

La poesía de Marina Aoiz en su trilogía de la Tierra¹

The Poetry of Marina Aoiz in Her Trilogy of the Earth

MARÍA PAYERAS GRAU
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Resumen: Este artículo aborda la poética de la escritora navarra Marina Aoiz en su etapa inicial, a la que pertenecen los siguientes libros: *La risa de Gea* (1986), *Tierra secreta* (1991) y *Admisural* (1998), que forman lo que la autora considera su trilogía de la Tierra, cuya poética se abre a estrategias irrealizadoras, entre las que se encuentran las asociaciones subjetivas, el fragmentarismo, la inclusión de figuras fantásticas o mitológicas en el tejido textual, la tendencia al onirismo y un potente imaginario que se ordena en este tramo de su obra en torno al tema central de la naturaleza.

Palabras clave: Marina Aoiz, poesía siglo XX, poéticas, mitología, poesía de los '80

Abstract: This paper discusses Marina Aoiz's first poetry, which includes the books *La risa de Gea* (1986), *Tierra secreta* (1991) y *Admisural* (1998), which make up what Aoiz calls her Trilogy of the Earth. The poetics of this trilogy open up to the unreal, among which we find subjective associations, fragmented discourse, the inclusion of fantastic or mythological figures, a tendency to dreamscapes and a powerful imaginary which, in this part of her work, revolve around the central theme of nature.

Key words: Marina Aoiz, 20th century poetry, mythology, 80s poetry, poetics.

¹ Este artículo se halla vinculado al Proyecto de Investigación del Plan Estatal "Poéticas de la Transición (1973-1982)" Ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE)



Marina Aoiz es una escritora navarra (Tafalla, 1955), cuya obra poética se inició en 1986 con *La risa de Gea*, un libro que ella califica como “bisoño”², al que seguirían *Tierra secreta* (1991) y *Admisural* (1998), cerrando una trilogía inicial en torno a la Tierra, en la que se centra este artículo.

La trayectoria personal de Aoiz es la de una niña ávida de lecturas en una casa donde los adultos comparten y facilitan este deseo. Reconoce la deuda de su imaginario de adulta respecto a sus lecturas infantiles: “De niña, los cuentos fantásticos de Hoffmann, de los Hermanos Grimm, de *Las mil y una noches*...editados en los años 60 en la editorial Labor, me acompañaron durante muchas horas. Y si entonces sentí y creí que, en la Naturaleza, además de lo palpable y tangible, habitaban los seres elementales y mágicos, las vicisitudes de la vida no me han hecho renegar de ese imaginario” (Aoiz, 2018).

En su adolescencia, algunos profesores atentos estimularon en ella el interés por el arte y el deseo de escribir,³ que encauzaría, después, profesionalmente, hacia el periodismo. Es madre de tres hijos, el primero de ellos nacido cuando todavía era estudiante de Ciencias de la Información en la Universidad de Navarra.

El afán de vivir nuevas experiencias y el deseo de ensayar una forma de vida alternativa, alejada de los convencionalismos y en contacto más directo con la naturaleza, le llevó a tierra americana: “El 9 de mayo de 1981, en compañía de mi esposo Alberto y de nuestro hijo Xabi, que cumplía cinco años ese mismo día, partimos a Venezuela impulsados por el anhelo de vivir una nueva experiencia en otro país. Allí permanecimos cinco años. Ejercí temporalmente el periodismo, aprendí junto a mi esposo a trabajar la orfebrería y en familia recorrimos durante largos meses grandes distancias por Colombia, Ecuador y Perú. Nuestro segundo hijo, Arga, nació en enero de 1984 en la

² “Sinceramente, tardé mucho tiempo en comprender que la poesía era un compromiso que se debía cultivar y mimar con la misma entrega y delicadeza que dedico a las plantas del jardín. Si pudiera desandar lo andado rescataría apenas una decena de versos de todos los libros publicados. A pesar de ello, creo que merece la pena seguir en el aprendizaje” (Aoiz, 2018).

³ Según Logroño, “en el instituto Sancho III el Mayor, de Tafalla [...] la profesora María José Alfaro la encamina hacia nuevas lecturas y la estimula en la escritura” (2016: 129).



venezolana ciudad de Mérida” (Logroño, s.f.). Sus años americanos, que describe como “un tiempo alegre, intenso, sensual, pleno de descubrimientos”, (Aoiz, 2018), fueron también los que le dieron el impulso definitivo a su pasión por la escritura y consolidaron la tradición poética hispanoamericana como el venero más profundo de su obra. Ya en su primera juventud había leído, junto a autores como Rilke, Tagore, Rimbaud o Dylan Thomas, que se encuentran entre sus preferencias iniciales, a escritoras hispanoamericanas como Violeta Parra y Alfonsina Storni (Aoiz, 2018), a las que más adelante se unirían Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral y, entre las más recientes, Amparo Pastor y Cos. Su reconocimiento a la poesía americana es amplio y reiterado:

En el Oriente venezolano, en 1981, en Cumaná, me enamoré de la obra de José Antonio Ramos Sucre y de Cruz Salmerón Acosta. Leí sus libros en primeras ediciones. Ya había leído a César Vallejo, Neruda, Sor Juana Inés de la Cruz, Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou, Gabriela Mistral... En Venezuela me acerqué a la obra de poetas mexicanos: José Emilio Pacheco, Octavio Paz, José Gorostiza... De México, más tarde, regresé con la obra de Nezahualcóyotl o de la poeta salvadoreña Claudia Lars. Los viajes que he hecho al otro lado del Atlántico han resultado una oportunidad de descubrir a nuevos autores: los venezolanos Víctor Valera Mora, Ramón Palomares o Vicente Gerbasi; los peruanos José Watanabe o Eduardo Chirinos; el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, por citar sólo a algunos de los escritores y escritoras que me han señalado sendas expresivas. (Jiménez, 2016).

El encuentro con la literatura americana ha sido para ella el más fructífero y persistente. No se ha limitado a la etapa de permanencia en ese país sino que se ha ido profundizando con el tiempo, y creando una red de afinidades y relaciones personales de las que se ha nutrido su poesía. Su último libro (Aoiz, 2016) está dedicado, de manera significativa, a recrear la figura del poeta cubano Gastón Baquero, uno de los autores que le causaron mayor impacto estético.

El estímulo intelectual más influyente, según reconoce la autora, fue el de José Manuel Briceño, cuyo seminario sobre *Las metamorfosis* de Ovidio frecuentó en la Universidad de los Andes: “Del maestro Briceño recibí lo que no había obtenido en cinco años de universidad. Sin ninguna duda, me abrió la ventana a un conocimiento intuido en el que la cultura clásica, la sabiduría de



los pueblos indígenas o la mitología formaban la urdimbre del polícromo tejido de la cultura” (Logroño, s.f.).

A su regreso a España, el trabajo de orfebre, en el que se había iniciado durante su etapa americana, la impulsaría entre 1994 y 1997 a diplomarse en gemología por la Universidad de Barcelona. Dedicó, en total, quince años de su vida a este oficio⁴ hasta que, en 1999, como ella dice, apostó por la palabra, como periodista, como escritora y como profesora en talleres de lectura y escritura creativa.

La autora ha logrado reunir con los años una obra cuantiosa que ella describe como un “tapiz terapéutico”, como la forma de “revelar la inquietud de oscuros e inexplorados territorios”, de “desordenar domésticas alcobas” y de “pervertir el pálido discurrir de la vida cotidiana” (Aoiz, 2009: 41).

La obra poética de Marina Aoiz arranca en ese período en que España, dejando atrás la dictadura, camina hacia la progresiva consolidación de la democracia. En ese momento la poesía de autoría femenina obtiene un indudable impulso y se diversifica en tendencias dispares. Parra ha situado a la autora entre las “poetas de la búsqueda” –una de las tres secciones que el antólogo distingue en la poesía postnovísima-, definiendo esa sección como “el área relacionada con el sueño, la noche, la muerte, la *quête* o una visión interiorizada del mundo, el área de la imaginación, para ser más precisos” (2002: IX). Y, en efecto, en la obra de Marina Aoiz se encuentran representados en gran medida los horizontes de exploración señalados por Parra: la presencia del mundo cultural germánico, las tradiciones místicas y esotéricas -particularmente las vinculadas al mundo oriental-, y, sobre todo, el desarrollo imaginario, onírico, de su obra, que traspasa la superficie de lo tangible, trasladando al lector la intuición de otra realidad no inmediatamente accesible a los sentidos, pudiéndose rastrear estos elementos en la trilogía inicial, cuya cohesión en torno a la materia terrestre es patente desde los propios títulos: El primero, *La risa de Gea* (1986), nombra a la tierra a través de

⁴ Su poesía, como un eco de esta circunstancia, contiene referencias a metales, piedras preciosas y otros materiales de joyería. Consuelo Allué ha llegado a escribir: “Como poeta domina la Marina gemóloga, creando su propio mundo, caminando por las sendas del hermetismo, ofreciendo al lector las claves de su universo y abriéndole la verja del camino de su poesía para que lo transite” (2008: 54).



la mitología clásica; el segundo, *Tierra secreta* (1991), utiliza el vocablo común, aunque matizado a través del adjetivo, en tanto que el tercero *Admisural* (1998), toma su título del nombre alquímico de la Tierra. En los tres casos la Tierra, como espacio de la palabra, se vincula a algún elemento irrealizador.

La risa de Gea

La risa de Gea es un libro cohesionado, en consonancia con el título, a través de una experiencia gozosa de la tierra y sus dones. El sujeto poético describe preferentemente un entorno natural formado por espacios marítimos y boscosos, demorándose en la observación cotidiana del mismo. Gran parte de los textos trasladan al lector la imagen de una naturaleza exuberante y rica, fuente constante de placer, generosa en sus frutos.

Las dádivas de la tierra están presentes en forma de alimentos, de minerales y materiales preciosos, pero, sobre todo, de una extraordinaria riqueza vegetal, hermosa, embriagadora, fascinante, capaz de transportar al sujeto poético a otras esferas, tanto en el plano íntimo, introspectivo, como en el conocimiento –o la mera intuición– de otras realidades. En sus elementos paratextuales, los motivos botánicos de las ilustraciones, así como el verde de la portada y la tinta usada en la impresión, prolongan el relieve que la vegetación tiene en el plano textual.

Objeto preferente de observación, la naturaleza es también un espacio sensual donde las formas, los colores, los aromas, los sabores, los fenómenos atmosféricos, etc., son fuentes de placer para los sentidos y ofrecen constantes estímulos al pensamiento y la imaginación. La atmósfera voluptuosa del trópico⁵ favorece composiciones de intenso erotismo, enmarcado en un contexto vitalista. La naturaleza aparece observada de forma directa, experiencial, pero también asimilada a partir de distintos filtros culturales, entre los que figuran sus lecturas románticas y finiseculares –muchas de ellas caracterizadas por una visión impetuosa y sublimada de la naturaleza–, las creencias y tradiciones culturales relacionadas con el mundo natural –que han dado lugar a mitos y leyendas a los que la autora recurre con frecuencia–, el

⁵ Aunque publicada en España, la obra fue escrita, casi íntegramente, en Venezuela.



pensamiento oriental que exploraba en esos años –modificando la percepción de la realidad y contemplando la diversidad empírica de la naturaleza como parte de una unidad espiritual–, son elementos que facilitan una representación compleja del mundo natural que, si bien es limitada en su ejecución –como la propia autora es la primera en admitir–, abre paso a la constitución de una poética personal planteada desde la absoluta libertad creativa y desde una total independencia.

Otro elemento axial en *La risa de Gea* lo constituye la condición nómada de la hablante poética, que se presenta a sí misma como vagabunda, peregrina o viajera –“Mañana”, “Soy viajera de otro siglo”, “Sol de Oriente”–, lo que la lleva a plantear el libro como un simple “cuaderno de viaje”.⁶

La mayor parte de los textos de *La risa de Gea*, abundando en el concepto de cuaderno o, incluso, de diario, aparecen datados y ubicados geográficamente. Las composiciones que lo integran están fechadas entre mayo de 1981 y mayo de 1986, habiéndose escrito el primero y el último en Tafalla, la ciudad natal de la autora. Cronológicamente, solo nueve de los cuarenta y tres poemas son anteriores a junio de 1985, correspondiendo un núcleo muy significativo de estos –20 en total– a los meses de julio y agosto de 1985. Aunque el ciclo poético se abre y se cierra, significativamente, en el lugar de origen de la autora, solo dos composiciones escritas en torno a junio de 1983 están datadas en España, correspondiendo, sin duda, a un regreso vacacional. El resto, aparecen ubicadas en distintos emplazamientos americanos, venezolanos casi todos.

Tal como Parra ha señalado, uno “de los itinerarios de la búsqueda es el viaje iniciático” (2002: XII) y como tal aparece el viaje en la obra de Aoiz, tanto en su aspecto de exploración de una geografía desconocida como de buceo en el pensamiento y en el propio interior. “Un quejido”, por ejemplo, plantearía el viaje como búsqueda de integración a partir de un cierto desarraigo, de un extrañamiento que es huella identitaria de la hablante, como también se refleja en “Encuentro con la sombra”.

⁶ A ello contribuirían también las características del diseño y maquetación final de la obra, de apariencia mecanoscrita e ilustrada por la propia autora.



Una prolongación del tema del viaje con entidad propia en el conjunto de *La risa de Gea* lo constituye la serie titulada “La ciudad desierta”, formada por cinco bloques numerados, donde la hablante poética y su acompañante, el pájaro AXULIS (*sic.*), emprenden un viaje onírico, caracterizado por la presencia de signos y situaciones inquietantes que se manifiestan mediante el desorden de los elementos naturales (“olas agotadas”, “mitad de luna muerta”) y a través de extraños prodigios.

Tanto el desarraigo que refleja como otros aspectos de la obra pueden entenderse dentro de un planteamiento de vida inspirado en los movimientos contraculturales que, de forma ecléctica y a pesar del régimen dictatorial, se expandieron por España a lo largo del Tardofranquismo y brotaron de las más diversas formas en la etapa de la Transición política. La eclosión de las libertades individuales, contrastando con la época autoritaria que se estaba tratando de cerrar alimentó en muchos jóvenes posiciones utópicas que les llevaron a adoptar formas de vida opuestas a lo socialmente hegemónico. En el caso concreto de Marina Aoiz parece que el deseo de ahondar en un conocimiento introspectivo, guiada por lecturas filosóficas, poéticas y espirituales y afirmada en los materiales procedentes de la observación directa, la llevan a optar por un estilo de vida opuesto a los valores de la sociedad capitalista. “Manifiesto del sábado” expone un credo antipragmático que se extiende a lo largo de la obra en referencia a estilos de vida y formas de pensamiento alternativos. La mujer que escribe se reconoce en esa “dolida mariposa hembra” que “recrea sus días en las nieblas amargas/ y no acata la geométrica cordura,/ ni las formas diáfanas y engañosas de las sombras”.

En consonancia con la ubicación de sus composiciones literarias, la realidad lingüística, cultural y natural del trópico se filtra, diseminada aquí y allá, en los topónimos, el empleo de diminutivos, las especies botánicas y zoológicas nombradas, los personajes históricos y legendarios americanos, etc.

Un aspecto especialmente relevante en la obra de Aoiz guarda relación con la utilización literaria de un vasto dominio mitológico que, de forma absolutamente ecléctica, impregna su imaginario. Tal vez las enseñanzas de Briceño en torno a las *Metamorfosis* de Ovidio puedan estar en el origen de esta pasión, pero indudablemente el interés de la autora se extiende mucho



más allá de las letras clásicas, asimilando ritos, creencias y leyendas procedentes de culturas muy diversas, no faltando, como es natural, las del Caribe que adoptó como espacio vital propio. En este contexto se integran sus “dioses anfibios” –que evocan seres legendarios como Manco Cápac y Mama Ocllo– y la mención de María Lionza, diosa propia del folklore venezolano en torno a cuya figura se ha desarrollado un curioso culto sincrético.

La mitología propia del mundo clásico, es, no obstante, la que presenta un uso mayoritario. En “Sábado”, “Manifiesto del sábado”, “Cinco manzanas en el acantilado”, “El espejo de Afrodita”, “Con la creciente de mayo al hombro”, “La noche de Dionisios”, “Te llamo con un canto de sirena”, etc., los dioses mitológicos clásicos –Selene, Ceres, Dionisos, Afrodita, Narciso, Saturno, Júpiter, etc.– y otros personajes del mundo helénico y latino sirven a la autora para plantear situaciones y hechos de la vida cotidiana, así como para filtrar sus propias emociones, sensaciones y experiencias.

Hay también poemas en este libro que responden a lecturas literarias, filosóficas o espirituales. “De las rosas”, “Ser como la niebla”, “La esfinge”, “Werther”, entre otros, ponen de manifiesto su admiración por Rilke, Goethe o Khalil Gibran. En “Confidencias a José después de leer a Pacheco” la autora expone de qué modo el descubrimiento de nuevos escritores da un vuelco a su poesía y a su propia vida. Otros poemas como “A Vincent van Gogh y a su amigo Patxi” o “La esfinge” son los primeros indicios del interés de la autora por el arte, que seguirá manifestándose en su obra posterior.⁷ El entusiasmo juvenil, la pasión por el descubrimiento, la capacidad de empatía con los

⁷ El interés de Marina Aoiz por las artes plásticas da lugar a algunos poemas donde la obra de arte es la llave para que la autora penetre en un mundo imaginario propio, mientras que otras veces da como resultado interesantes poemas de carácter efrástico. Uno de estos poemas –“El lagarto entre las rosas”, de su libro *Islas invernales* (Aoiz, 2011), que queda al margen del corpus fijado para este artículo- ha sido objeto de un interesante análisis (Primo Cano, 2015), que revela la profundidad de la mirada de la autora sobre la realidad artística. En relación a la trilogía de la Tierra puede señalarse la inserción de alusiones artísticas en los tres libros. Además de los elementos intertextuales de los que se hablará más adelante, el diálogo interartístico se establece ocasionalmente con la música y, más a menudo, con las artes plásticas. Acerca de estas, en *Tierra secreta*, su segundo libro, hay una referencia a “los amantes de Chagall” –“Su rincón del paraíso”- y al “buque temerario de Turner –“El silencio”. Más adelante, en *Admisural* hay también alguna mención escueta, como la que dedica a una “paloma picassiana” en “El río”, pero también hay un poema –“Bella con cuello blanco”– alusivo al conocido cuadro de Chagall y centrado en dar voz a la modelo de la obra.



autores o con los personajes de determinadas obras e incluso la capacidad de fabulación encuentran su cauce en este tipo de poemas.

En *La risa de Gea*, la literatura, el arte, el pensamiento y la naturaleza proporcionan experiencias placenteras y abren paso a la imaginación. El ejercicio introspectivo, en cambio, no se prodiga, ni siquiera en “Mujeres”, que puede considerarse como una especie de autorretrato donde la identidad de la hablante poética aparece bajo diversas facetas.

No obstante, el valor de la introspección es, en un plano filosófico y espiritual, una de las enseñanzas que la autora asimila tanto de sus lecturas relacionadas con la mística oriental como de las enseñanzas de J.M. Briceño. Este había desarrollado una “estrategia que denominó el desvío de la mirada, la cual consistía en distanciarse de ‘los acontecimientos de interés inmediato’ del ‘ruido que tiende a suprimir otros mundos’, de la “obsesión por un solo aspecto de la realidad” para entonces poder “mirar alrededor de mí y dentro de mí mismo” y dejar la mente libre “para comprender el alma del mundo” (Briceño, 2017: 14). En relación al espiritualismo oriental, cabe mencionar “La esfinge”, texto precedido por dos citas, una atribuida a Paul Brunton y otra a Khalil Gibran. La segunda cita pertenece al libro *Arena y espuma* (Gibran [1926] 1990: 11). La primera, no obstante, es de atribución dudosa. He fatigado las páginas de *La India secreta*, de Paul Brunton -libro que en 1934 divulgó en Occidente la filosofía y las prácticas espirituales de Oriente mucho antes de que se popularizaran-, sin encontrar las palabras que la autora atribuye a Ramana Maharishee, el maestro de Brunton: “La esfinge no extiende su vista sobre ningún paisaje terrenal. Su mirada firme está siempre dirigida hacia adentro y el secreto de su inescrutable sonrisa es el conocimiento de sí misma.” Tampoco he podido encontrar la cita en *Egipto secreto*, del mismo autor, donde sí hay un largo capítulo dedicado a la esfinge (Brunton, 1936). Mi conclusión –al menos por ahora– es que se trata de una cita apócrifa, en la que se combina el tema de la esfinge –como obra de arte y como enigma– con la enseñanza principal que el Maharishee traslada a su discípulo, según la cual el origen de toda sabiduría es el conocimiento verdadero del yo. El poema en sí desarrolla, fundamentalmente, una especie de relato fantástico con la esfinge como protagonista.



En algunos casos –“La palabra”, “Mis palabras”, “Confidencias a José después de leer a Pacheco”– hay también en *La risa de Gea* alguna aproximación al sentido del hecho poético, que en ese momento se asocia, para la autora, a una antigua sabiduría, a un cierto estado de delirio, a sensaciones placenteras y a la búsqueda del misterio. La palabra poética tendría para Aoiz, ante todo, la capacidad para aislar, en lo cotidiano, los hechos más asombrosos.

En lo esencial, sin embargo, este primer poemario refleja, por una parte, el descubrimiento de una nueva geografía física, humana y cultural que la llena de estímulos y experiencias enriquecedoras y, por otra parte, una búsqueda personal en la palabra que, impulsando una representación intensamente subjetiva de la realidad, la lleva a evadirse de lo real objetivo para describir, principalmente, ensueños y fabulaciones, aunque, ocasionalmente, se filtren entre las grietas de la imaginación algunas trazas de la realidad inmediata.

Tierra secreta

Comparado con *La risa de Gea*, *Tierra secreta* hace gala de un culturalismo más consciente y elaborado. Ahora, más allá del entusiasmo por los autores mencionados o citados, se percibe una interiorización de los mismos que ha originado la apropiación e interpretación personal de las creaciones ajenas. Uno de los poemas, por ejemplo, se titula “Plagio a Mishima”. Puesto que, en sentido estricto, no existe tal plagio, el título sugiere la asimilación de algún aspecto concreto del autor. En este caso, a mi modo de ver, se trata de manifestar un deseo similar al de Mishima –por el que este pagó un alto precio– de traspasar los límites de lo posible para un ser humano. Pero, considerando *Tierra secreta* en su conjunto –no tanto “Plagio a Mishima en particular”– se percibe un compartido interés de Aoiz y el escritor japonés por el tema de la máscara –la identidad oculta– que, significativamente, está también en consonancia con “La discípula de Hákin”, otro interesante poema que tiene como hipotexto “El tintorero enmascarado Hákim de Merv”, de *Historia universal de la infamia* (Borges, [1935] 1992: 355-359). En la historia de



Borges, Hákim de Merv es el profeta “velado” o “enmascarado” del Jorasán, fundador de una secta espiritual. Tenuemente relacionado con esta historia, el poema de Aoiz presenta a una mujer perdida en ensoñaciones pero cercana a su misterioso maestro: “La discípula,/ media luna blanca,/ media luna negra,/ conoce las tinieblas/ del Rostro Velado”. En ocasiones, el eco de Borges es muy sutil, como cuando menciona el Aleph, palabra en la que resuenan ecos, simultáneamente, del conocido relato y de la Cábala, alineándose con otros motivos esotéricos en la obra de Aoiz.

Existe, pues, una coherencia entre el mundo creativo de la autora y los autores que convoca en sus páginas, ya sea a través de motivos que asimila como propios, o ya sea a través de la creación de atmósferas particulares a las que se vincula. De forma característica, la presencia de magos, hechiceros, profetas, ángeles –incluso seres de otras galaxias–, supuestos mediadores entre la realidad conocida y otras realidades posibles, crean un característico clima de misterio. También vendría a confluir en esta línea con la obra de Borges, desde luego, pero también con los personajes y espacios del Ciclo Artúrico, que menciona en “Música”.

Hölderlin es otra referencia relevante. Descrito como “maestro amado”, en “La niña del clavel” el poema incorpora una extensa cita del “Himno a la libertad” (Hölderlin, [1793] 1977: 28-36) que hace explícito el rechazo del presente histórico y el refugio en un mundo subjetivo que Aoiz asimila también como fundamento de su propia obra: “Cuando ni sombra de gloria de nuestros antepasados queda/ y se hunde el último vestigio de libertad,/ mi corazón vierte lágrimas amargas/ y se refugia en el mundo más bello de sus sueños”. El magisterio de Hölderlin se reconoce asimismo en “La novia del invierno”, representación idealizada del paisaje invernal con la lectura de Cernuda y Hölderlin en segundo plano⁸: “Cernuda, Hölderlin y la novia del invierno/unidos hacia la luz zodiacal,/ el triángulo perfecto” (Aoiz, 1991: 67).

Con Hölderlin y Cernuda la poeta navarra comparte, entre otras cosas, el apego a los mitos del mundo clásico, la expresión intensa de la subjetividad, el desajuste entre la realidad inmediata y la forjada por el deseo, los sueños y

⁸ Recordemos que Cernuda fue un reconocido admirador de Hölderlin y también traductor de su obra.



la imaginación, así como una cierta nostalgia de un mundo arcádico que, en Aoiz, deriva ocasionalmente hacia el mito del paraíso perdido o inaccesible, como el que se intuye en “Oscuridad”, donde poetiza la búsqueda, entre las sombras, de espacios más limpios, fuera ya del paraíso: “Quietos/ La mirada confundida/Visionarios de los hielos/ Olvidaremos el paraíso perdido// Recogeremos la cosecha de diamantes/ Marcharemos sin alimento ni abrigo/ Por la senda rumorosa/ De los arroyos limpios.”

El propio título del poemario es una referencia intertextual, tomada del poema de Robert Graves -“The Secret Land” (Graves, 2003: 504)-, donde el sujeto poético toma conciencia de que la mujer que ama necesita hallar un refugio interior, un reino imaginario a la medida de sus deseos. Marina Aoiz confiesa haber escrito su libro para “generar esa *Tierra secreta* a la que aludía Robert Graves” (Logroño, s.f.).

René Char y Arístides Rojas aparecen hermanados en “Los mitos y la Valdorba”, impulsando la representación mágica y epifánica de la naturaleza, como un espacio secreto y fascinante, habitado por seres invisibles. En homenaje al escritor venezolano se hace mención de los pueblos indígenas, cuyo conocimiento contribuyó a divulgar y cuya antigua cultura desarrolló una fértil mitología propia. Es significativo también que se recuerde a Antonio Machado como poeta del paisaje y no en otras vertientes.

Tierra secreta profundiza en la exploración de presencias sobrenaturales en la realidad, prolongando la inserción de elementos mágicos, mitológicos, oníricos, fantásticos, etc. que ya se manifestaba en su obra anterior, entendiendo el hecho poético como indagación en lo desconocido. Siguiendo también la estela iniciada en *La risa de Gea*, la poesía se concibe como palabra en el umbral de lo sagrado. Al menos en dos ocasiones –en un contexto donde las poéticas no son especialmente explícitas- se relaciona, significativamente, con seres alados, como “El ángel” y el pájaro que, aunque pertenezcan a esferas opuestas (mundo espiritual vs. mundo sensible), se relacionan con la espiritualidad: el ángel, conceptualmente, es un mediador entre las dos esferas, y el pájaro lo es simbólicamente. Ambos son seres alados, por lo que tienden a la elevación, lo que puede asociarse con una ascensión espiritual o con la aspiración a lo absoluto.



Tierra secreta despliega un conjunto de estrategias que conducen al alejamiento de la realidad inmediata, creando otra más plástica y maleable. Si en su anterior libro la autora se proponía representar la realidad inmediata a través de un imaginario libresco o mitológico, en esta segunda obra la anécdota y la experiencia directa quedan veladas por una tupida red imaginaria de la que participan seres de otros mundos –literarios, mitológicos, espirituales, etc.–, no para expresar la vivencia inmediata, sino para bucear en otras experiencias posibles con el concurso de la imaginación.

El poemario refleja, tanto en su propensión al caos verbal como en la propia temática, un interés por los estados de conciencia alterada (“Un hombre en un manicomio”). El discurso se vuelve inconexo, tratando de atrapar lo inefable. La expresión poética da paso a largas retahílas que, en confuso montón, mezclan referencias mitológicas –de forma ecléctica–, con referencias plásticas, cabalísticas, astronómicas, etc. Un ejemplo sería “Su rincón del paraíso” donde la rápida sucesión de imágenes recuerda la confusión de una mente agitada en busca de estímulos y respuestas⁹.

Tierra secreta profundiza en la tendencia al onirismo iniciada en el anterior poemario. No solo se impulsa la intuición de realidades inaccesibles a la conciencia racional, sino que se propone al poeta como medidor entre dos mundos paralelos: el de lo sensible y accesible y el intangible y oculto: “Solo un loco abominable por tan bello/ y por esa lucidez que emana de su mirada./ Sólo poeta. Sólo de tierra, de agua, de savia,/ de éter, de azul, de calor, de piedra./ Acertar con el mensaje de la estrella/ jamás aparecida en noche de primavera”. En “El río”, las imágenes expresan libres asociaciones de la mente, sin una base referencial clara. El discurso tiende a la desestructuración del lenguaje convencional, empleando para ello distintas estrategias: una de ellas es la desaparición o la drástica reducción de los signos ortográficos, un procedimiento que también contribuye a la desorientación del lector y que ahonda en la perplejidad producida por el imaginario de la autora. Otra de las estrategias incide en la grafía de algunas palabras que, arbitraria y

⁹ Vale la pena resaltar también en relación a este poema que incide nuevamente en un tema previamente consolidado en la obra de la autora: el viaje como inmersión en el propio interior y como búsqueda de ubicación y realización personal.



ocasionalmente, aparecen íntegramente en mayúsculas. La fragmentariedad es otra de estas tácticas: la falta de conexión entre conceptos, la ruptura lógica entre unas frases y otras abunda en un discurso discontinuo y alógico del que tampoco escapan aquellas composiciones de carácter más narrativo, que se limitan a ofrecer un relato parcial de unos acontecimientos que suelen presentarse como retazos en el conjunto del texto.

Estas rupturas del lenguaje convencional y de la lógica común contribuyen a un discurso ambiguo, tendiendo al hermetismo, con predominio de situaciones, hechos y personajes irreales o irrealizados y acontecimientos misteriosos o prodigiosos. Aunque el discurso solo ocasionalmente tiende a la narratividad, cuando esta existe se presenta relacionada con hechos misteriosos, legendarios o mitológicos. Los personajes que habitan el imaginario de la autora suelen aparecer desrealizados, genéricos, sin marcas identitarias definidas o rasgos individualizadores que permitan intuir a una persona real detrás del texto. Por el contrario, se trata de personajes intemporales, ajenos a lo cotidiano, procedentes de mundos literarios, fantásticos o sobrenaturales, como los personajes del ciclo artúrico o los procedentes de distintas mitologías. Cuando no se trata de personajes conocidos, se les nombra de forma elusiva, a través de su oficio o de sus atributos –hechicero, mensajero, niña del clavel–, o, también, a través de simples deícticos –ella, él, aquella– o sustantivos comunes –amigas, un joven, la dama–, etc. Obviamente, esta tipología de personajes abunda en la atmósfera onírica y misteriosa del libro y contribuyen a la creación de una realidad estilizada, intemporal, onírica y, en términos generales, de carácter fantástico.

Muchos personajes, por otra parte, resultan inquietantes, es frecuente encontrar una atmósfera de amenaza o de excepcionalidad, como si la palabra quisiera situarse en la inminencia de algo extraordinario, que no llega nunca a definirse, como en este fragmento de “Qué importa”: “Algo acecha, siempre acecha,/hasta que el cuerpo moreno de la noche/torna los pechos en manzanas.” De forma visible, la autora se evade hacia un espacio misterioso y sensual, pero también peligroso, habitado por presencias sobrenaturales y naturales –animales salvajes y depredadores– potencialmente amenazadores.



Lo racional queda muy reducido frente a lo imaginario y lo intuitivo, que soportan el peso principal de un discurso en el que cuesta hallar conexiones con la experiencia cercana. El imaginario de *Tierra secreta*, por otra parte, resulta inquietante. Incluso el espacio natural, que en *La risa de Gea* era fuente de placer, se contempla ahora con otros ojos: el inocente bestiario de siempre comparte ahora ese espacio con criaturas imaginarias, mágicas y terribles, como el basilisco, la vampiresa o la lamia y con especies naturales caracterizadas por rasgos agresivos como el tigre o la serpiente. El absoluto candor de la naturaleza descrita en el poemario anterior queda abolido, surgiendo ahora nuevas alimañas como representaciones de un Eros asociado a un imaginario inquietante, en abierta tensión con un horizonte de violencia y la muerte.

En consonancia con todas las estrategias irrealizadoras, el mundo representado pierde su aspecto cotidiano, se despoja de inmediatez y se puebla de rituales, de magia y de prodigios. El discurso literario se mueve en los entresijos de la conciencia, eludiendo el plano racional y prefiriendo espacios oníricos. Uno de los muchos poemas que pueden ilustrar esta tendencia es el titulado “Música”, donde asistimos al despliegue de visiones interiores, alimentadas por un imaginario de origen libresco libremente recreado por la conciencia adormecida. La hablante poética, sumida en las tinieblas del sueño es ella y a la vez “otra”, alcanzando un estado de enajenación que le permite el único acceso posible a experiencias insólitas: “Retornar al susurro del bosque de Broceliande./Merlín duerme abrazado a Nimiana/ bajo el arbusto de espino conjurado./ Las gotas de rocío/componen melodías de agua/ en el corazón de los amantes./ El fuego los besa/ y el cárabo vela sus sueños/más allá del tiempo/ de los relojes de arena”.

En la base de estas prácticas discursivas se atisba el deseo de huida de lo inmediato, por mediocre o por demasiado conocido, junto a la necesidad de experimentar nuevas realidades y nuevas emociones: “Lejos, muy lejos./ Al lugar donde el tiempo se apaga/ Y el misterio resucita”. Esta es la clave de que épocas y lugares remotos se incorporen a su obra.

Paralelamente, capturar la magia del instante, el prodigio cotidiano en su transcurrir efímero parece ser otro de los propósitos de esta obra, como si la



naturaleza, por momentos, revelara algo del mundo ideal –a la manera platónica– que la autora intuye.

Ahondando en una tendencia que se consolidará a lo largo de su obra, Marina Aoiz incorpora también a este poemario personajes del mundo grecolatino. De este modo, la naturaleza cobra vida, se personifica aproximándose a la realidad humana. “Duerme Deméter” sería un ejemplo, representando el descanso invernal de los campos a través de la fábula de Perséfone, la hija de Deméter, raptada por Hades y condenada a pasar unos meses, cada año, bajo tierra: “Duerme Deméter la ausencia dolorosa/de la hija./Nuestra tierra, también dolida,/ duerme sobre el seno de la Hermosa.”

El clima –tanto en un sentido atmosférico como en un sentido emocional– del poemario varía también sensiblemente respecto a *La risa de Gea*. Por una parte, el mundo tropical y tórrido del libro anterior desaparece, dando paso a muchas estampas invernales. Sin duda hay en ello un atisbo de la situación real de la autora, que deja atrás el Caribe y regresa al norte de España. Uno de los poemas más extensos –“Los mitos y la Valdorba”–, cierra el libro. Aunque el título pueda inducir a error, no son los mitos propios de la tierra los que se mencionan en él, aunque sí puede señalarse la presencia de uno de los mitos autóctonos de la tierra en “Fecundación”, donde puede intuirse a la Mari, figura propia de la mitología vasca que guarda afinidad con la diosa clásica Gea y entre cuyos atributos se cuenta el don de conceder la fertilidad.

Aunque la realidad cotidiana y las circunstancias históricas tienen escasa presencia en la poética inicial de Aoiz, cabe señalar algún aspecto interesante en este sentido: en “Los mitos y la Valdorba” se deslizan imágenes que alertan contra el cambio climático y en “La ciudad llena de luna” se manifiesta el rechazo a la actual civilización de consumo. Estas excepciones merecen destacarse por su rareza, pero también porque anticipan otros poemas –siempre en minoría– de su próximo libro.

Admisural, 1998

Con *Admisural*, obra de 1998, se cierra la trilogía. El título recoge el nombre alquímico de la Tierra, según la denominó Paracelso, personaje afín a los



intereses de Marina Aoiz en varios sentidos: la autora estudiaba gemología por los años en que este libro fue redactado, en tanto que Paracelso fue un reconocido maestro en el conocimiento de los minerales; la referencia a la alquimia, por otra parte, se asocia también con el trabajo de los metales propio de la joyería.

La elección del título implica un paso más en la elaboración de un discurso de la autora en torno al medio natural. La alquimia, como precedente de la química actual, tiene que ver con procesos de transformación – transmutación, en la terminología alquímica– de la materia, siendo así un concepto emparentado con el de metamorfosis, aunque se trate de una metamorfosis inducida por procedimientos científicos. Y tal vez no sea ocioso recordar en este punto el impacto del curso de Briceño sobre las *Metamorfosis* de Ovidio en la escritora navarra. En consonancia con todo ello, *Admisural* muestra una imagen de la realidad en constante transformación. No se trata solo –aunque también– de representar la renovación cíclica del reino natural, sino de mostrar la condición mudable de la realidad factual. Igual que en la cosmogonía de Ovidio, dicha realidad se muestra líquida y cambiante, imposible de apresar plenamente. Este pensamiento puede también haber motivado el título de la primera parte del libro, “Islas y arrecifes”, conceptos de oscuro simbolismo en el contexto general de la obra, pero que pueden ser considerados como fragmentos de materia sólida en un medio mayoritariamente líquido¹⁰. El agua protagoniza un poema dedicado a Rilke y Lou Andrèas Salomé –“Agua”–, reflejando la fluencia, la transformación, la inestabilidad de los personajes: “Tienen un laúd/ pulseras plateadas/ el pulso perturbado/ una violenta ternura/ y la boca en flor.// Todo se les escurre entre los dedos.// Son agua”.

Admisural avanza un paso más en la construcción de la poética de Aoiz, centrándose en la concepción de la poesía como medio de transformación. Por un lado, está la transformación identitaria: a través de la imaginación la hablante puede vivir experiencias en otro plano, alcanzando lo que sería irrealizable en la experiencia común. Este aspecto se manifiesta en un

¹⁰ Alrededor de las dos terceras partes de la superficie del planeta Tierra están cubiertas de agua.



fenómeno nuevo, curioso y contradictorio en la obra de la navarra: en unos casos, presenta al sujeto poético en circunstancias próximas a la vida real de la autora –“Ciruelas claudias”, “Las cosas claras”–, pudiéndose llegar, en el extremo opuesto, a una identidad incompatible con la persona de la autora, como en “Cualquier cáliz es morada”. Entre estos dos polos, el “yo” lírico elabora un discurso donde se fabula en torno a espacios y situaciones imaginarias o se estiliza la realidad cotidiana, transformándola, en un proceso que también conduce a la alquimia como concepto vertebrador del poemario.

En varios poemas se intuye un esfuerzo por canalizar simbólicamente y expresar un rico mundo emocional que no se deja comprender fácilmente y menos aún apresar verbalmente, por lo que la referencia, al fondo, de la mística –Santa Teresa, en este caso–, es coherente: “Otra vez la labor inconfesable/ de tejer matices, escalas/ lágrimas y risas. De nuevo/ la agotadora tarea/ de destruir, cercar, abrir/ las puertas y ventanas/ de nuestro castillo interior”.

La fortaleza personal de la autora tiene un claro vínculo, en esta trilogía, con el reino natural, de donde emanan para ella numerosos estímulos estéticos y vitales y que es, por ello mismo, el espacio predilecto de su palabra. El tiempo cíclico de la naturaleza, constantemente renovado, le permite evadirse del tiempo histórico, de carácter lineal, en el que percibe continuas amenazas y que le provoca rechazo, deseo de evasión. No obstante, como ya sucediera en sus obras anteriores, también pueden encontrarse en *Admisural* contadas intromisiones de lo real histórico en poemas como “Neretva”, que habla de los horrores de la guerra, entre otros, las violaciones sistemáticas como armas contra la población civil en la guerra de los Balcanes (1991-2001) y “Rosas”, donde la belleza de las flores se sobrepone a la catástrofe causada por el accidente nuclear de Chernobyl en abril de 1986.

La temática metapoética se consolida en esta obra con poemas como “Las cosas claras”, que presenta la escritura como búsqueda de verdades personales en medio de la confusión. Escribe, según confiesa, buscando la clarividencia “para vivir/ Y aprender a morir un poco a cada rato”. En este poema rastrea Aoiz la relación entre la persona del escritor y el personaje poético, calificando sus palabras como “pobre autorretrato”, aunque



reconociendo en ellas un constante juego de ocultación y desvelamiento: “Me oculto en las palabras/ En ellas me transparente”¹¹.

Muy interesante también desde el punto de vista metaliterario es “La fiesta de la plata” donde trabaja el tema de la poesía a partir de una cita de Ezra Pound, informalmente llamado en el texto “tío Ezra”. La cita se aviene con el oficio de orfebre que la autora ejercía en ese momento y cobra sentido desde esa perspectiva: “Dale luz al metal. Sosiega este metal”¹². Pero el poema se libera muy pronto de la servidumbre de lo cercano y se despliega en otras direcciones. Una de ellas relaciona la poesía de Pound con “un poema sufí sobre la memoria y el fuego”, afirmación que puede estar basada en el compartido gusto de Marina Aoiz por la mística, el ocultismo y la literatura oriental con el creador estadounidense. El fuego como nexo de unión entre todos los elementos convocados en el texto –el poema sufí, el poema de Pound, el oficio de orfebre– conducen a la consideración del oficio poético como una forma de fundir la experiencia –próxima o remota– con la palabra, para transformarla –transmutarla alquímicamente– en belleza, sueño e imaginación. De este modo, la función poética trasladaría la materia existencial a un nuevo estado. Este proceso se relaciona con una aspiración de un absoluto existencial que, desde la cita de Goethe que abre el poemario, se entiende como idea rectora del mismo.

La poesía se contempla asimismo como refugio contra la mediocridad y las agresiones del presente. De forma sutil, Aoiz introduce la idea de que las supuestas traducciones de Confucio no solo fueron para Pound un modo de experimentación verbal, sino también una forma de evadirse de los acontecimientos personales e históricos: “Luz de oro. Alambique. Rojos corales/para alejar del espíritu la melancolía./ Tío Ezra conjurando/ a ritmo de instrumentos chinos/la estupidez de su tiempo”. El alambique, formando parte del instrumental alquímico, asocia la palabra poética a la vieja ciencia oculta. En este sentido, el poema da sentido al título del libro y permite comprender la evolución de la autora en el seno de esta trilogía. En *Admisural* pasa de

¹¹ Cabe observar que este juego con la identidad personal coincide con el tema de la máscara, en afinidad con Borges y Mishima, como ya se ha dicho.

¹² La cita traduce un verso del poema “The Alchemist. Chant for the Transmutation of Metals” (Pound, [1920] 1976: 225-229)



contemplar lo sobrenatural en el seno de la naturaleza o de vincular la poesía al acceso a otras realidades intangibles, a entender la propia poesía como medio para transformar la sustancia verbal en una realidad nueva.

Subyacente al proceso creativo reside la concepción de que la realidad tangible es solo un aspecto –una imagen parcial, diríamos- de la realidad total. Es inevitable reconocer cierta sugerencia platónica en esta concepción de un mundo ideal y pleno, que solo puede ser atisbado parcialmente: “Ella duerme/ en el corazón antiguo de las piedras./ Alondras escondidas/en la ternura del trigo./Sus cantos/multiplican la diáfana/memoria del arroyo”. Por detrás de cada fenómeno visible hay otro que intenta manifestarse.

El imaginario poético se abre una vez más a la representación del mundo natural, al que se asocian imágenes oníricas que, por su carácter implícitamente amenazador, parecen la expresión de temores inconscientes. También se asocian a esta representación ciertos personajes –“El vigilante de la brisa”, por ejemplo, que parecen en posesión de secretos ignorados por el común de las gentes, seres poderosos por su dominio de los elementos que comparten su hábitat con toda clase de seres mitológicos. En “El río”, por ejemplo, Baal –divinidad de la lluvia en la cultura de Asia menor– y Saturno –dios latino al que estaba consagrado el sábado– se convocan para hablar de algo tan común como un sábado lluvioso. A esta situación circunstancial se vinculan elementos culturales muy eclécticos como los esotéricos –habla de la “Runa de la apertura” –, las tradiciones populares –“Agua San Marcos, rey de los charcos”¹³–, la historia presente –la guerra lejana–, y la imagen artística, encarnada en una “paloma picassiana”.

Los personajes mitológicos pueden llegar a recibir en *Admisural* un tratamiento desenfadado, como en “El sol en los charcos”, donde conviven unas Pléyades que se miran en el espejo con una grulla que se despioja en el baño, o como en “Ellas y Helios”, título del segundo apartado del libro¹⁴, donde

¹³ La mezcla de elementos cultos y populares no es excepcional en la obra de Marina Aoiz. En un trabajo anterior he analizado la relación entre mitología culta y popular en el poema “Penélope y su mudanza” (Payeras, 2009: 222-223).

¹⁴ Este apartado se desarrolla unitariamente en torno a figuras femeninas –tiene su precedente en “Mujeres”, de *La risa de Gea*–, reuniendo imágenes muy personales de figuras femeninas, algunas de las cuales pertenecen al ámbito literario –como Sor Juana Inés de la Cruz o Sylvia Plath–, otras a un ámbito legendario y religioso –María Lionza–, histórico –Leonor de Aquitania–,



se advierte el juego de parónimos Helios/ellos. Generalmente, en cambio, son personajes que se integran en la realidad, la explican y la enriquecen. Así, en “Pleamar” se habla de una mujer que “de los arrullos de Neptuno/ ha rescatado secretos de abalorios y corales”, y en “El vigilante de la brisa”, el personaje central del poema –que recita los cantos de su “abuelo Homero”¹⁵– sueña con “ninfas de cintura fina” y observa los juegos de lascivas sirenas.

La trilogía inicial de Marina Aoiz arma en torno a la representación telúrica una realidad paralela en la que evadirse de la experiencia anodina, buscando y creando verbalmente una realidad nueva y original a la medida de sus necesidades.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLUÉ, Consuelo (2008). “Marina Aoiz y su poesía: una búsqueda”, *Traslapuente. Revista literaria de la ribera de Navarra*, 38, pp. 54-56.
- AOIZ MONREAL, Marina (1986). *La risa de Gea*. Tafalla: Gobierno de Navarra.
- AOIZ MONREAL, Marina (1991). *Tierra secreta*. Tafalla: La Higuera.
- AOIZ MONREAL, Marina (1998). *Admisural*. Tafalla: Fundación María del Villar Berruezo.
- AOIZ MONREAL, Marina (2009). “Desde el asombro, convertir en palabras el propio zumbido”, *TK 21*, pp. 41-42.
- AOIZ MONREAL, Marina (2011). *Islas invernales*. Córdoba: Andrómina.
- AOIZ MONREAL, Marina (2016). *El cuerpo secreto de la rosa*. Tafalla: Edelphus.
- AOIZ MONREAL, Marina (2018). Carta a María Payeras, 1 de octubre. Inédita.
- BORGES, Jorge Luis [1935] (1992). *Obras completas* Vol. I. Barcelona: Círculo de Lectores.
- BRICEÑO GUERRERO, José Manuel (2017). *Mi casa de los dioses*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- BRUNTON, Paul [1934] (1996). *La India secreta*. Buenos Aires: Hachette.
- BRUNTON, Paul [1936] (1968). *El Egipto secreto*. Buenos Aires: Kier.
- GIBRAN, Khalil [1926] (1990). *Arena y espuma*. Buenos Aires: Galerna.

artístico –“Bella con cuello blanco”-, o a mujeres anónimas, de distintos ámbitos y latitudes, en las que vuelca una imagen de diversidad sobre el colectivo femenino, aunque lejos de elaborar en torno a ellas un discurso feminista.

¹⁵ Nótese la familiaridad con que se nombra al clásico, a semejanza de cómo se hace en el poema antes mencionado con Ezra Pound.



- GRAVES, Robert [1961] (2003). *Complete Poems*. Ed by Beryl Graves and Dunstan Ward. London: Penguin Classics.
- HÖLDERLIN, Friedrich [1793] (1977). *Poesía completa*. Barcelona: Ediciones 29.
- JIMÉNEZ, Ricardo (2016). Entrevista a la poeta navarra Marina Aoiz Monreal. 7 de noviembre <http://www.crearensalamanca.com/entrevista-a-la-poeta-navarra-marina-aoiz-monreal-por-ricardo-jimenez-desde-salamanca/>. Visto el 10 de octubre de 2018.
- LOGROÑO, Isabel (s.f.). Cuestionario a Marina Aoiz. Inédito
- LOGROÑO, Isabel (2016). *Búsqueda de identidad y renovación estética en la poesía actual de Navarra en castellano (1975-2015)*. Pamplona, 2016. Tesis doctoral inédita.
- PARRA, Jaime D. (2002). *Las poetas de la búsqueda*. Madrid: Hiperión.
- PAYERAS GRAU, María (2009). "Representaciones mitológicas de la mujer en la poesía española contemporánea". *Omul si mitul. Fiinta umana si aventura spiritutlui intru cunuastere. Dimensiune mitica si demitizare*. Claudia Costin y Victor-Andrei Cărcăle, coords. Suceava: Universidad Stefan Cel Mare, pp. 217-227.
- POUND, Ezra [1920] (1976). *Collected Early Poems*. Edited by Michael John King, with an introduction by Louis L. Martz. New York: New Directions.
- PRIMO CANO, Carlos (2015). "El oro de un crepúsculo sombrío: Caravaggio en la poesía española contemporánea", *Revista Signa* 24, pp. 87-107.

Fecha de recepción: 20 de noviembre 2018

Fecha de aceptación: 21 de diciembre 2018