



REVISTA ÚRSULA

Ser la/en ruta: la autoría del lugar en *Jara Morta* (2023) de Ángela Segovia

Being the/on the road: the authorship of place in Ángela Segovia's *Jara Morta*
(2023)

Helena Pagán Marín

(Universidad de Salamanca)

helenapm@usal.es

RESUMEN: Este artículo ofrece un recorrido teórico por el papel del paisaje y de la ruta como camino de pensamiento en la obra de Ángela Segovia (*Las Navas del Marqués*, 1987). Por un lado, y tras situar la poética de la autora en su contexto, se reflexionará sobre la función de la poesía como espacio de pensamiento en *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020), su libro más teórico. Esto permitirá ofrecer un análisis crítico de *Jara Morta* (2023), donde Segovia construye un escenario poético de forma progresiva y paralela a la edificación de una cabaña en el claro de un bosque. El testimonio literario de esta empresa será clave para reflexionar en torno a dos motivos: poesía y territorio, ya vinculados y explorados por María Zambrano y Martin Heidegger.

PALABRAS CLAVE: Ángela Segovia, literatura contemporánea, poesía española; estudios del espacio.

ABSTRACT: This article offers a theoretical overview of the role of landscape and the route as a path of thought in the work of Ángela Segovia (*Las Navas del Marqués*, 1987). On the one hand, after situating the author's poetics in its context, it will reflect on the function of poetry as a space for thought in *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020), her most theoretical book. This will allow us to offer a critical analysis of *Jara Morta* (2023), in which Segovia constructs a poetic scenario progressively and in parallel with the construction of a hut in a forest clearing. The literary testimony of this enterprise will be key to reflecting on two motifs: poetry and territory, already linked and explored by María Zambrano and Martin Heidegger.

KEYWORDS: Ángela Segovia, Contemporary Literature, Spanish Poetry, Space Studies.



Introducción

El lugar de Ángela Segovia (Las Navas del Marqués, 1987) en el entramado poético de principios de siglo es singular e impreciso a la par por diversas razones. La primera de ellas por una cuestión estrictamente teórica: la crítica dedicada a analizar la producción poética de los primeros 2000 ha desatendido la obra de los nacidos en los ochenta. Salvo casos puntuales, como la inclusión de Elena Medel (Córdoba, 1985) en antologías como *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)* (2010), acompañada de un jovencísimo David Leo (Málaga, 1988), o *La lógica de Orfeo* (2003) y *Deshabitados* (2008), donde la poeta y editora cordobesa comparece junto a Fruela Fernández (Langreo, 1982), los estudios compilatorios sobre las poéticas de principios de siglo obvian la horquilla de los nacidos en la década de los ochenta y, apenas sin transiciones, cotejan la obra de los poetas nacidos en los 70 para dar un salto a los nacidos ya entrada la década de los 90. Entre quienes suele figurar, por afinidad estilística, Berta García Faet (Valencia, 1988), quien ocupa una posición similar en los estudios de poesía tardomilénial a la que mantuvo Medel en los de cambio de siglo, erigiéndose como único bastión de resistencia entre sus coetáneos¹.

Decimos que el caso de Segovia es singular en la maraña de propuestas de principios de siglo porque pese a figurar, al igual que sus compañeros de los ochenta², de manera esporádica en los últimos estudios compilatorios de nuestro país, hoy podemos decir que su caso se erige como el de la poeta de los ochenta más teorizada por la academia; cuyo interés teórico supera, al menos hasta la fecha, el puesto en su coetánea García Faet, a quien ya se reconoce, junto a Segovia y otras voces de su generación, como “madre literaria” de los nacidos a finales de los 90 y principios de los 2000 (López Fernández y Molina Gil *Presentación 2*).

¹ Gómez Vegas establece una diferenciación terminológica entre la producción literaria de los poetas nacidos en la década de los 80, a quienes, siguiendo el Prólogo de Gonzalo Torné en *Millennials. Nueve poetas* (2022), se refiere como milénials, y aquellos otros nacidos en los 90 y principios del 2000, cuya distinción con respecto a sus estrictos predecesores ya es lo suficientemente decisiva como para referirse a ellos con la categoría diferenciada de tardomilénials (322).

² En este corpus encontramos voces de todo tallaje y estilo, como las de Alejandro Simón Partal (Estepona, 1983), María Salgado (Madrid, 1984), Maribel Andrés Llamero (Salamanca, 1984), Ben Clark (Ibiza, 1984), Javier Vicedo Alós (Castellón, 1985), Unai Velasco (Barcelona, 1986), Laura Casielles (Pola de Siero, 1986), Martha Asunción Alonso (Madrid, 1986), Vicente Monroy (Toledo, 1989), y un largo etcétera. Véase la antología *Tenían veinte años y estaban locos* (2011), una de las pocas obras compilatorias centrada en los poetas de la década.



Es labor del futuro corregir ese vacío teórico que, ya centrados en la evolución y producción de los poetas del 90, arrastra la historia literaria de nuestro país; y, sin embargo, de rellenar esa casilla en sus anales, parece un acto de valentía deducir qué lugar ocupará el lirismo de Segovia, qué se escribirá sobre él. Ninguna de las apuestas teóricas hasta ahora ensayadas a favor de su poesía (tampoco esta que sigue) parece atreverse con ello. Y de entre todas las comparencias críticas que hoy conservamos de ella, especialmente aquellas centradas en su lectura de la tradición medieval (Rodríguez Ramos) y mística (García Faet), así como en su trabajo deconstructivo con el lenguaje (Alonso González), en ninguna se la relaciona estrictamente con poetas de su tiempo, sino con aquellos poetas dedicados a poner en crisis los códigos de la lengua heredada, como es el caso de Luz Pichel (Lalín, 1947) o María Salgado (Madrid, 1984) (Molina Morales), con quienes comparte forma y medio de entender la poesía³.

El Seminario Euraca, formado por ellas y muchas otras, parece ser el colectivo más fácil y certero en el que ubicarla (fuera de criterios etarios y bien lejos, por tanto, de estancas y pautadas generaciones literarias, dedicadas únicamente a reunir a poetas jóvenes y vivos). Véase este fragmento de un post celebratorio que publicó el Seminario en noviembre de 2017 para anunciar la entrega del Premio Nacional de Poesía “Miguel Hernández” a *La curva se volvió barricada* (2016). Un post titulado “Imaginad que los Señores de la Poesía entendieran por ejemplo esta foto”, donde se anunciaba que algo en la poesía española estaba cambiando, que una grieta de aire se abría en los espacios cerrados de dominación discursiva, y al que acompañaba una foto de la poeta abulense durante la Manifestación del 8M que demostraba lo recogido a continuación:

Ahí va Ángela Segovia, desde muy muy hoy Premio Nacional de Poesía Joven, mirando el cartel que acabábamos de pintar para la mani del pasado 8M. El cartel ponía BELLEZA Y FELICIDAD por un fanzine de Ceci & Fer, pero sobre todo porque belleza + felicidad nos sumaban una idea no patriarcal de la poesía, era 8M. Antes yo había pensado en ese texto de Gertrude Stein, Patriarchal Poetry, y durante y después también pensaba en él. En el bloque de amigxs manifestándonos había poetas y no, mujeres y no, espanholxs y madrilenhxs y también no, había mucho no, en el sentido de lo no etiquetado. Pero había (sí) mucho lenguaje en uso, era casi cosa de exceso, aunque muy natural, explicando lo que sucedía en unas calles que sobre todo no respondían a la autoctonía y que celebraban un Día Mundial de esa Mujer que no todxs éramos, pero que sí nos íbamos haciendo mientras marchábamos, y que luego ya éramos, claro. Sirva esto para explicar una poética (Fernández Folgueiras).

³ La casa editorial de la poeta abulense es La uÑa RoTa, cuyo catálogo “Libros inútiles” comparte con las citadas Luz Pichel y María Salgado, entre otras poetas como Luisa Castro, dedicadas a practicar una escritura que exilia la lengua de su zona de confort sin impedirle aterrizar en territorios concretos. Véase *Alén alén* (2021).



En definitiva, el peso del tiempo y del espacio ha acompañado de manera significativa la poética de Ángela Segovia. Casi podríamos decir que toda su obra funciona como distintas coordenadas desde las que desestabilizar el discurso racional y comunicativo, y desde las que movilizar las palabras dormidas y dominadas de la historia. “Nos encontramos de lleno en otra forma de dar (des)orden; construir a través de la locura, que también es construir, a pesar de que la materia prima sea lo desconocido, lo negado o incluso lo mutilado” (López Fernández y Molina Gil *Segovia* 231).

Si bien, en este sentido, ya se han dedicado estudios a analizar la función del lenguaje poético de Segovia (Molina Morales), e incluso a desentrañar el modo de construcción oblicua de su escritura (Piera Martín), todavía no hay investigaciones que, centradas en la construcción del topos poético de la autora (o incluso en la noción de poesía como topos, motivo más que ensayado en su obra), atiendan a este respecto. Siendo de capital interés e importancia en el total de su poética la exploración de “un mundo, circulado por flujos, caminos y trayectorias, los tres epígrafes en los que se divide *de paso a la ya tan*⁴”, poemario con el que ya empieza a adentrarse en una “geografía alucinada, incluso [...] puramente fantástica (tan poco habitual en la poesía española)” (López Fernández y Molina Gil *Segovia* 232). De los tres hará especial reflexión en *Jara Morta*, poemario que servirá a nuestra investigación para ahondar en las relaciones entre naturaleza y palabra como vía(s) de sentido.

Así las cosas, en este artículo ofreceremos, por un lado, un análisis crítico de la función de la poesía como espacio de pensamiento⁵, cuyas claves teóricas ensayó la poeta en *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020), para finalizar con un recorrido teórico por el papel del paisaje y su ruta como camino de conocimiento: motivo que desarrolla en *Jara Morta*, segunda entrega de una trilogía titulada *Bella Morte*⁶, donde Segovia nos

⁴ El empleo de la minúscula en el título de la obra respeta la decisión tipográfica de la autora.

⁵ En *El pensamiento del poema* (2020), el poeta peruano Marino Montalbetti, siguiendo los postulados de Alain Badiou (2016), sostendrá que el poema no es una forma de conocimiento, sino una herramienta de pensamiento; pues el conocimiento, en palabras del filósofo francés, es aquello que se tiene de un objeto (Badiou 19), y el poema no describe objeto alguno. En palabras de Montalbetti: “La poesía no genera conocimientos ni contenidos ni comunica nada. Uno al escribir se guía por patrones azarosos: una idea, un sonido [...]. Por ello, las composiciones no ofrecen respuestas, solo exploraciones” (en Calderón Baiocchi). En esta misma línea, el escritor mexicano José Ignacio Padilla señala: “la imagen (poética) resulta insuficiente para el verdadero conocimiento” (98). El poema, por tanto, si quiere cantar el mundo ha de hacerlo poniendo en crisis su herramienta, escavando en el propio lenguaje, en su condición de sistema; y no ofreciendo una presunta traducción de lo real.

⁶ De la primera entrega, *Mi paese salvaje*, ya se ha ofrecido, aunque atendiendo a otros aspectos, una aproximación desde la crítica literaria (Alonso González). De la tercera entrega, en cambio, únicamente conocemos el título: *La hora del abejorro*, pues todavía se encuentra a la espera de publicación.



brinda un escenario poético que construye de forma progresiva a la edificación de una cabaña en el claro de un bosque. Sirva este testimonio literario para reunir dos motivos: poesía y territorio, que ya fueron vinculados y explorados por pensadores como Martin Heidegger (2015) y María Zambrano (2011), de cuyos postulados teóricos nos serviremos para el desarrollo de nuestra investigación⁷.

Todos los desvíos: Introducción a la idea de “territorio” en la poética de Ángela Segovia

El lugar poético de Ángela Segovia resulta difícil de cartografiar por muchas razones, además de las referidas de acuerdo con sociologías y estudios de campo literario. Razones que ya empiezan a anunciarse en *de paso a la ya tan* (2013), un libro que, tal y como reseñan López Fernández y Molina Gil, llega a “la fractura de la lógica del espacio” (Segovia 233), pero sobre todo en *La curva se volvió barricada* (Premio Nacional de Poesía Joven “Miguel Hernández” 2017), cuyo inicio anuncia el enclave geográfico y político que compartirán el resto de sus libros: “la verdad no hará dominio” (Segovia 9)⁸. Así lo expone Alonso González, quien se ha detenido en este aspecto:

Frente al dominio de la verdad que levanta fronteras entre cuerpos y entre espacios, propone un abrirse a nuestras fragilidades, un conocerse (a sí misma y al otro) desde la apertura, encontrando certezas desde una postura blanda marcada por el conocimiento de la fragilidad biológica del cuerpo, de la fragilidad ontológica del yo y de la fragilidad fenoménica del mundo (289).

Con estas palabras lo llegaba a afirmar la autora en “Literatura y redes”, escrito como resultado del ciclo *(Des)localizados. Textualidades en el espacio-tiempo*, que tuvo lugar en Salamanca en los meses de abril y mayo de 2018: “Una de las cosas que más me interesan de la poesía es su capacidad para producir pequeños deslizamientos de la conciencia” (101). Y donde las palabras “red”, “relación” y “realidad” se repetían hasta generar un espacio dislocado en el que huir de cerramientos y caminos fijos (poética del desvío). Esta voluntad de presentar una trayectoria abierta y rica en bifurcaciones es algo que repite, formal y temáticamente, en *Amor Divino* (2018), del que ya se ha señalado su

⁷ Con relación a la poética de Segovia, la crítica ha comparado su trabajo formal y sonoro con el lenguaje a la oralidad de filósofos como Derrida (López Fernández y Molina Gil Segovia 233; Bueno Vera 197); sin embargo, ha desatendido sus posibles afinidades con otros pensadores más interesados en las relaciones entre lengua y espacio.

⁸ Sobre las relaciones entre lenguaje y verdad en la obra citada y, de manera más genérica, en la obra de una extensa nómina de poetas contemporáneos, véase López Fernández (2018).



condición de “poemario-río” por su fluidez enunciativa y su manera de desdibujar los cierres y los temas (los cuales recuperará no solo a lo largo del libro, sino también en posteriores obras), así como por su trabajo de hibridación genérica. Ya allí aparecen ensayadas las estrategias discursivas que desplegará en *Las vitalidades* (2022), así como su habilidad para con la indefinición y la ruptura de moldes, sean estos de orden fonético, metafórico o sintáctico. En palabras de Segovia: “Estoy ahondando en formas que preciso para seguir construyendo mi obra y que esta incluye desde lo más lírico a lo más prosaico, mezclado. Diría que aventurarse en territorios desconocidos siempre es bueno para un escritor” (Marqués en Rodríguez Ramos 269).

A juzgar por lo enunciado en su obra más ensayística: *Pusieron debajo de mi mare un magüey* (2020), donde la poeta da cuenta tanto de su concepción de la poesía, como de los paisajes rutinarios y formativos de su escritura, podemos deducir que su poética parece venir de los paisajes de la inconsciencia: “Las palabras [...] no tengo ni idea de dónde salieron, yo no las conocía, quiero decir, que no tenía memoria de ellas, y, sin embargo, aparecieron así, como por magia, y yo no tuve que otra que aceptarlas” (Segovia 9), pero aterrizan y confluyen con las formas de su entorno más inmediato. A los vergeles que acompañan el ejercicio corrector de sus obras se refiere como parte sustancial de ellas. Así, con relación a *Amor Divino*, escribe:

Recuerdo que, en un momento, justo al principio de la lectura, a Carlos [el editor] lo llamaron por teléfono y yo salí a la puerta de la cabaña. Había un pequeño jardín con la hierba muy verde, se veía una montaña al fondo, tras las otras cabañas, y yo me senté en un bordillo y me abracé las rodillas. Intentaba calmarme, pero no podía quedarme quieta, creo que temblaba, así que me levanté y me di una vuelta por la hierba. El pasto. Di una vuelta por el pasto. Me gusta esa palabra. La aprendí en Sudamérica. Es una palabra que podría aparecer en este poema, el del magüey, que es un poema que se ubica en el verde, igual que el pasto por el que paseaba nerviosa ese día, en ese pueblecito de Segovia (Segovia *Pusieron debajo de mi mare* 8).

Esta imbricación de oralidad y entorno motivó la escritura del libro y, sobre todo, será la razón de ser del acto poético. Así, nos dice la poeta abulense, lo consignó Anne Carson en *Eros the Bittersweet* (1986) al estudiar el nacimiento de la poesía. Es en ese acto oral, previo a alfabetismos, que une a través de la palabra la boca del emisor con el receptor (ese espacio intermedio que, con el nacimiento de la escritura y la lectura individual, queda inútil y vacío) cuando la poesía nace y logra su razón de ser. Sin embargo, y por paradójico que parezca, será al perderla, al perder ese espacio de interlocución y encuentro, cuando la lírica (a diferencia de la lógica comunitaria de la épica, pura individualidad) inicia su desarrollo y despliega su verdadera y gran potencia, la mecánica de su deseo:



El sistema lírico, su aparato circulatorio, hereda de su origen el ligamiento a un agujero que no es más que la ausencia de su propio corazón, y el bombeo de este corazón que falta, y que está en el centro mismo del sistema, produce fantasmas, es decir, produce poemas. ¿Estamos a la altura del producto de un corazón así? (Segovia *Pusieron debajo de mi mare* 39).

La recuperación de ese espacio oral y matérico que fue la poesía —un espacio físico, territorial casi, pues veremos que la naturaleza y sus formas serán el enclave de sus poemas— será la empresa de la poética de Segovia, quien entiende que “entre el afuera y el adentro [...] la lírica es una *dynamis*, una fuerza intermedia” (*Pusieron debajo de mi mare* 42). De ahí ese interés por hacer del verso y del poema una ruta, un recorrido que no se detiene, sino que existe en su eterno discurrir: “La lírica no puede ser un lugar, es mucho más un momento que un lugar, porque no se puede quedar uno en la lírica. Justo después de, justo antes de. Justo después de lo que sobra, por exceso; justo antes de lo que falta, por no alcanzamiento” (42).

En una lectura historiográfica de lo expuesto, podemos deducir que esta hoja de ruta explorada por Segovia responde, aunque parezca extraño, a la concepción y función del poema en la posmodernidad, una oportunidad textual de conciliar continuidad e interrupción, de formar una síntesis discursiva en la que el quiebre forme parte del relato y su progreso:

Las prácticas poéticas intervienen directamente en el flujo normal de la gramática y la sintaxis, pueden alterarlo, ya sea de manera delicada o radical, dependiendo de la propuesta. No quiero decir que esta mecánica de desvíos produzca algún tipo de revelación de la realidad, más bien hablo de lo contrario, esta extrañeza de la lengua pone a la mente en la situación de aceptar la inestabilidad de los registros de la realidad que recibe y digiere (Segovia *Literatura y redes* 101-102).

Si el molde literario de la modernidad fue la novela, es porque aquel periodo de supuesto progreso “se caracterizaría por un abandono de la representación de la interrupción en favor de la continuidad” (Segovia *Pusieron debajo de mi mare* 43). Así lo exhibe la poeta, sirviéndose de los razonamientos de Marcel Schwob, cuyos argumentos también emplea para reflexionar en torno a la idea de “aventura” que salva a la literatura en momentos de interrupción y crisis. Aventura que, para Segovia, en su lectura de las novelas de caballería, ocurre en “vados o en pasos, lugares intermedios”: “Un vado es un río con fondo firme, llano y poco profundo, por donde se puede pasar andando, cabalgando o en algún vehículo” (44) No es extraño, por tanto, que titule a este ejercicio de análisis sobre el nacimiento y desarrollo del poema: “El vado de la lírica”. Pues concibe, y así lo desarrollará en *Jara Morta*, el poema como ese espacio de tránsito hacia una verdad de orden emotivo.



“¿No ves la hierba temblar?” Naturaleza y mensaje en *Jara Morta*

El viento hace hablar a las hierbas de las junturas
(Segovia *La curva* 48)

Con el paso de sus obras, la circunscripción espacial de la poética de Segovia ha sido plural y diversa. En ocasiones, llega incluso a rozar la indefinición, el desdibujamiento. Esto sucede, sobre todo, en *Amor divino* y en *Mi paese salvaje*, primer título de la serie *Bella Morte*, donde la espacialidad sucumbe al tiempo (de la noche, de la muerte), de ahí que la atmósfera sea entonces trasladada a través del color: “Todo el suelo estaba malva / Con una espuma malva / ¿Malva quiere decir malvado?” (*Mi paese* 46). En esta última obra, por ejemplo, ya se ensayan las atmósferas y cromatismos que tanto peso tendrán en *Las Vitalidades*, pero que sin duda acompañan la obra de Segovia desde sus inicios. Así lo recoge Alonso González: “Dos colores que adquieren también relevancia son el malva, [...] contrapuesto al púrpura, siendo este segundo considerado tradicionalmente el color de la majestad divina y del más alto grado de espiritualidad” (284). Junto al malva, el blanco, así como el verde hizo en *Pusieron debajo de mi mare un magüey* y en *Amor Divino*, hace su función tanto en *La curva*: “por las blancuras entro a la lejanía del hielo” (Segovia 32), como en *de paso a la ya tan*:

Un territorio blanco. Blanco. El (no) color aparece en todo el poemario extendido como un brochazo que lo atraviesa de inicio a fin [...]. El blanco es la inocencia de la infancia, lo clínico, la asepsia. El blanco es la mancha: no aparece el blanco en la naturaleza si no hay algo que ha fallado (una infección, la propia muerte) (López Fernández y Molina Gil *Segovia* 234).

Esta traducción simbólica del espacio a partir del color no se perderá en *Jara Morta*. De hecho, el naranja y el morado abrirán el poemario: “Miré por la ventana y vi el cielo. Pensé que se había puesto a llover ceniza. El cielo nocturno tenía un color naranja” (13). Y continúa poco más tarde: “En la calle calvario los chalets se hundían al interior de una luz morada. También mi esposo dormía dentro de un color morado” (15). Si nos detenemos en este aspecto, es para enfatizar que el color (esencia rectora de *las Vitalidades*) es, en la poética de Segovia, el espíritu de las cosas, así como las formas de la naturaleza son el cuerpo.

En *Jara Morta*, esta vinculación entre naturaleza (forma) y color (fondo) se hará visible de forma preclara en un momento inicial de la obra, cuando la autora recoja las ramas con las que construirá la guarida. “A esas ramas del claro se les había salido todo



el color y se habían vuelto completamente blancas. Eran como huesecillos” (19)⁹. No obstante, la relación entre esencia y cromatismo ya la ensayará en *Mi paese salvaje*, primera entrega del ciclo *Bella Morte*, en la que, a través de los colores, Segovia nos da bastantes claves de lectura para su trilogía. Una lectura sensitiva, alejada del discurso racional y construida, de hecho, como herida del orden discursivo. Allí nos dice: “Te gustan esas palabras / Que no significan nada / Porque puedes llenarlas / De cosas oscuras” (43). En definitiva, como llegó a enunciar María Zambrano: “Los colores mismos nacen para hacernos la luz asequible” (13).

Esta sucesión de ambientes cromados permite desdibujar el límite entre el sujeto y las cosas, entre el hombre y el paisaje. La noche (y su decir de muerte), como escenografía que atraviesa el poemario, posibilita la anulación de diferencias entre el hombre y el mundo. “Y ahora me sumergí. / En las. / Cosas.” (*Mi Paese* 163-164), “Somos muchos en el paíse salvaje / Pero sólo somos uno / Yo —nosotros—” (*Mi paese* 40). Veremos, pues, que lo que interesa a la autora es el tránsito entre un estado y otro, entre una realidad y otra; y no encontrará mejor forma de atravesar ese lento sucederse hacia la muerte que en la naturaleza: “He pasado por la muerte / y la muerte era dieu / prados verdes / por detrás del cortinaje suave / cortinaje suave y prados” (Segovia *Mi paese* 16). De ahí que morir sea el motivo en torno al que construye su trilogía, donde las relaciones entre humanidad y naturaleza se vuelcan del lado de esta última: “He escrito un libro sobre morir, no sobre la muerte” (Segovia en Alonso González 286).

Estos paisajes alucinados, estas hojas de ruta por una naturaleza abstracta en sus delineaciones, se tornan en su último libro, *Jara Morta*, mucho más concretos, pese a que todavía se tratan con una pátina de misterio, tan del gusto de Segovia. Así, *Jara Morta* se abre como hoja de ruta hacia la verdad: “Todo lo que aquí se cuenta es verdad. Juro” (9), pero una verdad que no hace imagen en el reino de lo racional, que no se explica dialécticamente, sino una verdad hondamente poética, mística, frágil. Una verdad que funciona y se expone desde el reconocimiento de la vulnerabilidad. De ahí que este poemario presente la forma de un recorrido, de un trayecto hacia la muerte, cuya dirección viene signada por unas jaras que encuentra en un camino que Segovia recorre, diariamente, hasta el claro de un bosque, donde la protagonista edificará con ellas una

⁹ Las naturalezas que transitan los personajes se presentan a través de un velo mí(s)tico que comparte con las poéticas de coetáneos como Unai Velasco (*En este lugar*, 2012; *El silencio de las bestias*, 2014) o Juan Andrés García Román (*La adoración*, 2011; *Neorromanticismo*, 2023), quienes también dotan a las atmósferas de sus libros de considerables dosis de teología y misterio.



guarida. “Se toma la dirección y no se sabe” (*Jara Morta* 17), enuncia prontamente Segovia en el poemario. Citando, casi, la lección que dejó Zambrano sobre el claro:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar. [...] Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido. [...] Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada (11).

Hasta ese lugar pretende llevarnos con el libro, hasta ese espacio de plenitud que surge de la entrega hacia lo desconocido, de esa voluntad de hacer sendero sin meta.

El personaje principal de este libro —trasunto reconocido de la autora— poco a poco va integrando en sí las ramas y elementos que encuentra en su camino hasta el claro donde pretende construir la guarida, llegando incluso a confundirse con ellos, lo que la conduce a un progresivo extrañamiento de su cuerpo, a una desidentificación con su materialidad corporal. Las jaras que encuentra en sus rutas diarias hasta el corazón del bosque forman parte de este proceso. Unas jaras lívidas, muertas, que pronto forman parte de ella (aquí es fácil reconocer una inmolación de la unidad corporal para alcanzar verdaderamente el todo): “[El misterio] se guarda en el corazón sin entenderlo, porque ellos se parecen, y las cosas que se parecen prefieren estar juntas. Así como las ramas se abrazan y aunque tires de ellas no logras separarlas” (Segovia *Jara Morta* 87).

Las transmutaciones entre la mujer y el paisaje se revelan en reiteradas ocasiones a lo largo de la obra. No solo de manera explícita: “El cuerpo se me mezclaba con el bosque y yo estaba atrapada” (20), u “Otra vez me despisté y todas las cosas del bosque se me metieron para dentro por los ojos” (17), sino también de forma implícita, por medio de la antropomorfización de los elementos naturales, esto es, a través de personificaciones que imprimen al paisaje un estatus ontológico. Muchas de ellas, de hecho, se plantean a través de diálogos y conversaciones con la naturaleza, como estas con las jaras: “¿Qué os ha pasado?, les digo al pasar. / ¿Es que os habéis muerto?” (16). O “no sé si vais a llegar, les susurré a las ramas. / Estáis en un cementerio. / Aquí estáis, no sé cómo podríais marcharos” (19)¹⁰.

Por otra parte, esta empresa constructiva que la protagonista desarrollará sola y alejada de su mundo cotidiano recuerda la interacción entre paisaje y palabra, entre poesía

¹⁰ Esta estrategia literaria la ensaya también en *La curva*, donde leemos: “Esta noche quemaron el auto de la hija de un señor al que llaman montaña” (23); “dijo que teñían las lanas con las barbas de los manzanos” (26), “tan vestido y tan desnudo como así era el río era el puente del miedo” (37).



y pensamiento, que ya ensayaron poetas como María Zambrano en *Claros del bosque*, y Martin Heidegger en su quehacer más puramente cotidiano. Sabemos que el filósofo formuló sus grandes obras alejado del mundanal ruido, en una pequeña cabaña construida en las montañas de la Selva Negra en el sur de Alemania, donde se reconoce que habitó durante el periodo de escritura de *Ser y tiempo*. Así lo recoge Adam Sharr en *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*: “Heidegger pensó y escribió en la cabaña a lo largo de cinco décadas, a menudo solo, reclamando una intimidad emocional e intelectual con el edificio, sus alrededores y el paso de las estaciones” (8). Y precisa poco más tarde: “En 1934 hablaba de entender su obra filosófica como parte de las montañas y de que el trabajo le encontraba a él junto con el paisaje. Se concebía a sí mismo como un escritor sensible, sugiriendo que la filosofía transmutaba el paisaje en palabras a través de él, casi sin intermediarios” (8).

A caballo entre ambas experiencias de comunión poética con el lugar, de acceso a sus verdades —tanto la de orden epistémico, propuesta por Zambrano, como la de orden físico, vivencial, por Heidegger—, se sitúa Segovia, pues la trama y los sucesos de *Jara Morta* se gestan en la más pura materialidad vivida, en el durante. Así lo exhibe la autora en la presentación de la obra en la Librería Alberti al mencionar que la idea nace de un cuaderno de notas (Canson, negro, A5) que se llamaba inicialmente “Cuaderno de las jaras” y que se escribió tras la visita diaria a un claro donde planeaba construir la guarida. Más tarde, al reencontrarlas muertas, se convirtió en “Cuadernos de las jaras muertas” (Alberti 08:47-10:15). Del manuscrito de Segovia se conservan unas páginas en la edición publicada (*Jara Morta* 90-91).

Sobre esta vinculación material, casi performática, con el paisaje, insiste más tarde al referir que la guarida (espacio cuya formación y mantenimiento ocupa el centro narrativo de la obra) es, para ella, un espacio construido con lenguaje, pero también un espacio mítico y de vinculación con el pasado y con sus familiares: voces que lo preexistieron¹¹. Este libro comparte con el de Zambrano (2011) una ruta de pura revelación e iluminación poéticas. Segovia escoge un claro para edificar su cabaña:

¹¹ La sensibilidad por la dicción y el verbo de comunidades minorizadas ha acompañado a Segovia desde el inicio de su relación con la escritura, y esta se traduce en una poética profundamente oral y arraigada a la semántica del canto, motivo que comparte con otras poetas de su generación, como Lola Nieto, Sara Torres y María Salgado, pero que también se hace visible en su labor como traductora: véase el cuidado con el que vierte el gallego de Alén (comunidad rural de la que es oriunda la poeta Luz Pichel) al leonés de Navas del Marqués (pueblo de la zona de León donde nació Segovia y al que pertenecieron sus abuelos) en *CO CO CO U* (2017), poemario de Luz Pichel.



espacio que, para la filósofa, como sucede en la poética de la abulense, se recorre y se habita de oído:

Se recorren también los claros del bosque con una cierta analogía a como se han recorrido las aulas. Como los claros, las aulas son lugares vacíos dispuestos a irse llenando sucesivamente, lugares de la voz donde se va a aprender de oído, lo que resulta ser más inmediato que el aprender por letra escrita, a la que inevitablemente hay que restituir acento y voz para que así sintamos que nos está dirigida (16).

Pero también coincide con *Claros del bosque* en las sensaciones rectoras de esa ruta hasta el conocimiento: el amor y el temor (Zambrano 27). El miedo ocupa un lugar fundamental en el proceso de construcción: “el miedo se me agarra como la enredadera”, enuncia Segovia (*Jara Morta* 27). De hecho, el sentimiento de desprotección y la ausencia de asideros permiten a la protagonista avanzar en su empresa. Así lo expone Segovia: “Encontrar los sitios frágiles donde algo se rompe: para mí es ahí donde circula cierta emocionalidad que me interesa” (Letras Corsarias 52:47-52:55). Un momento especialmente notable de transición entre miedo y verdad surge cuando, hacia el final del libro, renuncia a barnizar una cara que nace de la guarida, pues frente a la búsqueda de preservación y de seguridad —cree que gracias al barniz la cara permanecerá, incorrupta, al paso del tiempo—, escoge la intemperie. Este momento refleja de manera fidedigna la verdad que persigue alcanzar el libro: “Es una idea de verdad que no quiere acercarse a un conocimiento dominante del mundo [...]. Para mí un conocimiento verdadero no puede ser nunca rígido, sino que tiene que ser un conocimiento frágil” (Letras Corsarias 32:15-32:58). Esa misma verdad precaria cuyo alcance formulaba, en los siguientes términos, María Zambrano:

La verdad tan sólo se da, sin temor y con temor a la vez, con temor siempre, al que se queda palpitante, inerte ante ella, “toda ciencia trascendiendo”. Y al reencontrarse así con ella, ya no teme, pues que no está ante ella; va con ella y la sigue; sigue a la verdad que es lo que ella pide (Zambrano 28).

Superadas las sensaciones expuestas, se produce la entrega definitiva a las fuerzas del bosque. “Fui entre las jaras y les pedí amablemente que se me entregaran. Quería hacer nuestro servicio al abuelo, a diu y a ellas. Es así mi vida, en la que sólo quiero serviros, les dije” (60). Si bien en esa progresiva inmersión en sus escenarios, donde poco a poco va armando la guarida, la mujer anula y pierde su interacción con los demás y su capacidad de comunicarse, en realidad también va descubriendo aspectos ocultos de su vida en el pueblo. Cuyos habitantes, especialmente los familiares, tienen el papel en la obra de recordatorio de la vida fuera de la naturaleza y de reconocimiento, progresivo, de



la desidentificación de la mujer con la civilización. Lo que queda, clausurado el rito de la construcción, es la enseñanza mística, la definitiva inmolación del ser en paisaje. En definitiva, *Jara Morta* explora hasta el detalle una de las muchas formas en que la naturaleza nos abre caminos de conocimiento: caminos como aquel que siguió Heidegger durante su escritura de *Ser y tiempo* en su cabaña de la Selva Negra; aquel cuyos estadios cifró Zambrano en *Claros del bosque*; y aquel, en definitiva, que siguió diariamente Segovia durante su escritura de *Jara Morta*. “Somos sitio Somos este sitio somos / este este sitio este de aquí” (Segovia *Espejeos* 10).

Conclusiones

La obra poética de Ángela Segovia se caracteriza por una alucinación de los espacios cotidianos, espacios recorridos por una voz genuina, cuya presencia vulnerable resulta condición *sine qua non* para el acceso a la verdad poética. La inteligencia asociativa que atraviesa sus obras: los personajes se repiten, las atmósferas y colores se repiten, las enseñanzas se repiten, se completa en *Jara Morta* —segunda entrega de *Bella Morte*— con una enseñanza de orden tanto vital como literario: “Sólo da vida lo que abre el morir” (Zambrano 23).

En este último libro de poemas —un libro que es puro trayecto, puro recorrido y atención por los espacios naturales—, nos adentramos con la protagonista en el misterio de la poesía y de la muerte a través de sus rutas y empresas en la naturaleza. Y gracias al itinerario seguido por Segovia hasta concluir la edificación de la cabaña, descubrimos que la verdad del poema, así como las verdades que oculta el paisaje, solo es posible comprenderlas “como se comprende / un fruto con la boca, una luz con los ojos” (Gamoneda 145).

Bibliografía

ALBERTI, Librería. “ÁNGELA SEGOVIA presenta ‘Jara Morta’ (La uña rota)”.
YouTube, Librería Alberti, 5 de julio de 2023
<https://www.youtube.com/watch?v=mEdJ6IqFf44> Web 2 Sept. 2023.



ALONSO GONZÁLEZ, Mario. “Ablandar el cuerpo, ablandar la lengua, ablandar la tradición: *Mi paese salvaje* de Ángela Segovia”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 40, 2023, pp. 279-296, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408684

BADIOU, Alain. *Que pense le poème?* Nous, 2016.

BUENO VERA, Carlos. “Un lenguaje que salga y haga su cosa: notas para un arte de la barricada”. *Nayagua*, no. 26, 2017, pp. 195-199.

CALDERÓN BAIOCCHI, Juan. “Mario Montalbetti: ‘la poesía no genera conocimientos’”. *Perú21*. 10 de octubre de 2018. <https://peru21.pe/cultura/mario-montalbetti-poesia-genera-conocimientos-433432-noticia/> Web 10 Jul. 2023.

CIOCCHINI, Héctor. “‘Claros del bosque’, una filosofía de ‘La noche del Ser’”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 413, 1984, pp. 177-182. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/claros-del-bosque-una-filosofia-de-la-noche-del-ser/>

FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, Erea. “Imaginad que los Señores de la Poesía entendieran por ejemplo esta foto”, 2 de noviembre de 2017. <https://seminarioeuraca.wordpress.com/2017/11/> Web 1 Sept. 2023.

GAMONEDA, Antonio. *Edad (Poesía 1947-1986)*. Cátedra, 1987.

GARCÍA FAET, Berta. “Reseña: ¿Qué tienen en común los dos lados de un corazón y de una almendra? Notas sobre *Amor divino* de Ángela Segovia”, La uña RoTa Ediciones, 23 de marzo de 2019. <http://www.larota.es/blog/carlos/%C2%AB%C2%BFqu%C3%A9-tienen-en-com%C3%BAn-los-dos-lados-de-un-coraz%C3%B3n-y-de-una-almendra-notas-sobre-amor> Web. 5 Jun. 2023.

GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés. *La adoración*. DVD Ediciones, 2011.

_____. *Neorromanticismo*. Ultramarinos, 2023.

GÓMEZ VEGAS, Miriam. “Escrituras analógicas de la digitalidad en la poesía contemporánea española. *Patchwork* y *Carne Triste* de Pablo Velasco Baleriola”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 40, 2023, pp. 319-333, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408849



HEIDEGGER, Martin. *Construir, Habitar, Pensar (Bauen Wohnen Denken)*, (Edición bilingüe: traducción española de Jesús Adrián Escudero y Arturo Leyte). La Oficina, 2015.

LETRAS CORSARIAS, Librería. “Ángela Segovia”. *YouTube*, Letras Corsarias Librería, 9 de junio de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=X_97y9_3t1s Web 20 Jul. 2023.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro. “‘La alegre libertad en la catástrofe’: Tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía joven (2011-2018)”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 11, 2018, pp. 179-203, <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12286>

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro y MOLINA GIL, Raúl. “Segovia, Ángela (2013), *De paso a la ya tan*, Madrid, ÁRTEse quien pueda, 89 pp.”, *Cuadernos de Aleph*, no. 8, 2016, pp. 230-234.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Álvaro y MOLINA GIL, Raúl (coords.). “Presentación: Experimentación y rupturas en la poesía española del siglo XXI”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, no. 40, 2023, pp. 1 – 4, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023409079

MOLINA MORALES, Guillermo. “Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, no. 11, 2018, pp. 221-238, <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11407>

PADILLA, José Ignacio. *El poema se derrite*. Meier Ramírez, 2021.

PICHEL, Luz. *Alén alén*. La uÑa RoTa, 2021.

PIERA MARTÍN, Lorenzo. “Una consciencia autónoma. Lectura cognitiva de *Amor divino* de Ángela Segovia”. *Poesía (Literatura actual en Castilla y León, 5)*, editado por Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, Libros Singulares, 2022, pp. 269-277.

RODRÍGUEZ RAMOS, Laura. “La tradición en *Amor Divino* de Ángela Segovia. Influencias de la literatura medieval en la poesía contemporánea”. *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 40, 2023, pp. 267–277, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2023408726



SEGOVIA, Ángela. *La curva se volvió barricada*. La uÑa RoTa, 2016.

———. “Espejos de a(i)s(i)lo”. *Asilo*, de Cristian Piné, Ediciones Paralelo, 2017, pp. 7-10.

———. *Amor divino*. La uÑa RoTa, 2018.

———. *Pusieron debajo de mi mare un magüey*. La uÑa RoTa, 2020.

———. “Literatura y redes”. *(Des)localizados: textualidades en el espacio-tiempo*, editado por Iglesias Serna, Amalia, 2021, pp. 101-104.

———. *Mi paese salvaje*. La uÑa RoTa, 2021.

———. *Las vitalidades*. La uÑa RoTa, 2022.

———. *Jara Morta*. La uÑa RoTa, 2023.

SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger: Un espacio para pensar*. GG, 2016.

VELASCO, Unai. *En este lugar*. Esto No Es Berlín, 2012.

———. *El silencio de las bestias*. La Bella Varsovia, 2014.

ZAMBRANO, María. *Claros del bosque*. Cátedra, 2011.