

Coronada de estrellas, expropiada de sí: la representación de la no-maternidad como agencia autorral en *Espejo negro* de Miriam Reyes

*“Crowned with Stars, Expropriated from Herself”:
The Representation of Non-Motherhood as Authorial Agency in
Miriam Reyes’s *Espejo negro**



<https://doi.org/10.48162/rev.53.020>

Sofía Morante Thomas

Universidad de Alcalá
Departamento de Filología, Comunicación y Documentación
España
sofia.morante@uah.es



<https://orcid.org/0009-0001-4064-1027>

Resumen

Este artículo examina el poemario *Espejo negro* (2001) de Miriam Reyes para explorar cómo la poeta contribuye a la reconfiguración de la autoría femenina en el contexto de la poesía española contemporánea. Su eje central radica en la representación lírica de la no-maternidad, entendida como un gesto afirmativo de insubordinación y construcción del sujeto. Temas colindantes, como la menstruación, el aborto, la masturbación o el desencanto amoroso, amplifican la tensión frente a los mandatos de género que históricamente han excluido el cuerpo de las mujeres del discurso literario. Desde una lectura interseccional que considera el cuerpo como superficie en la cual se inscriben identidades y ciertos significados, el análisis muestra cómo Reyes subvierte las narrativas dominantes mediante un lenguaje directo, carnal, irónico y deliberadamente despojado de eufemismos, cercano al “realismo sucio”. En *Espejo negro* se visibilizan

experiencias históricamente silenciadas y se articula una forma de agencia autoral, donde el “vientre vacío” se convierte en una superficie de enunciación para la expresión del “yo” en confrontación con el Otro. A través de esta dinámica, Reyes funda un espacio para la voz femenina que transgrede la marginalidad, afirmando su *autorí(ali)dad* (en términos de Pérez Fontdevila) en el campo literario desde la corporalidad, la insurrección y los *quereres propios*.

Palabras clave: poesía, literatura contemporánea, identidad cultural, expresión artística, sexualidad

Abstract

This article examines Miriam Reyes's *Espejo negro* (2001) to explore how the poet contributes to the reconfiguration of female authorship within the landscape of contemporary Spanish poetry. Its central focus lies in the lyrical representation of non-motherhood, understood not as a lack but as an affirmative gesture of insubordination and subject construction. Closely related themes—such as menstruation, abortion, female masturbation, and romantic disillusionment—intensify the text's tension with gender mandates that have historically excluded women's bodies from literary discourse. Through an intersectional approach that conceives of the body as a surface upon which identities and meanings are inscribed, the analysis reveals how Reyes subverts dominant narratives by means of a direct, carnal, ironic language deliberately stripped of euphemisms, aligned with the aesthetics “dirty realism”. *Espejo negro* brings visibility to historically silenced experiences and articulates a form of authorial agency in which the “empty womb” becomes a surface for enunciation of the expression of the self in confrontation with the Other. Through this dynamic, Reyes carves out a space for a female voice that transgresses marginality, asserting her *authorí(ali)ty* (in Pérez Fontdevila's terms) within the literary field through embodiment, insurrection, and *self-determined forms of desire*.

Keywords: poetry, Contemporary Literature, Cultural Identity, Artistic Expression, Sexuality,

Introducción

A lo largo de la historiografía literaria, la exclusión sistemática de las mujeres del canon y la desautorización de sus obras no pueden entenderse únicamente como fruto del olvido, sino como prácticas estructurales

profundamente insertas en el aparato crítico y cultural de la tradición literaria del campo (Bourdieu, 1995). La crítica feminista ha cuestionado esa falsa neutralidad del canon y ha evidenciado cómo las autoras fueron deslegitimadas tanto por sus temáticas, consideradas “femeninas”, menores o anecdóticas, como por su lenguaje, calificado de emotivo, conversacional o confesional.

Tal como recuerda Quance (1998), ya la poesía femenina de posguerra fue considerada “un apéndice de la historia de la poesía masculina de la época” (p. 203) y se calificó como “confesional” en un sentido reductivo, caracterizándola como intimista, cotidiana, de inspiración “juanramoniana” o “machadiana”, e incluso, por otra parte, como si estuviera marcada por la falta o el exceso de feminidad (cursivas en el original, p. 203). De acuerdo con Pérez Fontdevila y Torras Francès (2019), las escritoras clasificadas dentro de un grupo *estrictamente femenino*, es decir, aquellas que han utilizado un estilo, un lenguaje y unas temáticas “demasiado femeninas”, han sido sistemáticamente orilladas por los críticos. Los temas tratados por dichas autoras han sido juzgados como “artesanía, conversación, confesión, testimonio, pero también literatura de género (*genre*) o de ‘entretenimiento’ (baja cultura)” (p. 43), excluyéndolas así de la categoría de literatura de “alta calidad”. Por otra parte, aquellas autoras cuya escritura se ha percibido como ‘masculinizada’ —por temática o estilo— han sido consideradas ‘*tan excepcionales*’ que no han podido consolidar una tradición propia.

Este conjunto de dificultades para crear y consolidar una tradición literaria por sí solas ha contribuido a que permanezcan marginadas dentro de la figura de la ‘mujer escritora’ en el panorama literario. Así, las escritoras no han logrado insertarse en el canon ni en la tradición literaria que les corresponde (o debería corresponderles), ni han podido instaurar una propia, ni “devenir, así, modelos autoriales a partir de los cuales otras mujeres puedan imaginarse y (re)pensarse como escritoras, añadiendo a la escasez de referentes el hecho de que los existentes parecen inapropiables o inimitables” (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2019, p. 43). En las últimas décadas, sin embargo, el auge de la teoría y la crítica feminista, junto con la proliferación de “antologías y proyectos editoriales” dedicados a la escritura de las mujeres (Quance, 1998, p. 187), ha propiciado un giro en la

percepción del valor estético y político de estas poéticas. En esta línea, un buen número de poetas españolas actuales que trabajan una poesía de corte realista están recuperado deliberadamente las temáticas históricamente tildadas de ‘femeninas’ (la menstruación, el hogar, la maternidad, el amor) para ponerlas en diálogo con otras consideradas propias de la esfera masculina (la política, el adulterio, el sexo), alterando, así, los límites entre lo íntimo y lo político. Uno de los rasgos más característicos de esta escritura es el uso de un lenguaje visceral y coloquial, que a menudo recurre a la ironía como estrategia de desmontaje del lenguaje ‘tradicional’. Este recurso, más que un gesto estilístico, opera como un mecanismo crítico frente al modelo lírico heredado, permitiendo trastocar desde dentro la estética más conservadora que dominó el panorama poético de los años noventa (Iravedra, 2003). En este tono directo y desmitificador, las autoras reconfiguran la voz poética femenina y disputan los márgenes simbólicos del canon.

Este estudio se detiene en una de las temáticas más persistente y sistemáticamente desautorizada por la crítica masculina: la maternidad, y en particular, su *cara b* (todavía más silenciada), la no-maternidad por decisión propia. Desde la ausencia casi total de esta temática en el discurso poético canónico, algunas poetas hispanohablantes han convertido el *cuerpo en corpus*, y el rechazo del mandato materno en un acto de reafirmación estética y política. Así, la negativa a ser madre o, más bien, el enunciar un “no” frente a la norma reproductiva, ha abierto un espacio de significación autónomo en un acto de reafirmación de las poetas como mujeres y escritoras.

En este horizonte se sitúan poetas como Miriam Reyes (1974), eje central de este estudio, junto a voces afines como las de Lara Moreno (1978), Eva Vaz (1972) o Pilar Adón (1971). A pesar de lo común de sus temáticas, las bifurcaciones o diferencias de estilo para abordarlas también forman parte de esta nueva constelación de expresión literaria. Así, de modo particular, Reyes y Adón comparten, en este caso, el núcleo poético en el que resuena la afirmación “no queremos ser madres” (Adón, 2018, p. 30). Pero, no obstante, divergen en el modo de formular, por ejemplo, tal negativa. Mientras que Adón parece aferrarse a una filiación alegórica (“seguir siendo siempre hijas”), Reyes se desliza hacia una interrogación existencial de

mayor crudeza, preguntándose, incluso, por las condiciones de posibilidad de su propio nacimiento.

En *Espejo negro* (2001), primer poemario de Miriam Reyes, la tematización de la no-maternidad, encarnada simultáneamente en el *cuerpo* y en el *corpus* de la autora, halla una de sus expresiones tempranas más contundentes de inicios del siglo XXI. Este poemario¹ inaugura una línea discursiva que anticipa la afirmación de una autoría consciente y una “autori(alidad)idad” insurgente, utilizando el término de Pérez Fontdevila y Torras Francès (2019), que se proyecta no solo sobre otras obras poéticas posteriores, sino también hacia otros géneros literarios y geografías hispánicas. Desde esta perspectiva, *Espejo negro* no solo permite repensar la entrada de ciertas temáticas en el aparato crítico-literario y en el canon, sino que rompe el silencio sobre aspectos que siguen siendo tabú, como el aborto o la renuncia a la maternidad, colaborando con la redefinición de los límites de lo representado, confesado, revindicado y lo decible o indecible dentro de la literatura escrita por mujeres.

Del silenciamiento estructural a la agencia autoral: *corporeizar* la escritura del *corpus*

La exclusión sistemática de las mujeres del canon literario y la desautorización de sus obras no deben ser comprendidas meramente como episodios de omisión o lapsos de la memoria cultural, sino, como explicaba más arriba, como prácticas estructurales profundamente arraigadas en el entramado crítico y simbólico de la tradición literaria Occidental. Estas dinámicas de invisibilización y descrédito han sido objeto de análisis por parte de la crítica literaria y la teoría feminista contemporánea, que ha contribuido de manera decisiva a desestabilizar los supuestos de neutralidad universalista que históricamente han sustentado tanto el canon como los modelos interpretativos hegemónicos que lo legitiman². Esta

¹ En lugar de la edición original de *Espejo negro* (2001), actualmente descatalogada, se ha utilizado para el análisis la versión incluida en *Extraña manera de estar viva* (2022), volumen que reúne la poesía completa de Miriam Reyes publicada hasta esa fecha.

² Uno de los estudios más paradigmáticos en este ámbito es *How to Suppress Women's Writing* (1983), de Joanna Russ. Haciendo uso de la ironía, Russ identifica una serie de mecanismos discursivos mediante

lógica recurrente responde a una matriz crítica dualista y jerárquica, conformada en un sistema patriarcal que, a lo largo de la historia, ha determinado aquello que se puede ver, decir, y legitimar. Definidas a través de sus contrarios, las escritoras y sus textos han sido relegadas a los márgenes del reconocimiento canónico, convertidas en la cara invisible de una moneda siempre lanzada en favor de ‘cara’, es decir, de la norma dominante. En este juego de poder, la escritura de las mujeres ha quedado atrapada bajo la mesa del canon, sujeta a dos salidas igualmente *desautorizantes*: o bien a ser una escritura etiquetada como ‘demasiado femenina’ —literatura sentimental, doméstica, *banal*— o bien a leerse como una tentativa fallida de emular la voz masculina.

Si bien las últimas décadas han evidenciado un proceso de revisión y relectura del canon, la desigual presencia de mujeres en los espacios de legitimación literaria, como las antologías, las ‘historias de la literatura’ o los suplementos culturales, sigue siendo indicio de un desequilibrio persistente (Rodríguez Callealta, 2020, p. 20). Desde los años ochenta, el auge de las antologías exclusivamente femeninas representó un intento legítimo y necesario de visibilización de las autoras. Obras como *Las diosas blancas* (1985) inauguraron un movimiento de ‘rescate’ y afirmación colectiva que permitió, por primera vez, construir genealogías alternativas (Benegas, 2008 [1997], p. 56). Como ha señalado Laura Scarano (2020), estas compilaciones “de género” sirvieron para afianzar la presencia de las mujeres en el campo literario y reivindicar su condición de sujetos culturales diferenciados (pp. 44). Sin embargo, a medida que el número de antologías crecía, su función se revelaba paradójica, esto es, al tiempo que daban visibilidad, reforzaban la segregación, manteniendo a las poetas en un circuito paralelo y, por tanto, aún ajeno al canon general (pp. 45-48).

Lo cierto es que, como advierte Rodríguez Callealta (2020), “la inferior presencia de mujeres poetas en los medios de difusión hace necesario

los cuales la crítica literaria tradicional niega a las mujeres la condición de autoras legítimas. Entre estos mecanismos destaca la lógica adversativa condensada en la fórmula: ‘Lo escribió ella, pero...’. Esta estructura condicional permite encapsular múltiples formas de exclusión: desde el cuestionamiento de la autoría misma hasta la minimización del valor estilístico o la descalificación genérica de las obras. Como señala la autora: “Lo escribió ella, pero no debería haberlo hecho. Lo escribió ella, pero no es una artista de verdad y no es serio ni del género literario correcto. [...] Lo escribió ella, pero solo escribió uno. [...] Lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella”. (2018, p. 145)

mostrar, incluso a día de hoy, un caudal de producción lírica que [...] hace muchas décadas se integró definitivamente en las líneas estéticas del momento" (p. 20). En otras palabras, las poetas, hoy, no solo participan plenamente, especialmente desde el *boom* de los años ochenta, en las corrientes estéticas dominantes, sino que contribuyen a redefinirlas (Rodríguez Callealta, 2020). Así, en la poesía española contemporánea, su incorporación ha sido un proceso continuo de transformación del propio campo lírico. En este sentido, de acuerdo con Mar Ramón Torrijos (2017), puede trazarse una línea evolutiva que va desde la lírica amorosa de las poetas del veintisiete —oscilando entre el sujeto normativo y la emergencia de una "mujer moderna" en busca de independencia (p. 75)— hasta la consolidación del discurso femenino en la posguerra, cuando, como explica María Payeras Grau (2009), las autoras "no se mantienen al margen de las líneas poéticas dominantes, sino que se integran en ellas y las amplían" (p. 61). Carmen Conde, con *Mujer sin Edén* (1947), o Ángela Figuera Aymerich abrieron una senda que seguirían las generaciones posteriores: "de Amalia Bautista a Elena Medel", pasando por las voces más radicales o eclécticas más recientes de la poesía actual (Rodríguez Callealta, 2020, p. 18). En particular, Figuera Aymerich, desde un "contexto marcado por la desolación y la miseria", cuestionó, entre otros temas, los mandatos de género y "la maternidad" entendida como imposición, "abriendo un camino que, salvadas todas las distancias, ha sido continuado en la actualidad por una poeta como Miriam Reyes" (Rodríguez Callealta, 2020, p. 19).

El "clima de libertades" de la Transición "tras la muerte de Franco" permitió que, por primera vez, un grupo de mujeres comenzara a publicar desde la juventud y en diálogo con sus coetáneos varones (Benegas, 2008 [1997], p. 56). El llamado *boom* de la poesía femenina no solo multiplicó la presencia de las "mujeres en el panorama lírico" (Rodríguez Callealta, 2020, p. 19), sino que transformó los modos de enunciación poética, introduciendo una mirada irónica, corporal y afectiva sobre la experiencia. Según recoge Rodríguez Callealta, en un contexto de crisis de los significados estables, la ironía se convierte en un recurso que refleja las inestabilidades del sujeto en sus diversas manifestaciones, y muchas poetas hacen de ella una herramienta de autoconciencia crítica y de disidencia poética. Uno de los territorios donde esta conciencia adquiere mayor densidad es el del cuerpo

femenino, y, dentro de él, el de la maternidad “o más propiamente, su reflexión en torno a la no-maternidad” (Lasierra Liarte, 2018, p. 152).

Desde los años cincuenta, y con renovada intensidad en la poesía contemporánea, la maternidad se ha convertido en un lugar de interpretación crítica frente al discurso patriarcal que la concibe como destino natural de la mujer (Lasierra Liarte, 2018, pp. 152-153). Como ha señalado Payeras Grau (2009), se trata de “un concepto culturalmente desarrollado por una sociedad patriarcal que ha proyectado en la mujer un discurso sobre la maternidad que incide en la imagen del ‘ángel del hogar’, de la mujer abnegada que todo lo sacrifica por el cuidado”, desatendiendo “la voz coral de las madres como sujetos capaces de elaborar y verbalizar su propia experiencia” (p. 286). En la poesía actual, ese cuestionamiento adopta múltiples formas, desde la negación de la maternidad como requisito identitario —como en Belén Reyes (“soy una mujer”, dice la poeta, aunque no tenga hijos *ni dentro ni fuera* del útero)— hasta la representación desencantada de la experiencia materna en Inma Luna o la “desarticulación radical” del mito maternal en Miriam Reyes (Lasierra Liarte, 2018, p. 153), quien en *Espejo negro* se pregunta: “¿Solo para eso el cuerpo de la mujer? / ¿Para que descubra el milagro de la luz al varón?” (Reyes, 2022, p. 16). En estos textos, la maternidad deja de ser un destino biológico o una imposición moral para convertirse en un territorio de disputa donde las poetas contemporáneas reformulan los límites de lo que puede expresarse en torno al cuerpo femenino.

Así, la relectura poética de la maternidad y la no-maternidad en el siglo XXI, además de deconstruir un discurso patriarcal anclado en el “ángel del hogar”, reactiva, junto a otras temáticas y estéticas, una genealogía femenina que había sido interrumpida por la exclusión institucional. Lo maternal, en este contexto, ya no se asocia únicamente a la *reproducción* biológica (Medina Puerta, 2020, p. 185), sino a la posibilidad de transmitir la experiencia y la memoria de temáticas tabú o consideradas “estrictamente femeninas” (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2019, p. 43), acallada durante siglos mediante la *re-producción* literaria. Como advierte Medina Puerta (2020), el auge de este motivo en la literatura actual es innegable, ya que, tan solo en 2019, en España, aparecieron diversas obras narrativas que abordan la maternidad y sus márgenes desde numerosas

perspectivas, desde *Las madres no* (2019) de Katixa Agirre hasta ensayos como *El vientre vacío* de Noemí López Trujillo del mismo año, pero ya venía hirviéndose desde más atrás, pasando por “el libro ilustrado *Roedores. Cuerpo de embarazada sin embrión* (2018) de Paula Bonet o el ensayo *Maternidades subversivas* (2015) de María Llopis”, entre otros (Medina Puerta, 2020, p. 184).

Este renovado *corpus* literario³ evidencia que el tema se ha convertido en una de las grandes “vetas discursivas” del feminismo contemporáneo. La maternidad, antes abordada desde la sacralización o el sentimentalismo, vira ahora hacia un campo de interrogantes desde puntos de vista muy diferenciados. Obligadas a recrearse una y otra vez, generación tras generación, asimismo las escritoras, que fueron representadas como figuras “excepcionales”, *raras avis*, condenadas al aislamiento en lugar de reconocerse como parte de una tradición compartida (Russ, 2018, pp. 163-164), convergen en el abordaje de estas temáticas. La desconexión, que Simone de Beauvoir (1949) y Quance (1998) denominaron, grosso modo, “la trampa de la insolidaridad”, que funcionó como un dispositivo de exclusión, se ha visto asimismo modificada. Frente a la figura aislada de la autora que debía reinventarse en soledad, las poetas actuales, como parte del conjunto de mujeres que desarrollan e intervienen en la cultura, recuperan el vínculo con sus predecesoras, escribiendo *sobre* ellas y *desde* ellas.

Al politizar lo íntimo, con el uso de temáticas como las citadas, las autoras subvienten la supuesta neutralidad del discurso literario e inscriben en él sus cuerpos, sus afectos y las decisiones que, a lo largo de la historia, no han sido autorizadas a tomar o a expresar en voz alta. Así, aunque la lectura autobiográfica de sus obras sigue siendo utilizada para descalificarlas, lo cierto es que, como afirma Butler (2002), están realizando la tarea urgente de “traducir el cuerpo femenino a la escritura” (p. 11). En este sentido, más que ‘simples’ relatos de experiencias personales, los textos de estas autoras se están leyendo como intervenciones literarias que desafían las normas que han regulado —y continúan regulando— los cuerpos de las mujeres en

³ A este *corpus* literario se le suma el audiovisual. Buenos ejemplos de ello son: *[M]otherhood* (2018) y *Els dies que vindran* (2019).

el espacio social, cultural y literario. Con todo, resulta cada vez más evidente que el cuerpo —y su representación en la escritura— no puede ser desligado de las estructuras de poder⁴ que lo atraviesan. Como afirma Ema López (2009), “resulta imposible referirse a la política o al poder” y, dentro de ellos, al campo literario o al autor/a sin considerar la centralidad del *cuerpo* y su correlato textual, el *corpus* (p. 89).

El cuerpo femenino, concebido históricamente como sujeto abyecto, desbordado, fuera del centro, se convirtió en un cuerpo relegado, atrapado en una dinámica de reflejo entre la identidad y la representación (Ferrús Antón, 2007, p. 301). Catherine Malabou aborda esta cuestión desde la relación entre diferencia sexual y violencia estructural, señalando que lo femenino se ha construido (y se constituye), muchas veces, a partir de lo que lo niega: “la doble coacción del trabajo y de la domesticidad, con su lote de desigualdades, de humillaciones, de maltrato conyugal, de abusos sexuales, de golpes, de asesinatos” (Malabou, cit. en García Hubard, 2019, p. 277). Así, lo femenino es formado por aquello que lo niega, y esta violencia forma una especie de “esencia negativa” —en palabras de García Hubard— que desmiente cualquier lectura fluida o deslocalizada del cuerpo, como la deleuziana⁵. Concebir el cuerpo femenino como un destino biológico o una esencia fija, sin embargo, resulta igualmente problemático: lo relega a una condición naturalizada frente a un poder que lo niega o lo

⁴ Esta afirmación se inscribe en una tradición teórica que ha problematizado la relación entre subjetividad, lenguaje y poder, con aportes clave de pensadores como Michel Foucault (2009 [1976]), Gilles Deleuze y Félix Guattari (1985). Desde estas perspectivas, el cuerpo deja de ser una entidad biológica pasiva para entenderse como una construcción histórica, discursiva y material. O, en otras palabras, como un espacio donde se inscriben y se disputan todas las normas sociales, las prohibiciones, los saberes y las identidades construidas.

⁵ En su análisis del cuerpo como constructo filosófico y político, Deleuze y Guattari (1985 [1972]) sostienen en *El Anti-Edipo* que el cuerpo no debe entenderse únicamente como una entidad física o biológica, sino como una configuración de fuerzas: allí donde dos fuerzas coinciden, se forma un cuerpo. Desde esta premisa, los autores introducen la noción de *cuerpo sin órganos*, una formulación que busca escapar a las lógicas binarias y propone, en su lugar, una ontología del devenir, del flujo continuo de materia y deseo (Callém, Ema López y Balasch, 2008, p. 99; Urrio, 2008, p. 74). Si bien esta conceptualización permite una lectura antiesencialista del cuerpo, no puede pasarse por alto que emerge desde una posición de autoría masculina, privilegiada y, por tanto, necesariamente parcial: los cuerpos no emergen en abstracto, sino en contextos particulares y localizados, configurados por normas que regulan su existencia, al igual que regulan, por ejemplo, su sexualidad (Callém, Ema López y Balasch, 2008, p. 99).

absorbe. Lo que se impone, entonces, es una concepción del cuerpo como un territorio biopolítico, es decir, como un espacio históricamente moldeado por las relaciones de poder y los discursos normativos, hoy intensificados por la lógica del capitalismo global contemporáneo (Ema López, 2009, p. 89). Esta paradoja —ser al mismo tiempo un sujeto político y un objeto pasivo de regulación— refuerza las narrativas que sitúan el cuerpo femenino en una posición subalterna dentro del sistema sexo/género (Ferrús Antón, 2007, p. 302), que lo convierte en una figura “proscrita” atrapada en un doble “juego especular” entre identidad y representación (p. 301).

A pesar de los múltiples esfuerzos por *descorporeizar* la escritura —por desligarla de la materia y del yo—, el cuerpo *parece que reaparece* continuamente. Reaparece incluso cuando no se nombra, cuando su presencia se filtra como huella, como grieta o como inscripción oblicua. En la escritura de numerosas autoras contemporáneas, el cuerpo no es solo un referente temático, sino también un procedimiento poético y político, es decir, se escribe *desde* el cuerpo, *con* el cuerpo, y, en ocasiones, incluso *contra* él y a modo de *ir contra* el sistema. La corporalidad, al continuar siendo interrogada por las autoras, deviene una superficie epistémica desde la cual se formula un gesto de enunciación y de contestación. Y, sin embargo, como plantea Torras Francès (2004), “el cuerpo es todo menos una certeza” (p. 10), pero es en esta indeterminación en la que radica precisamente su potencia crítica. La relación entre cuerpo y subjetividad presenta una matriz que permite pensar la autoría de las mujeres no como una instancia autónoma, sino como un punto de cruce entre sus experiencias colectivas, la forma en que fueron y son representadas, y el discurso que engloba todo alrededor. La pregunta sobre cómo intervenir en lo que dice o representa el cuerpo —“¿mi cuerpo me pertenece o, a la inversa, le pertenezco?” (Torras Francès, 2004, p. 10)— abre un espacio para reflexionar sobre las condiciones materiales e imaginarias que rigen la producción textual de las autoras hoy.

En resumen, el cuerpo de las autoras ha tendido a articularse bajo la figura del texto-cuerpo, una fórmula que, a diferencia de la *descorporeización* masculina —esa “muerte natural” que inmuniza al autor y garantiza su trascendencia, como apunta Roberto Esposito (cit. en Pérez Fontdevila,

2024)—, mantiene a las mujeres vinculadas a su corporalidad. Mientras que el varón puede legitimarse como creador sin cuerpo, a las autoras se les impone una identificación permanente con lo biográfico, lo íntimo y lo confesional. Como advierte Pérez Fontdevila, frente al autor que “deviene un representante” o “receptáculo corporal” de su obra (p. 288), la autora queda atrapada en una operación de ‘carnalización’ que restringe su acceso al imaginario de la invención, convirtiendo su escritura en testimonio, en experiencia, en sujeción a lo vivido (p. 301). Esta asimetría repercute directamente en la forma en que se valora la producción textual de las mujeres. Mientras la ‘universalidad’ sigue reservada a los sujetos masculinos —unitarios, únicos, despojados de contexto—, las autoras ven sus obras todavía leídas como extensiones de una “experiencia corporal” compartida, que las remite a lo personal, lo comunitario o lo contingente (Pérez Fontdevila y Torras Francès, 2015, p. 9). Así, se perpetúa la idea de que la creatividad femenina no emerge *ex nihilo* y se desconfía de su poder de ficción, subestimando, paralelamente, su valor literario.

Frente a este panorama, la escritura autobiográfica del siglo XXI —o, más precisamente, la “auto-bio-grafía” (Ferrús Antón, 2007, p. 290)— se configura como una vía de reapropiación del sujeto autoral de las mujeres. Aunque tradicionalmente la autobiografía ha sido definida como “la vida de una persona escrita por ella misma”, una materia de escritura tan legítima como cualquier otra, esta definición ha funcionado en las autoras como otro mecanismo de exclusión. Tal como sostiene Ferrús Antón (2007), la dificultad de las escritoras para “llenar el espacio del autos” responde a una doble desfiguración: la *autobiográfica* y la de *género*, ambas operando como mascaradas que velan el acceso a la subjetividad plena (p. 301). Es precisamente esta frontera (la que une y separa al cuerpo de la escritura de las mujeres) la que muchas autoras contemporáneas eligen habitar y tensar. En la medida en que el cuerpo femenino ha sido tachado como “contingente, accesorio, inesencial” (Ferrús Antón, 2007, p. 301), su reinscripción en la escritura no solo interpela ese orden de exclusión, sino que disputa las formas dominantes de significación. Como recuerda Ferrús Antón, el cuerpo es “lo que se oculta en la metafísica de Occidente”, aquello que no puede saberse sin sospecha, sin mediación (p. 301). Al asumir esa inestabilidad como forma de enunciación, estas autoras no solo se inscriben como sujetos de discurso, sino que problematizan los marcos que han

definido lo literario como lo que es universal, neutral o despojado de materia.

En suma, la “relación mujer-cuerpo-escritura” no puede pensarse fuera de una compleja intertextualidad discursiva (Ferrús Antón, 2007, p. 300), tejida en los nudos del poder, el conjunto de saberes adquiridos y la subjetividad individual de cada una. Si el cuerpo ha sido históricamente desautorizado o negado y neutralizado, su aparición en la escritura de las mujeres inaugura un gesto de agencia: ese por el cual lo corporal deja de ser ‘resto’ o exceso y ‘defecto’ y se convierte en condición de posibilidad para la autoría. En palabras de Reyes, su escritura tiene un marcado componente autobiográfico. En una entrevista concedida a *La voz de Galicia* (2025), Reyes afirma que escribe “para entender y ubicarse”, revelando una búsqueda de reconstrucción vital y emocional a través del lenguaje poético y, más recientemente, narrativo, con su primera novela *La edad infinita*, publicada en octubre de 2025. Esta autorreferencialidad es, además de una forma literaria de expresión, un gesto político. Porque escribir el cuerpo implica pensarlo, habitarlo y resistirlo frente a las estructuras que históricamente lo han silenciado. Si la crudeza de ciertas escrituras actuales responde, más bien, a una necesidad política de representación antes que a una lógica estética es porque, en buena parte, todavía hay experiencias que involucran los cuerpos, como la decisión de no ser madre o el derecho a abortar y, en general, toda violencia ejercida contra las mujeres, que siguen siendo debatidas con las mismas coordenadas que hace cinco décadas. Por eso, más que una simple narración del yo, la escritura del cuerpo se constituye como una forma de pensamiento, una poética política y una estrategia de supervivencia dentro de un sistema que, aún hoy, no termina de reconocer a las autoras como legítimas productoras de saber y de lenguaje.

“He tenido mil hijos tuyos”: la no-maternidad como lugar de agencia autoral en *Espejo negro*

Miriam Reyes (Orense, 1974) es una autora cuya biografía traza desde sus inicios una cartografía fragmentada, marcada por el desplazamiento, el desarraigó y la construcción discontinua de subjetividad. A los ocho años emigró a Caracas, donde transcurrió su formación hasta la adulzez

temprana. Esta experiencia vital configura no solo una sensibilidad *transterritorial*, entendida como una condición “nómada” en la que la pertenencia se distribuye entre geografías y lenguas diversas, sino también una genealogía poética híbrida que enlaza los imaginarios latinoamericanos con los hispánicos. Su poesía se nutre de poetas venezolanos y latinoamericanos (referentes tempranos antes incluso de conocer el contexto literario español), lo que confiere a su voz un carácter fronterizo y movedizo⁶, más próximo a la tradición del tránsito que encarnan autoras como Cristina Peri Rossi que a una identidad literaria nacional cerrada (López Valera, 2018, s/p).

De regreso a España hacia los veinte años, su voz se proyecta desde una escisión identitaria que no se resuelve, sino que se escribe y reescribe continuamente desde la tensión activa existente entre las distintas lenguas, los distintos paisajes, los vínculos perdidos y los cuerpos encontrados a lo largo del camino. En ese cruce de geografías y afectos, la pérdida del paraíso perdido (Caracas), el deseo sexoafectivo y la renuncia a la maternidad o la maternidad frustrada, se articulan como ejes narrativos en su obra, pero también como superficies de su inscripción identitaria en el texto, mostrando una representación de la agencia autoral de Reyes como referente y modelo de escritora en el panorama de inicios del siglo XXI, al actuar de forma crítica frente a los constructos sociales y familiares, y las estructuras de poder. Así, su escritura, como ha señalado Escuín Boroa (2010), se aproxima al “realismo sucio” por su apuesta formal, un lenguaje despojado de ornamento, directo y sin concesiones, que, sumado al uso de la ironía, como otras poetas contemporáneas (Rodríguez Callealta, 2020),

⁶ Para los fines de este artículo no resulta pertinente profundizar en la cuestión de la *transterritorialidad* más allá de su mención, aunque conviene subrayar su relevancia al considerar que Miriam Reyes no puede inscribirse de lleno en la tradición de las poetas españolas contemporáneas si se la piensa exclusivamente desde el contexto peninsular. Su trayectoria vital y literaria, marcada por el desplazamiento y una formación poética y política inicialmente venezolana, sitúan el inicio de su escritura nutrido por la tradición latinoamericana. Sin embargo, el momento en el que comienza a publicar ya en España coincide con un momento de apertura del panorama poético español, tanto en lo formal como en lo temático, lo que permite que su obra, aun tensionando los límites del canon, termine por integrarse en él. En cualquier caso, para el análisis que aquí se propone, centrado en la representación de la maternidad y la no-maternidad, no resulta necesaria una distinción entre contextos hispanohablantes, pues en términos generales ambos comparten líneas de reflexión y cuestionamientos similares en torno a esta temática.

no elude el malestar ni la incomodidad vital o la visceraldad del cuerpo que escribe, sino que lo encarna, lo nombra y lo politiza desde su propia *fisicalidad*.

Desde la publicación de *Espejo negro* (2001), su primer poemario, Reyes desarrolla una obra que atraviesa diversos formatos —desde la poesía escrita al recital multimedia— sin abandonar nunca el cuerpo como eje de enunciación. A *Espejo negro* le siguen *Bella durmiente* (2004), *Desalojos* (2008), *Haz lo que te digo* (2015), *Prensado en frío* (2015), *Sardiña* (2018, bilingüe gallego-castellano) y *Con* (2024), donde se aprecia un desplazamiento que va de una poética del rechazo —*contra* el lenguaje, *contra* la maternidad, *contra* las expectativas normativas— a una exploración más dialógica, como sugiere el propio título de su última obra poética hasta la fecha. Sin embargo, incluso en esta aparente apertura, el cuerpo, aun siendo hogar, sigue permaneciendo como espacio de fractura y de posibilidad de quiebre, crítica o pérdida de rumbo. En *Espejo negro*, cuyo título alude tanto al lugar en que se refleja lo que no queremos ver de nosotras mismas, como a un vacío que nos obliga a mirar hacia dentro, hacia lo silenciado *en* y *con* el cuerpo, el rechazo a la maternidad se articula como una de las temáticas que vertebran el libro, criticando los postulados tradicionalistas que asocian la maternidad con la mujer como último destino biológico (Jiménez Domínguez, 2009, s/p). El cuerpo de la mujer, así, aparece aquí como superficie o fuente de insurgencia, pero también como un lugar en el que comenzar a tomar decisiones con miras a lograr ser un sujeto autónomo, diferente al establecido por los parámetros culturales y sociales arraigados.

En los versos de Reyes, el cuerpo deja de ser un territorio de sometimiento para convertirse en un lugar desde el cual ejercer decisiones, en un punto de partida hacia la autonomía y la subjetividad propias, ajenas a los parámetros sociales y culturales que históricamente han definido lo femenino. En esta línea, desde el título de este trabajo, que recoge una cita del poema “Juan cuéntame ¿qué tiene de apocalíptico / el cuerpo de una mujer”, donde la voz poética interpela a San Juan, reprochándole que tras contemplar el cuerpo de la mujer (“mujer y monstruo en un mismo cielo”) la arroja “a la más pérvida de las soledades” (Reyes, 2022, p. 15), se ofrece una mirada desafiante hacia el apóstol. En los versos utilizados, “tú hombre

de fe / viste una mujer coronada de estrellas” y “una madre expropiada del producto de su vientre / desterrada en el desierto”, la figura femenina, antes que ser madre, prefiere “no sufrir esa tremenda soledad / de cuerpo completo / de vientre vaciado” (Reyes, 2021, p. 15). Así, desde las primeras páginas del poemario, el yo lírico asocia la maternidad con un acontecimiento catastrófico, una “catástrofe de interminables e insufribles secuelas” (Reyes, 2022, p. 29). Una formulación que no solo implica una negación del deseo de ser madre, sino también el reconocimiento del miedo mismo de serlo por las preconcepciones del propio gesto de ‘maternar’.

Tras el apóstol, la posterior interlocución con *un* Otro masculino —infantilizado, inconsciente, incapaz de sostener la consecuencia de su deseo— aparece como una escena fundacional en los poemas que siguen para incrementar ese dolor repleto de secuelas que implicaría el embarazo y la posterior crianza: “tú te ríes jugando a adivinar el monstruo / que podría salir de esta tumba semiabierta / a la que tantas veces te has asomado” (p. 29), escribirá Reyes. La imagen de la “tumba semiabierta” utilizada por la autora reforzará la idea del útero como un espacio de amenaza en lugar de una matriz de vida, como si en él pudiese repetirse mediante la reproducción una herencia no deseada. En el contexto de estos versos, el cuerpo al que se alude es un cuerpo que ha sido expuesto al “veneno que cuidadosamente le suministré durante meses”, y que ha sobrevivido a pesar de todo. Por lo tanto, de *dar a luz*, como señalará el yo lírico, daría a luz a “una criatura inmortal” (p. 29). En este sentido, además de plantear una inversión del imaginario tradicional —el cuerpo gestante pasa de ser un símbolo de fertilidad idealizada, para convertirse en el testimonio de una subjetividad que se defiende de la imposición reproductiva—, veremos más adelante la (no)involucración del ser amado que, de producirse la fecundación, actuará como una figura *abandonadora*. Tal es así que, cuando el yo lírico de la mujer se pregunte (en una pregunta retórica hacia el Otro) si este la dejará a su suerte, como veremos en las siguientes páginas, aparecerá él, como sujeto de la ecuación, huyendo sigilosamente.

Sin embargo, esta desafección y miedo a ser abandonada no emergirá de la nada. Como revela el poema que abre el libro, hay una biografía trágica que sostiene esta retórica del rechazo: un “padre enfermo de sueños” y una

“mamá que llora por mamá” (Reyes, 2022, p. 13), una familia marcada por la precariedad afectiva y económica, así como por el desarraigo. En los versos de este primer poema el yo lírico nos describe una escena que, tal vez, pueda indicar un punto, un lugar, un escenario, donde se gestó ya una conciencia del fracaso de la familia nuclear. Esta es, la escena en la que los tres familiares se encuentran durmiendo en la misma cama en Caracas: el yo lírico en el centro de la cama, padre y madre dándose la espalda. La precariedad de la escena familiar expuesta en este primer poema remite a la infancia de la autora en Caracas, que se condensa en los últimos versos: “Concebida de la nostalgia / nací con lágrimas en el sexo con tierra en los ojos / con sangre en la cabeza. / No soy lo que soñaron / tampoco lo son sus vidas” (p. 14). Y es precisamente esta memoria heredada la que dota de espesor histórico y político su negativa a la maternidad. Más allá de tratarse de una elección individual, se puede leer como el terror y la crítica hacia lo vivido, hacia una genealogía afectiva que marca el cuerpo del yo lírico y el lenguaje en su capacidad de uso para comunicar su necesidad de afecto o de afectar al resto.

Aun con todo, la temática de la maternidad en el poemario no se va a construir únicamente desde esta negación. Como ocurre en uno de los poemas centrales del libro, se vislumbra *un deseo idealizado* de maternidad, una fantasía intermitente, ambivalente, quizás incluso residual. No obstante, esa posibilidad es rápidamente sofocada por la reafirmación de una identidad que no puede —ni quiere— sostener una vida ajena con su cuerpo “para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo” (Reyes, 2022, p. 19). El yo lírico se rehúsa a repetir un destino que no eligió, que heredó, y que ahora cuestiona desde la escritura. Así, vemos de nuevo un acto de contestación por parte del yo lírico de Reyes frente a las constricciones familiares y sociales impuestas. Al inscribir el cuerpo en el siguiente poema, como un cuerpo sexuado, pero dolido y marcado por el exilio o la intemperie, la autora desarma una vez más las narrativas dominantes sobre la feminidad, la maternidad y, con ellas, el amor. Ese cuerpo que, durante siglos, fue tachado o desplazado a los márgenes del discurso, retorna aquí como cifra de lo que aún no se ha dicho:

Con el sexo negro húmedo y ácido
como la tierra de la que brotó un día
destruyo toda materia orgánica

que se entierra en mí buscando descanso
[...]
Soy el producto de siglos de castigos
del sueño y la ambición
del deseo
de lo prohibido y de lo imposible.
(Reyes, 2022, p. 42)

La crudeza de estos versos de Reyes directos, sin concesiones a la metáfora redentora, parece responder en estas ocasiones a una necesidad de afirmar el cuerpo como una fuerza activa, corrosiva incluso, que no ofrece refugio sino una confrontación consigo misma y *contra* el resto. Lejos de ser un espacio pasivo de acogida o de perpetuación de la vida, como se muestra en la primera estrofa, el sexo femenino del yo lírico se presenta como una tierra ácida, no fértil sino reactiva, no contenedora sino capaz de destruir lo que en ella se deposita y podría contenerse. La imagen subvierte así los imaginarios tradicionales de lo materno como un lugar de entrega y de dulzura, y devuelve al yo lírico su agencia, debiéndose manifestar esta como una potencia destructiva, combativa, con capacidad plena de discurso, aunque sea aniquilador. Si continuamos esta línea, en los versos que siguen, el yo lírico se define como resultado de una herencia colectiva (“el producto de siglos de castigos”), no como una identidad individual aislada que solicita agencia ante la censura que recae sobre su deseo como mujer. Se construye, entonces, un yo lírico desde el dolor (no a pesar de él), reconociéndose hija de una genealogía hecha de sueños rotos, ambiciones castigadas y, sobre todo, pulsiones prohibidas. Así, se puede añadir que, más allá de reivindicar una voz individual, vemos en los versos la proyección del “yo” desde una subjetividad múltiple desde su nacimiento.

Retomando de nuevo el primer poema del libro, la decisión de no ser madre se configura con el entramado expuesto y con los antecedentes de las relaciones familiares de la autora y de su yo lírico con marcado ‘autobiografismo’, volviéndose uno de los núcleos discursivos del poemario junto con el miedo al abandono del ser amado a causa de dicha maternidad. Así, el poema “Presiento el desastre de la maternidad...”, que sigue con los versos que la describen como una “catástrofe de interminables e insufribles secuelas” (Reyes, 2022, p. 29), gira también, como había adelantado, en torno a ese presagio de abandono. La elección del término “catástrofe” no

solo acentúa el carácter trágico del acontecimiento, sino que subraya su dimensión destructiva e irreversible. En lugar de concebir la maternidad como un acto sagrado o destino natural, la voz poética la identifica como una caída sin retorno, un “desastre” que deja tras de sí un cuerpo atravesado por el dolor, la culpa y la pérdida (no solo del bebé, también del ser amado). Las “secuelas” condensan, por su parte, tanto el daño físico como la herida psíquica, esa imposibilidad de recomponer la identidad femenina después del acontecimiento biológico de concebir.

El cuerpo, medicalizado y expuesto, como decíamos más arriba, ha soportado durante meses “venenos” (que pueden leerse como anticonceptivos, ansiolíticos o cualquier intervención sobre la fertilidad), que llevan al “yo” lírico a interpelar a un Otro infantil, que no es consciente de las consecuencias de sus actos: “¿No ves niño inconsciente / que si fue capaz de soportar / el veneno que cuidadosamente / le suministré durante meses / es porque se trata de una criatura inmortal?” (Reyes, 2022, p. 29). Es así cómo, a partir de aquí, se entrelazan la amenaza de un embarazo no deseado con el temor al abandono. El Otro, masculino e inmaduro, jugará con la fantasía de ‘sembrar una semilla’, pero se desentenderá cuando lo simbólicamente fecundado se acerque a lo real. La posibilidad o *la imaginación de posibilidad* del embarazo y, con ella, la maternidad, aparece en las últimas estrofas del poema como una condena solitaria para el yo lírico de la autora: “¿Me dejarás a la intemperie / desamparada / sometida a los crueles designios celestes?” (2022, p. 29). Una visión de la maternidad como trauma que, se podría aducir, emerge de la biografía de la autora que atraviesa los textos, pero también del imaginario histórico de las mujeres que tuvieron que criar solas a sus bebés. La maternidad, entonces, se inscribe principalmente como un linaje roto, una cadena que el yo lírico se niega a reproducir, pero también como un deseo que, de cumplirse, *expulsaría* al ser amado de su lado, por temeroso, pueril, aterrorizado.

Sin embargo, esta negación o temor hacia la maternidad, como se ha insistido, no está exenta de ambivalencias. En otro poema, el mismo yo lírico reconoce el deseo, aunque idealizado, de gestar. Lo hace, en primer lugar, desde la experiencia física del sangrado, “el vientre vacío sangra / exagerado e implacable como una mujer enamorada” (p. 19). Sangrar se convierte desde el principio del poema en un signo de alivio mensual, de

seguridad frente a la amenaza del embarazo. Y, aun así, en las siguientes estrofas se reconoce, en clave condicional, una posible disposición al deseo materno: “Si los hijos no salieran nunca / del cuerpo de sus madres / juro que tendría uno ahora mismo” (p. 19). Pero ese deseo es rápidamente contenido por la conciencia de lo real: los hijos crecen, envejecen, sufren y pisán una tierra hostil. En otras palabras, la breve idealización contenida cede pronto ante la lúcida crítica de quien no está dispuesta a perpetuar un sistema que ha sido violento con ella. Así, en el hemisferio del poema, el yo lírico torna a la reafirmación de no ser madre: “No alimentaré a nadie con mi cuerpo / para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo” (p. 19). El poema finaliza, entonces, volviendo al cuerpo que menstrua y se medica: “Por eso sangro y tengo cólicos / y me aprieto este vientre vacío / y trago pastillas hasta dormirme y olvidar / que me desangro en mi negación” (p. 20).

De esta forma, se puede decir que el yo lírico también se debate en otro punto: el reconocer su poder gestacional, aunque no quiera utilizarlo. Con él, en otros poemas, parecerá contribuir a la firma de un ‘contrato sexual’ con el ser amado, quien exigirá y dará por hecho que ella no gestará un bebé en su vientre. Así, como vamos a ver ahora, el deseo materno (o, más precisamente, su negación) no se va a presentar solo como la mera elección individual del yo lírico, cargando todo el peso de una autobiografía y el silenciamiento universal en la historia de las mujeres, sino también como una forma de alejar o amarrar al Otro del/al lado de una. Este es uno de los aspectos, quizás, más provocadores del poemario y de la ambivalencia que aparece en el cuerpo del yo lírico cuando su voz poética asocia su negativa a la maternidad con la necesidad de complacer o amenazar al amante para que este no se marche sigilosamente. En otras palabras, la maternidad en este caso no va a ser rechazada por falta de deseo, sino que, por un lado, va a temerse por miedo a perturbar al Otro, una figura a quien se dirige con sumisión: “Jamás me permitiría / hacer algo que te molestara / oh demente amante mío. / Por eso me encargo de que ninguno de ellos [mil hijos tuyos] / salga vivo de este holocausto uterino” (Reyes, 2022, p. 24). Pero, por otro lado, se va a utilizar precisamente *contra* el Otro a modo de amenaza.

La desnudez de la primera formulación metafórica (el útero como “holocausto”) marca el tono de realismo sucio característico de la poeta

para representar la violencia simbólica, imaginativa y estructural que atraviesa el *cuerpo* en el *corpus* del texto, y en la que profundizaremos ahora. Más allá de buscar equilibrio, Reyes desborda deliberadamente los márgenes del discurso aceptado para las mujeres; instrumentalizando una imagen histórica de exterminio para nombrar el lugar donde se aniquilan los hijos posibles, deseados o no, en función del deseo (o no) del amante. Así, una vez quedan claras las pretensiones del Otro, el cuerpo del “yo” aparece como un territorio sacrificial, es decir, como un cuerpo que ejecuta activamente la destrucción de todo lo que pudiera nacer de él. Esta destrucción, sin embargo, no será un gesto gratuito, sino más bien una forma retorcida de amor y autonegación, que evidenciará hasta qué punto el yo lírico ha interiorizado la lógica de la subordinación afectiva. La violencia se dirigirá, así, hacia el propio deseo reproductivo, que aparecerá ridiculizado en cierto sentido, haciendo uso, además, de la ironía: “Yo maravillosa artesana / hago de su asco mi mejor creación: / una réplica suya mejorada” (Reyes, 2022, p. 21). Así, se puede percibir cómo se entrelazan dos tensiones fundamentales: por un lado, el deseo de transformar el desprecio recibido por parte del amante en una forma de poder, esto es, crear con el “asco” una criatura superior al progenitor, y, por otro lado, la constatación de la asimetría afectiva, ya que esa criatura idealizada se proyectará como una soñada venganza contra el Otro.

Este yo lírico que es conocedor de su capacidad de engendrar “mil hijos” se sabe fértil e incluso poderosa, y va a utilizar su ‘poder’ para ser madre como una forma de agencia dentro de la subordinación intrínseca en la que está atrapada: “Del vómito incubado en el más repugnante de los seres / nacerá la criatura que lo iguale en fuerza / y sea capaz de destruirlo por envidia / como yo no pude hacerlo por amor” (p. 21). El cierre, que condensa el resentimiento, la impotencia y, al mismo tiempo, la lucidez triste y frágil del yo lírico enamorado invierte la lógica patriarcal del ‘hijo que hereda al padre’. En el momento en que el bebé imaginario podría ser precisamente el agente de destrucción del padre, se realiza el gesto lógico de la genealogía invertida, “matar al padre”, es decir, que el yo lírico más allá de la transmisión del linaje, lo que pretende es la aniquilación del Otro, cruel y “repugnante”, pero a quien no puede matar (simbólicamente) *porque lo ama*. Este mismo motivo, del que subyace un deseo de venganza imposible de llevar a cabo por amor y por dependencia, reaparece en otros poemas

cuando la voz del yo lírico, de nuevo en un tono a medio camino entre la amenaza y el sarcasmo, afirma que solo su propia fuerza de voluntad está impidiendo el nacimiento de monstruos, criaturas infernales gestadas por el deseo no correspondido: “Mi querido psicótico: tengo un asesino en el brazo izquierdo / producto de la más alta tecnología. / Si no fuera por él / mi cuerpo sería una fábrica de engendros satánicos” (p. 23). La masturbación, probablemente aludida aquí como un modo de desviar el deseo, aparece como una estrategia de contención. En otras palabras, el yo lírico, conocedor de su propio cuerpo, más allá que darse placer a sí mismo haciendo uso de la práctica sexual, la utiliza (la masturbación) como una forma de desactivar la maquinaria gestacional de su propio cuerpo. Sin embargo, en las siguientes estrofas del poema, la amenaza hacia el Otro sigue latente y retorna de forma insistente: “No tienes una pequeña idea del peligro que corres / tú hombre / al internarte en mí / Eso que expulsas / casi como un deshecho / es basura reciclabl en mi cuerpo. / Puedo construir muñecos / a tu imagen y semejanza” (Reyes, 2022, p. 23).

La semilla masculina, despreciada como “deshecho”, se resignifica dentro del cuerpo con posibilidad creativa, no para dar continuidad al Otro, sino para ejercer un poder sobre él. La figura de la “maravillosa artesana” que veíamos previamente reaparece, pero ahora con una voz que pretende increpar al Otro. Así, el yo lírico parece terminar utilizando la creación (o gestación) como castigo. Y la maternidad, a fin de cuentas, como una trampa invertida. Esta imagen culmina en una estrofa del poema donde se fusionan el imaginario del balé (*El Cascanueces*) con la figura de la venganza de la mujer, *dotada bailarina*, inscrita en el yo lírico:

Dios me ha dado ese poder
yo lo he disimulado con mi frágil apariencia.
Bastaría con que despidiera a mi asesino a sueldo
para tenerte a mi merced
atacado por un ejército de soldaditos de plomo a mi
servicio.
¿O acaso dudas de mis dotes como bailarina?
(Reyes, 2022, p. 23)

Tradicionalmente asociada a la delicadeza femenina, la danza del balé se transforma aquí en una coreografía que, de darse (“con que despidiera a mi asesino a sueldo”), llevaría a la perdición mortal del Otro (“para tenerte a

mi merced”). El yo lírico se presenta, entonces, como un ser que, aun amenazante, continúa compadeciéndose. Si recordamos que el yo lírico no podía acabar con el ser amado “por amor”, continúa intentando sobreponerse y agenciarse de la situación. Conoce el poder oculto de su cuerpo y la forma en que lo ha “disimulado con [su] frágil apariencia”; como si de una trampa teatral se tratase, enmascara su capacidad destructiva, una vez más, bajo formas de gracia.

Tras lo escrito y en otro orden de cosas, es importante señalar, además, que la crítica al sistema médico también forma parte de esta constelación simbólica que ataña al cuerpo y a la identidad del yo lírico y del ‘frágil’ sujeto femenino. En otro de los poemas del libro, el yo lírico interpela directamente al ginecólogo, cuya figura representa no solo la violencia obstétrica, sino también el aparato médico que patologiza el cuerpo femenino. En primer lugar, la voz poética manifiesta su temor a ser traicionada por su propio cuerpo: “Escúcheme doctor / a veces piensosiento que él me traicionará y que nunca más veré salir nada de mí”, pero acto seguido la escena clínica se construye como un espacio de humillación, donde la inquietud del yo lírico femenino es ridiculizada por la risa del médico: “Él se ríe / un resto de algo se mueve al compás de su bigote / se ríe / lo llama menorrea / todavía se ríe” (Reyes, 2022, p. 30). Esa risa masculina, grotesca y cruel, le sirve al yo lírico de la poeta como símbolo para representar el desprecio institucional y médico hacia la experiencia corporal femenina. Una deshumanización que continúa con la preinscripción automática de fármacos (antidepresivos, hormonas, ansiolíticos) como respuesta estandarizada al sufrimiento de los cuerpos de las mujeres: “me receta vitaminas antidepresivas / píldoras pastillas cápsulas grageas comprimidos” (p. 30). Con la confesión expositiva de la experiencia femenina, sobre todo cuando se es incapaz o no se desea tener hijos, lo que subyace en los versos es una denuncia implícita del control médico sobre los cuerpos (gestantes y no gestantes) y la medicalización del deseo como forma de castigo o venganza patriarcal: “Con pulso muy firme me entrega la receta y entre el brillo amarillo de sus dientes / se le escurre el olor nauseabundo de la venganza” (p. 30).

El cierre de este recorrido podemos alcanzarlo con un cambio de paradigma del propio yo lírico en el poema titulado, por su primer verso, “No quiero

nada tuyo" (Reyes, 2021, p. 26). Aquí, el yo lírico eleva su enunciación a un grado extremo de rechazo, no solo del Otro masculino al que aludíamos con anterioridad, sino de toda huella física, simbólica, imaginaria o afectiva que haya podido dejar ese Otro en su propio cuerpo. Lo que se articula es un grito de desposesión frente a quien la poseyó durante un tiempo, un deseo urgente de extirpar lo que fue depositado, lo que se gestó en un momento de entrega que ahora se percibe como una traición, como un abandono cobarde y silencioso, que la deja desamparada. El poema puede leerse como una alegoría de un posible embarazo no deseado o como una evocación metafórica del deseo de abortar —no necesariamente en sentido literal, sino tal vez como un gesto de expulsión hacia la marca impuesta, o hacia la contaminación de lo más íntimo de su cuerpo a causa del Otro—. La escena comienza con un reproche violento, dirigido al amante que, tras una cópula sin protección ni consentimiento pleno, se retira "en puntillas", dejando al yo lírico en soledad con "esta masa encogida / que me metiste dentro / que amarraste a mi ombligo / [...] justo antes de tu huida en puntillas" (p. 26). Es esta imagen de "amarra al ombligo" la que, a mi modo de ver, en este contexto enfatiza una dimensión involuntaria del vínculo: el cuerpo ha sido colonizado, y ahora la voz poética exige la revocación de esa atadura. Lejos de posicionarse como víctima pasiva, el yo lírico se inscribe en un tono de confrontación. Las preguntas que le dirige al Otro están cargadas de ironía y desprecio: "¿Creías que no me daría cuenta / pensabas que no sabría que fuiste tú?" (p. 26).

El poema avanza hacia una conciencia encarnada del cambio corporal. La "metamorfosis de mis espacios cálidos" alude al proceso de gestación, que aquí no es celebrado sino vivido como invasión y devastación, "devastándolo todo / chupando mi espíritu por aburrimiento" (p. 26). El verbo "chupar" remite a una succión que no nutre, sino que agota; y "por aburrimiento" añade un matiz sádico y absurdo, subrayando el sinsentido de ese desgaste. La criatura que "va tomando forma como barro", en "el hervor de mi sangre" (p. 26), aparece como un ente informe, parasitario, más cercano a lo monstruoso que a lo humano. El cuerpo gestante ya no es un santuario ni lugar sagrado para el Otro, sino un campo de batalla hormonal para una misma. Así, la súplica que sigue en el poema ("Sácame lo sácame") se articula como un clamor desgarrador, pero no sin agencia del yo lírico. La amenaza de "delinearse la cintura / con la tijera de los

remiendos” (p. 26) introduce una imagen de autolesión que debe entenderse como una expresión desesperada, pero agente de soberanía sobre su propio cuerpo, no como un impulso patológico. Dentro de esta lógica, si el cuerpo ha sido violado por la imposición del Otro, entonces se impone la cirugía que recupere la línea del deseo propio, con una tijera que corte la carne sobrante, que restaure el contorno y recupere el límite.

La causa de esta revuelta íntima, de nuevo no se oculta y nos hace retomar el principio del análisis: se vuelve al miedo al abandono, a la cobardía e inconsciencia del amante. De ahí la frase lapidaria: “Si te fuiste / no dejes nada que te recuerde. // Lo sabes / el olvido exige higiene” (p. 26). El olvido al que alude el yo lírico no se representa aquí como proceso naturalizado, lento en el tiempo, sino como un acto de expulsión radical que requiere, prácticamente, un exorcismo. El yo lírico no está dispuesto a conservar vestigio alguno: ni hijo, ni recuerdo, ni resabio simbólico. Su proyecto es la erradicación absoluta de la huella masculina. En resumen, lo que se expresa en estos y otros de sus versos no es solo un rechazo de la maternidad como experiencia individual, sino una crítica estructural al deseo masculino que se ejerce sin asumir consecuencias en el femenino. La maternidad no solo se niega por carencia de instinto, sino también como reacción a un modelo afectivo basado en la irresponsabilidad, la violencia simbólica o física y la explotación emocional. Y es esto último la causa por la cual, consecuentemente, la voz lírica utiliza la rabia y el intento de enderezar para alcanzar una forma precaria, pero firme de autodeterminación.

Por último, el gesto de ruptura dirigido hacia el ser ex-amado, el Otro, se consolida en otro de los poemas con el rechazo frontal a algunos ‘modelos de hombre’ con los que el yo lírico se ha involucrado sexoafectivamente: “Aborrezco a los espíritus abnegados / amantes mongólicos y anémicos” (Reyes, 2022, p. 32). Esta frase, que denuncia tanto la hipocresía de la entrega como la mediocridad de los vínculos heterosexuales, apunta a una desidentificación con el guion romántico que hasta ahora había condicionado su subjetividad. El “cuerpo de perra” del yo lírico, en palabras de Lasierra Liarte (2018), quiere dejar de ser una “perra zalamera / amante moribunda” (Reyes, 2022, p. 32), figuras que resumen su sumisión emocional y su anhelo de amor correspondido. Así, mediante el

autodesprecio, el yo lírico termina afirmando un límite, expresando una negativa a seguir representando el papel de receptáculo del deseo ajeno.

El poema concluye con una orden seca, casi clínica: “Llévatelo / prueba con otra” (p. 27). No hay redención, ni deseo de redención del yo lírico en este final. Lo que se clausura aquí no es solo una relación, ni siquiera un embarazo figurado, sino una estructura entera de subjetividad femenina basada en la espera, la complacencia y la entrega. Esa brutalidad seca, afilada y sin pedagogía emocional es precisamente lo que permite entrever una forma de agencia y, por lo tanto, de libertad. No la libertad ilusoria del empoderamiento *bienpensante*, sino la más cruda: la que nace, precisamente, del límite, del rechazo, de esa negativa activa a seguir sufriendo por miedo a que el Otro la abandone. Aquí no se aborta una relación ni se expulsa un hijo más o menos imaginario; se interrumpe —con bisturí verbal— un régimen entero de subjetividad, un modo aprendido de habitar el cuerpo: disponible, abierta, dócil. Lo que se niega no es al Otro en cuanto tal, sino la gramática entera que lo autorizaba a inscribirse impunemente en ese cuerpo que ahora recupera su autori(al)idad.

“Coronada de estrellas”: agencia y reconocimiento en la primera voz poética de Miriam Reyes

A lo largo del análisis de algunos poemas de *Espejo negro* que orbitan sobre la no-maternidad, se ha evidenciado cómo Miriam Reyes construye con una marcada tendencia al realismo sucio una poética profundamente encarnada, en la que el cuerpo —dolido, sexuado, expropiado— se convierte en el eje desde el cual se articula una voz disruptiva y políticamente situada. Su decisión de tematizar de forma explícita la no-maternidad, el aborto, el desencanto amoroso estructural y el rechazo de los mandatos de género implica no solo una toma de palabra íntima, confesional, artesanal, sino una intervención pública en el espacio literario, precisamente, desde ese lugar de exposición que históricamente se les ha negado a las mujeres y sus experiencias.

Durante siglos, el cuerpo de las mujeres ha sido tachado del discurso o relegado a los márgenes del lenguaje, convertido en objeto pasivo de interpretación médica, religiosa o literaria. Sin embargo, en *Espejo negro*,

Reyes subvierte esa operación histórica al recuperar el cuerpo desplazado y convertirlo en una superficie de inscripción de la voz poética, como una herramienta crítica y una forma de lograr agencia como mujer y como autora. Al tematizar sin ambages cuestiones como el deseo de no ser madre o la ruptura con un modelo romántico atravesado por la desigualdad afectiva, y expresarlos, en ocasiones, como inevitablemente ligados, Reyes hace de su escritura no una confesión al pie de la letra, sino una confrontación contra el sistema patriarcal. La poeta no escribe desde el lugar de víctima, sino desde el lugar de la mujer que, aun sabiéndose vulnerable, se niega a seguir ocupando el rol de receptáculo del deseo ajeno y elige, en cambio, el derecho a decir “no” como un gesto de reivindicación tanto ético e individual, como político. Su negativa —a la gestación, a la entrega romántica, al sometimiento médico o simbólico del aborto— y desobediencia frente a unos temas considerados todavía tabú, es precisamente con la cual la autora logra posicionarse como una voz imprescindible en el panorama poético contemporáneo español.

No obstante, su escritura, desde sus inicios, se nutre de referentes más allá de las poetas peninsulares, pertenecientes a otras literaturas y culturas, configurando una poética en tránsito, errante, que dialoga constantemente con múltiples geografías y lenguajes. Con todo, en lugar de retraerse en lo privado, su escritura transforma la experiencia corporal “privada” de las mujeres, cuya expresión era motivo de descalificación por parte de la crítica literaria, en una crítica pública que necesita ser reivindicada o, mínimamente, expresada. Es esta crudeza sin ornamento al expresar lo que fue expropiado (cuerpo, deseo y palabra) la que ha dado a Reyes su agencia autorial en el panorama contemporáneo desde el *nacimiento* del 2000: no a pesar del cuerpo, sino gracias a él. Bajo la sentencia “Mi cuerpo no volverá a ser tributo / para un dios mongólico” (p. 53) es como recupera su voz y su cuerpo a través de la palabra quien una vez fue *expropiada de sí*. Con este acto de reappropriación, se inscribe con fuerza *coronada de estrellas*, sí, pero no como una musa ni una madre sacerdotisa, sino como una autora que ha sabido escribir —desde y contra la expropiación patriarcal del cuerpo femenino— una poética del límite, de la negativa y, al cambiar de paradigma veintitrés años después (al publicar *Con*), de la posibilidad de conjunción.

Referencias

- Adón, P. (2018). *Las órdenes*. La Bella Varsòvia.
- Benegas, N. (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Centzontle.
- Benegas, N. (2008 [1997]). "Estudio preliminar". *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (pp.15-88). Hiperión.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (A. Bixio, Trad.). Paidós.
- Callém, B., Ema López, J. E., & Balasch, M. (2008). Un diálogo de perspectivas sobre las prácticas políticas sexuales: agenciamientos de deseo y políticas de desplazamiento. En M. Torras Francès & N. Acedo (Eds.), *Encarnac(c)iones: teoría(s) de los cuerpos* (pp. 97-102). UOC S.L.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe* (Vols. 1-2). Gallimard.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1985). *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia* (F. Monge, Trad.). Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1972).
- Ema López, J. E. (2009). Cuerpo, (bio)política y vulnerabilidad. En J. C. Loredo, T. Sánchez-Criado & D. López (Eds.), *¿Dónde reside la acción? Agencia, constructivismo y psicología* (pp. 233-235).
- Escuín Bora, I. (2010). Poesía e imaginario femenino: La escritura de Miriam Reyes. *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura*, 23(2), 63-84. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4286675>
- Ferrús Antón, B. (2007). *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Tirant lo Blanch.
- Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la biopolítica. Curso del Collège de France (1978-1979)* (H. Pons, Trad.). Akal.
- García Hubbard, G. (2019). De la deconstrucción del autor a la plasticidad de la autora. En A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (eds.), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría* (pp. 265-290). Icaria.
- Iravedra, A. (2003). Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española (contra la "poesía de la experiencia"). *V Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*, pp. 1-19. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.39/ev.39.pdf
- Jiménez Domínguez, J. (2009). Entrevista a Miriam Reyes (julio de 2001). [Mensaje en un blog]. Blog personal. <https://jesusjimenezdominguez.blogspot.com/2009/07/entrevista-miriam-reyes-julio-de-2001.html?m=0>
- Lasierra Liarte, S. (2018). *Las huellas del deseo. Lectura feminista nómada por las rutas de Miriam Reyes y Chantal Maillard*. Mira Editores.
- La Voz de Galicia. (9 de septiembre de 2025). Miriam Reyes, Premio Nacional de Poesía: "Una obra literaria está inacabada hasta que alguien la lee, y en poesía aún más". https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2025/09/09/obra-literaria-inacabada-alguien-lee-poesia-/0003_202509G9P36991.htm

- López Valera, A. (2018). El exilio en la poesía de Cristina Peri Rossi desde un enfoque de género. *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, nº 22. <https://elgeniomaligno.eu/el-exilio-en-la-poesia-de-cristina-peri-rossi-desde-un-enfoque-de-genero/>
- Medina Puerta, C. (2020). El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Raquel Lanseros y Julieta Valero. *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20,2, (pp. 183-204). <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4417>
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1950)*. UNED.
- Pérez Fontdevila, A. (2024). *Un común singular. Paradojas de la autoría literaria en régimen de singularidad*. Arco/Libros.
- Pérez Fontdevila, A., & Torras Francès, M. (Eds.). (2019). *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*. Icaria.
- Pérez Fontdevila, A., & Torras Francès, M. (2015). La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus (una introducción teórica). *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, 1-16. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241138
- Quance, R. (1998). Hago versos, señores... En I. M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)* (pp. 185-210). Anthropos.
- Ramón Torrijos, M. M. (2017). La poesía amorosa en el panorama poético de la España de preguerra: las poetas olvidadas de la generación del 27. *Poéticas*, 7 (pp. 49-79). <https://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/107>
- Reyes, M. (2022). *Extraña manera de estar viva. Poesía reunida 2001-2021*. Mixtura.
- Rodríguez Callealta, A. (2020). Hijas de su tiempo: la integración poética femenina. *Studia Iberica et Americana (SIBA)* 7, pp. 17-26. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7683872>
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (G. Fortún, Trad.). Dos Bigotes y Barret. (Obra original publicada en 1983).
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. En *Monográfico. Poesía española escrita por mujeres desde 1980: Textos y contextos (2020)* (pp. 35-60). Studia Iberica et Americana (SIBA).
- Torras Francés, M. (2004). Cuerpos, géneros, tecnologías. *Lectora*, 10, 9-12. https://www.researchgate.net/publication/44986338_Cuerpos_generos_tecnologias
- Urrio, E. (2008). A Philosophy for Dancing? Thinking Dance and Corporeality in the philosophy of Gilles Deleuze. En *Encarna(c)pciones: Teoría(s) de los cuerpos* (pp. 73-79). Editorial UOC.