «contuvo | las bolsas del difícil placer innominado | [...], negruras escondidas del sol, | palabras no decibles | y sin embargo vivas» (vv. 13-18).

Es preciso mencionar que, en la poesía de Luque, el elemento sexual es ontológicamente inescindible de la cuestión de género, puesto que el uso de una voz poética femenina comporta automáticamente que el tema penetre en las dinámicas de sello feminista. De hecho, aunque universal, la reivindicación del derecho de gozar de una sexualidad despreocupada y libre de cualquier moraleja coercitiva resulta, como se mencionó anteriormente, particularmente necesaria en el caso de la mujer. El tema de la relación entre individuos femeninos y erotismo se ha considerado durante siglos (y, en cierta medida, todavía se considera) un asunto de carácter público, cuyas implicaciones morales se revelan profundamente ambiguas y paradójicas. Por un lado, la mujer ha sido sublimada (y postergada) durante mucho tiempo a criatura incorpóral y etérea, cuya dimensión erótica tenía que cancelarse o relegarse a la mera reproducción. Testimonio de este proceso es, en la cultura occidental de huella católica, la figura modélica de la Virgen, cuyas características de castidad y pureza se elevaron a prototipo de conducta femenina durante siglos.<sup>29</sup> Asimismo, la relación supuestamente intrínseca entre feminidad y maternidad da origen a un rígido contexto cultural y social que termina desexualizando a las mujeres y engendrando en ellas constantes sentimientos de vergüenza y de culpa.<sup>30</sup> Por el otro lado, el cuerpo femenino ha sido protagonista de un paralelo y antitético proceso de sexualización y objetivación, cuyas consecuencias incluyen que el valor humano de las mujeres sea definido en función de sus características físicas y eróticas y que se decreta la supuesta dominación y primacía masculina en ámbito sexual. En resumidas cuentas, las mujeres han sido, durante décadas, objeto de una desvaloración social y cultural que las rebajaba a símbolos directos del placer sexual, pero negándoles la legitimación a perseguir una sexualidad plena, libre y activa. Por todo lo dicho, la acción poética de la almeriense tiene una importancia social muy grande, puesto que:

Luque da la vuelta a estos poemas para mostrar una nueva visión de las relaciones heterosexuales donde la mujer no es ya un mero receptor

<sup>29</sup> Para más detalles sobre el tema, léase: FABIO CASALINI, *Il sesso ed i peccati delle donne nel Medioevo*, en «I Viaggiatori Ignoranti», 2016.

<sup>30</sup> ADRIENNE RICH, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton & Company 1995, p. 183.

del placer que el hombre, fiel a la tradición patriarcal, tiene como obligación proporcionarle.<sup>31</sup>

Cabe mencionar que la crítica de Aurora Luque al mencionado paradigma coactivo se explicita en el poema *B* del grupo *Afrodisiar*, donde la poeta da la vuelta de manera irónica, tajante y desacralizadora a la sentencia bíblica «parirás con dolor» (*Génesis*, 3:16) y, oponiéndose a la represiva moral católica, destina la mujer a un futuro de placer («afrodisiarás sin dolor» v. 2).

A pesar de la variedad de motivos y formas que la autora logra otorgar al tema, la preocupación luqueana para la expresión de la sexualidad se inserta, a menudo, en un contexto muy definido, explicitado a través de la fórmula *carpe noctem*. Este aforismo, moldeado a partir de la expresión latina gemela *carpe diem*,<sup>32</sup> se configura como una invitación a aprovechar del abrazo seductor e íntimo de la noche para explorar los secretos del cuerpo y del alma y aventurarse en los senderos más recónditos de la interacción sexual, de la relación con la naturaleza o de la experimentación poética y musical. Este poliédrico paradigma se explicita en *Lenguajes vegetales de mi país vaciado* (G, pp. 18-19), donde este variado abanico de posibilidades nocturnas se explicita en todo su potencial. En efecto, en los versos ligeros y frescos del poema, la noche se configura como el momento perfecto para sacar provecho de «lo que junio nos ofrece» (v. 43), en un torbellino bullicioso y vivo de música («las flautas de junio» v. 1), frenéticas danzas («la danza de lo vivo lo vivido» v. 8; «de saltos y de danzas» v. 12), naturaleza embelesadora («emperatriz de manto verde | embriagada» vv. 3-4) y despreocupada exploración del cuerpo («una anciana que ríe sin parar | se moja con el agua de San Juan los genitales» vv. 16-17). En esta atmósfera dominada por algo «tan hondo, tan sensual, tan arcaico» (v. 21), la noche se despoja de su dimensión privada y taciturna («nadie quiere dormir y nadie duerme» v. 23) para elevarse a representación del «goce como urgencia» (v. 6).

Es importante mencionar que, a pesar del relieve que el elemento nocturno tiene en el mencionado ambiente vivífico y gozoso, la oscuridad se inserta en más de una ocasión también en el contexto a el más antitético: el de la muerte. De hecho, la disputa oratoria entre amor y muerte a la que asiste y trata de participar la autora en *Mimnermiana* (G, p. 66) tiene lugar precisamente después del anochecer, puesto que, tras derribar las débiles argumentaciones ofrecidas por el amor, es precisamente «al final de la noche» que la muerte deja a Luque «derrotada | con [su] copa ritual medio bebida» (vv. 8-10). Análogamente, el coloquio filosófico entre el doctor Tiresias y T. S. Eliot

<sup>31</sup> JOSEFA ÁLVAREZ VALADÉS, *Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque*, en «Minerva», XXII (2009), p. 227.

<sup>32</sup> De hecho, la poeta almeriense acoge el mencionado tópico horaciano, amplificando sus enseñanzas para deshacerse completamente del «dogmatismo que nos convierte en abejas gregarias condenadas al trabajo y al consumo» (AURORA LUQUE, *Una extraña industria*, Universidad de Valladolid 2008, p. 26). Con su poética intrínsecamente positivista y hedonista, Luque ofrece a su lector un posible camino hacia el aprovechamiento del instante, en el que se declina de manera armónica también la posibilidad de gozar de la palabra y, como visto, de la noche. Sin embargo, su capacidad de abrazar los siglos para cebarse de las influencias antiguas no se configura como una pura labor de esmero filológico y literario, sino que tiene el objetivo de establecer un contacto con las ideas y las figuras clásicas para emprender un diálogo mutuamente enriquecedor que a menudo pasa a través de la desacralización y actualización de dichos elementos. Para más detalles sobre este proceso de «desautomatización» de la tradición clásica, consúltese: JOSÉ ÁNGEL BAÑOS SALDAÑA, *Desautomatización y posmodernidad en la poesía contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, Universidad de Córdoba 2019.

que se relata en el homónimo poema (G, pp. 78-79) se verifica justamente «entre la hora violeta [y] la hora amatista» (v. 1) y no termina hasta que «la noche [no] ha licuado sus misterios» (v. 23). Como afirma el poeta inglés, la muerte «estaba en el crepúsculo» (v. 13) y su esencia doméstica, contrapuesta a la desconocida felicidad (vv. 17-18), se revela claramente solo durante este debate nocturno. Cabe mentar también que en *Maillardiana* (G, pp. 64-65) Luque retrata, en consonancia con las líneas tradicionales de este motivo, una imagen personificada de la Muerte, en la que destacan su ánimo violento («cercena, saja, rasga» v. 3), su cínica paciencia («a veces pone huevos malignos en los cuerpos | y se queda a incubarlos» vv. 13-14) y, efectivamente, su esencia nocturna («noctívaga nictálope» v. 15; «y se viste de negro —es bien sabido» v. 17). Sin embargo, en la estrofa sucesiva, se nos proporciona una descripción de la Vida cuyo tono es todo menos que encomiástico, puesto que se le atribuyen características negativas como la hipocresía («alza altares hipócritas» v. 22), el inclemente desinterés hacia el ser humano («cría, nutre hijos tiernos | y los entrega al fuego inapelable» vv. 23-24) y la lúcida perversión («inspira —es bien sabido— la canción del espanto» v. 25). Por lo tanto, la siguiente imagen de Medusa, inerme en la playa, parece recordarnos que el individuo está destinado a verse eternamente acorralado y a sofocar entre el sufrimiento de la vida y el miedo a la muerte. A pesar de todo, Luque no nos abandona frente a esta perturbadora consciencia, sino que, en los últimos versos de su poema, parece recordarnos, una vez más, que hay una solución a este aparente callejón sin salida, puesto que la memoria y la solidaria resistencia gaviara representan el antídoto «contra el grasiento escualo | de la muerte» (G, *Gavieras*, vv. 18-19).

En suma, *Gavieras* se configura como un armónico y bien hilvanado encaje de elementos diversos y complementares, donde el análisis de los problemas sociales, el homenaje poético y el compromiso feminista encuentran su equilibrio en el seno de los esquemas clásicos, balanceándose entre el gozoso himno a la vida y el compungido tono elegíaco. La mencionada armonía entre temas diferentes y, en alguna medida, antitéticos se desvela también a través de las elecciones léxicas de la autora, puesto que existe una neta predominancia de ciertos sustantivos en el poemario, que se configuran como símbolo y testimonio de la generalizada relevancia de las cuestiones analizadas. En efecto, se registra un elevado número de ocurrencias por lo que atañe a los términos «vida» (con 23 ocurrencias precisas y 2 términos directamente derivados), «muerte» (con 21 casos de menciones directas y 4 indirectas), «noche» (25 y 3), «música» (17 y 2) y «palabra» (que aparece 19 veces), voces emblemáticas de los principales motivos delineados en las páginas anteriores. Por lo tanto, es incuestionable que el poemario luqueano resulta increíblemente denso de temas y de figuras que, imbricándose de manera coherente, dan lugar a una próspera estratificación de significados. Es precisamente a partir de este rico abanico de sugerencias diversas que el lector puede participar en la batalla social y literaria de Luque, puesto que el espacio poético se configura como un lugar de encuentro e intercambio increíblemente fecundo del que puede desembocar un manantial de ideas nuevas y renovadoras. Es evidente, entonces, que el presente análisis no se compuso con la ambición (evidentemente ilusoria) de desvelar enteramente el sustrato de referencias y alusiones presentes en estas poliédricas composiciones poéticas, sino que solo aspira a proporcionar algunas posibles llaves interpretativas con el objetivo de invitar al público a una lectura más atenta y consciente de las posibilidades ofrecidas por el variopinto universo de la poesía luqueana.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ÁLVAREZ VALADÉS, JOSEFA, *Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque*, en «Minerva», XXII (2009), pp. 217-230.
- EAD., *Aurora Luque, gavierna y nómada*, in «Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos», VIII/1 (2020), pp. 261-267.
- EAD., *Ser una y muchas: mujeres nómadas en Gavieras de Aurora Luque*, en «Hispanic Review», LXXXIX/4 (2021), pp. 397-415.
- BAÑOS SALDAÑA, JOSÉ ÁNGEL, *Desautomatización y posmodernidad en la poesía contemporánea: la tradición grecolatina y la Biblia*, Córdoba, Universidad de Córdoba 2019.
- BASCIANI, ARIANA, *Anna María Iglesia: “Me niego a decir que el feminismo sea un boom”*, en «The Objective», 2019, url <https://theobjective.com/further/cultura/2019-06-14/anna-maria-iglesia-me-niego-a-decir-que-el-feminismo-sea-un-boom/>.
- CASALINI, FABIO, *Il sesso ed i peccati delle donne nel Medioevo*, en «I Viaggiatori Ignoranti», 2016, url <https://www.viaggiatoriignoranti.it/2016/08/il-sesso-ed-i-peccati-delle-donne-nel-medioevo.html>.
- GIL, ANA SOLEDAD y PAULA MORALES, *Tensiones y posiciones respecto de los usos del lenguaje: una batalla no solo cultural*, en «Revista en línea del Grupo de Investigación de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas», XXII/1 (2020), url <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7501491>.
- IGLESIA, ANNA MARÍA, *La revolución de las flâneuses*, Terrades, Wunderkammer 2019.
- LUQUE, AURORA, *Aurora Luque. Poética y Poesía*, Madrid, Fundación Juan March 2006.
- EAD., *La siesta de Epicuro*, Madrid, Colección Visor de Poesía 2008.
- EAD., *Una extraña industria*, Universidad de Valladolid 2008, pp. 25-46.
- EAD., *Personal & político*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara 2015.
- EAD., *Las refugiadas de Esquilo*, en «Diario Sur», 2019, url <https://www.diariosur.es/opinion/refugiadas-esquilo-20190831221901-nt.html>.
- EAD., *Aurora Luque y Raquel Vázquez en el HAY Festival*, entrevista a cargo de Antonio Lucas, Segovia, Fundación Loewe 2020, url <http://www.blogfundacionloewe.es/tag/aurora-luque/>.
- EAD., *Celebración del Día de las Escritoras con Aurora Luque*, entrevista a cargo de Ana Cabello, CAC Málaga, 2020.
- EAD., *Diálogo con Aurora Luque*, entrevista a cargo de Daniel Heredia por «Literatura andaluza en red», 2020, url <https://www.youtube.com/watch?v=oDK-PaI5zhI>.
- EAD., *Gavieras*, Madrid, Colección Visor de Poesía 2020.
- EAD., *Gavieras - Aurora Luque*, entrevista publicada por «The Rimbaud Company», 2020, url <https://www.youtube.com/watch?v=26kVLynZLJs&list=LL>.
- EAD., *Conversatorio con Aurora Luque en asocio con la Fundación Loewe*, entrevista a cargo de Ramón Cote Baraibar por «El Malpensante», 2021, url [https://www.youtube.com/watch?v=h2\\_g36aoOQ4](https://www.youtube.com/watch?v=h2_g36aoOQ4).
- MAILLARD, CHANTAL, *Cuando se oían las sirenas*, prólogo a AURORA LUQUE, *Los limones absortos*, Málaga, Fundación de Málaga 2015, trad. it. de Paola Laskaris, *Los limones absortos*, Málaga, Fundación de Málaga 2016, pp. 11-19.

- MORETTI, JULIA, *La RAE y el rechazo al lenguaje inclusivo*, en «Letra», VII (2018), pp. 25-31.
- ORTIZ, BRAULIO, *La poesía pide que nos detengamos. La lentitud es la nueva riqueza*, en «Diario de Sevilla», 2020, url [https://www.diariodesevilla.es/ocio/Aurora-Luque-Premio-Loewe\\_o\\_1466853423.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Aurora-Luque-Premio-Loewe_o_1466853423.html).
- RICH, ADRIENNE, *Of Woman Born. Motherhood as Experience and Institution*, New York, W. W. Norton & Company 1995, pp. 21-55.
- VALVERDE, ÁLVARO, *Aurora Luque da voz (poética) a las mujeres*, en «El Cultural», 2020, url [https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20200623/aurora-luque-da-voz-poetica-mujeres/499951799\\_o.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20200623/aurora-luque-da-voz-poetica-mujeres/499951799_o.html).
- Villegas Marchante, Andrea, *Marisol: la niña prodigio del franquismo convertida en militante comunista*, en «Archivos de la Historia», 2020, url <https://archivoshistoria.com/marisol-la-nina-prodigio-del-franquismo-convertida-en-militante-comunista/>.



## PAROLE CHIAVE

*Gavieras*; Aurora Luque; Dinamismo; Música; Feminismo.



## NOTIZIE DELL'AUTORE

Alice Piffer nasce a Trento il 15 gennaio 1997 e si diploma al Liceo Linguistico S. Scholl nel giugno 2016. Il suo profondo interesse per le lingue e le letterature straniere la portano a proseguire la sua formazione presso l'Università degli Studi di Trento, ateneo presso il quale, nel dicembre del 2019, consegue la Laurea Triennale in Lingue Moderne, (percorso di Letterature, lingue e traduzione). Presso lo stesso ateneo, nel maggio del 2022 consegue, con il massimo dei voti e la lode, la Laurea Magistrale in Letterature euroamericane, traduzione e critica letteraria.

## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ALICE PIFFER, *Gavieras: un escorzo de Grecia entre feminismo y crítica social*, in «Ticontre. Teoría Testo Traduzione», 19 (2023)



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoría Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.