

cuadernos de



**HABITAR LO PLÁSTICO: EL DESVÍO LINGÜÍSTICO COMO  
GESTUALIDAD ÉTICA Y VULNERABLE EN LA ÚLTIMA ETAPA DE MARÍA  
ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ (2019-2023)**

**DWELLING IN PLASTICITY: LINGUISTIC DEVIATION AS ETHICAL AND  
VULNERABLE GESTURE IN THE LATE WORK OF MARÍA ÁNGELES PÉREZ  
LÓPEZ (2019-2023)**

MARTA CABRERA INIESTA

<https://orcid.org/0000-0003-3638-1346>

[cabrera@uvalencia.es](mailto:cabrera@uvalencia.es)

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

**Resumen:** Dentro de la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), el periodo pospandémico acotado por las obras *Interferencias* (2019) y *Libro mediterráneo de los muertos* (2023) muestra una singularidad en lo que, hoy por hoy, es una paradoja frecuente en las artes del siglo XXI: la exacerbación del compromiso social se concilia con un interés por la experimentación plástica y lingüística. De cualquier modo, este acuerdo entre lo político y lo lúdico no es arbitrario. El territorio de exploración recorrido por la hibridez medial, las distorsiones en la gramática, la inserción de recursos digitales o el distanciamiento del realismo absolutista, a su vez encarado por los desvíos semánticos del simbolismo y las operaciones intertextuales, parece entroncar con una definición materialista de la poesía. Dado este supuesto, la continua erosión del lenguaje revelaría un juicio respecto a la subjetividad ortodoxa desde la que se enuncia en la literatura, favoreciendo la presencia de otras lógicas *deconstructivistas*, dominadas —desde una herencia levinasiana— por la recepción ética del Otro en el lenguaje. En consecuencia, este estudio se propone analizar las herramientas disruptivas en la última poesía de María Ángeles Pérez López, como parte de un imaginario que ve en las disrupciones lingüísticas un gesto comprometido y significante; y, en último término, deslindar la manera en que dichos excesos vanguardistas expresan el compromiso ético y ontológico de la autora.

**Palabras clave:** María Ángeles Pérez López, vulnerabilidad, transgresión, interferencia, otredad.

**Abstract:** Within the poetic trajectory of María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), the post-pandemic period marked by *Interferencias* (2019) and *Libro mediterráneo de los muertos* (2023) reveals a distinctive feature of what has become a frequent paradox in 21st-century arts: the intensification of social engagement coexists with a strong interest in linguistic and formal experimentation. The territory explored through digital resources, medial hybridity, and grammatical distortions, as well as through symbolism and intertextual operations, also connects with a materialist conception of poetry. Under this assumption, the erosion of language reflects a shift in textual subjectivity towards a different logic—herited from Levinas—, thus dominated by *deconstruction* and by the ethical reception of the Other within language. Therefore, this study examines, on the one hand, the disruptive strategies in the recent work of María Ángeles Pérez López, as part of a poetry that interprets the disruptions as intentional, meaningful gestures. On the other hand, it aims to clarify the way in which these transgressions convey the author's ethical and ontological commitment.

**Keywords:** María Ángeles Pérez López, vulnerability, transgression, interference, otherness.

## 1. INTRODUCCIÓN: LA CUESTIÓN MATERIAL DE LA PLASTICIDAD POÉTICA

Cuando en los años cincuenta Roland Barthes se plantea *qué es la escritura* ([1953] 2011: 17-22), reconoce en el grueso de los textos literarios un hecho que antes parecía exclusivo de la vanguardia: la organización formal del lenguaje, más que aludir a una neutralidad ideológica, representa una toma de posición significativa. De acuerdo con su reflexión teórica, existe dentro del proceso creativo una dimensión de la codificación textual, contendida con el carácter azaroso de la lengua natural y los accidentes de estilo, que los escritores eligen en cada caso, y desde la que contraen la posibilidad de comprometerse socialmente a expensas de las tematizaciones. Mientras que la lengua y el estilo se revelan en la obra como «fuerzas ciegas» del texto (2011: 20), propias del inconsciente o en relación con la biografía de su autor, la forma de un poema obedece, por lo contrario, a una transgresión bien pensada: por un lado, se crea fuera de las convenciones, las normas de la gramática y los automatismos del habla; por otro, apunta hacia un componente axiológico en su modulación, registro e intencionalidad. A tenor de este carácter facultativo, Barthes construye una acusada defensa de la identidad formal y la infracción del lenguaje, como los modos en que la palabra puede vincularse, con mayor conciencia y potencial semántico, a la amplia historia del Otro (19-20).

Entrado el siglo XXI, esa tesis ha servido a un amplio número de poéticas para justificar una atención preferente al signo lingüístico que, dentro de los marcos de las nuevas crisis de la contemporaneidad, aboga por el desbordamiento sistemático de la forma y de la

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

palabra; sobre todo en aquellas poéticas que comparten una mirada materialista de la literatura: de esta manera defiende el poeta Antonio Méndez Rubio la posibilidad de desplegar un principio ético alejado de los realismos verticales —que desde siempre han dominado el canon de la literatura española—, considerando «que todo lenguaje es por definición una forma de práctica social» (2008: 14). O, con idéntico enfoque, María Salgado y Ángela Segovia evidencian en *ready* (Salgado, 2012) y *La curva se volvió barricada* (Segovia, 2016) la manera en que lo figurativo y lo rupturista amplían «la percepción de las relaciones sociales» (Molina Morales, 2018: 223), a consecuencia de un imaginario que traspasa los dominios lingüísticos para incidir en el ámbito público. En pocas palabras, el sello de la disruptión formal y semántica es heredero de un hilo teórico que comprende el ruido en el camino comunicativo, y la distorsión de los signos como anomalías no imprevistas de la lógica, sino conscientes y organizadas. Visto así y como lo quiso proponer originalmente Túa Blesa (1998) en el campo poético español, la bibliografía crítica de los límites verbales, además de subrayar la riqueza de las transgresiones, expresa la manera en que la experimentación formal potencia el factor ideológico del texto y articula, en suma, la posibilidad de trascendencia del yo poético.

En este punto, la perspectiva que Blesa aplica para definir el alcance *contradiscursivo* de los desvíos lingüísticos: ordenados en su caso bajo el nombre de *logofagias*, sitúa sobre los huecos gráficos del poema —y así sobre los procesos de borrado semántico— una significatividad clave para comprender con rigor la poesía contemporánea. Según el crítico (1998: 15-16), las marcas visuales, las variaciones de un mismo poema, las glosas y la escritura suspendida, en blanco o multiplicada por la polifonía textual, son prácticas que cuestionan la capacidad comunicativa del signo y, por ende, propuestas de una deconstrucción lingüística en las que queda planteada la subversión de lo dicho en favor de la estructura inestable y productiva de lo implícito.

Las expresiones logofágicas —también llamadas producciones «del límite» (García, 2005) o «de lo ilegible» (López Parada, 2020)— se refieren a gestos semióticos, híbridos, visuales o incluso prosódicos, donde las posibilidades del decir se explotan hacia una textualidad abierta, contraria a la linealidad y la hegemonía del signo verbal. Con todo, dado el patrimonio posestructuralista de las artes contemporáneas, la plasticidad no se concibe únicamente como un modelo de comunicación distinto, sino, más bien, como un espacio social de disolución, transformación y disruptión ante la idea de un lenguaje reducido por su

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

estructura monolítica e inflexible, sistematizado sin atender a las implicaciones materiales o culturales del sujeto que lo reproduce o el modelo de pensamiento que lo erige (Kristeva, 1974: 11-12). Keith Moxey (2008), tras analizar la desconfianza posderridiana en la precariedad del lenguaje escrito, ha señalado en esa línea que las teorías y disciplinas que demandan un acceso a la experiencia —entre ellas, la poesía— se resisten forzosamente a la utilización simplificadora de la representación lingüística. Este hecho se debe, por una parte, a la existencia de lenguajes que permiten reconocer el mundo sin la presencia del signo verbal; pero también a la categorización del verbo como figura jerárquica y limitadora de la pluralidad ontológica:

Filósofos como Gilles Deleuze, Félix Guattari [...], y Alain Badiou [...] afirman que la experiencia humana está determinada por una multiplicidad ontológica que escapa de cualquier intento de postular el “Ser” como una entidad unificada, pero incognoscible, subyacente a la “realidad” a la que las personas responden, al mismo tiempo que se opone al uso reductor de la representación lingüística para ofrecer una vista consistente, una «narrativa maestra», que explique esa experiencia (Moxey, 2008: 10).

El conjunto de estas aproximaciones nos ofrece la premisa de que la plasticidad y el soporte material que rodean a la letra escrita son, en sí mismos, herramientas de representación sínica. En ese aspecto, y como se ha mencionado anteriormente, la indagación lingüística apela a una interpretación concreta de lo real, y configura en los excesos la matriz de una potencia afirmativa y materialista de la poesía. A la luz de esto, el análisis de las obras recientes de María Ángeles Pérez López, además de aclarar la complejidad de su arquitectura poética, desvela la lógica de su doble búsqueda poética: como experimentación plástica, por un lado, y como compromiso ético y ontológico, por otro.

## 1.2. La «ética de la vulnerabilidad» como núcleo contradiscursivo

Del modo en que lo reflejan los poemarios *Interferencias* (2019), *Incendio mineral* (2021) o *Libro mediterráneo de los muertos* (2021), la obra de madurez de Pérez López está atravesada por una búsqueda exigente en la materia poética y en unos límites de la expresión que, lejos de cerrar un estilo inocente o lúdico, parecen pugnar por una transmutación de los sentidos hacia un desvío plenamente consciente. Ahora bien, conforme a lo que se pretende detallar en este estudio, el punto de articulación exacto desde el cual se moldea el lenguaje parece insistir en una propuesta asimismo relacionada con la ética y la vulneración de la voz poética, si consideramos la tipología que nace de Emmanuel Levinas (1998, 2002) y que progresó en el nuevo siglo a través de las pensadoras Adriana Cavarero (2011, 2014) y Judith Butler (2006

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

2010, 2014). A partir de sus esquemas, la *vulnerabilidad* —del latín *vulnus* y *-abilis*, «que puede ser herido»— no se explica como un estado transitorio de los sujetos, sino como una exposición indisoluble del *yo*, de la que nace una suerte de responsabilidad, apertura y dependencia hacia el «mundo continuo» (Butler, 2014: 48), y hacia el resto de existencias con las que se convive de manera próxima o digital.

Siguiendo el diagnóstico de Levinas, la cultura del saber en Europa ha estado construida sobre una idea que limita el ser a la capacidad intelectiva de un yo único. Al cabo, desde Parménides a Heidegger la otredad se ha restringido a una idea de lo propio, punitiva con las anomalías y fisuras que bordean lo codificado por el pensamiento: la *exterioridad* o «la extrañeza irreductible del no-yo» (Levinas, 2002: 48), de acuerdo con la nomenclatura del autor, no ha encontrado en la tradición occidental una lectura al margen de la coherencia asimiladora, adecuada a las lógicas de lo Mismo y a los parámetros de una razón desacostumbrada a encarar la alteridad sin la autonomía de lo previamente conocido (2002: 36-38). Frente a esta perspectiva propia de la ontología tradicional, se ha propuesto una reconsideración de la otredad y del modo de comprender el ser cuya organización conceptual —fundada en la «interpelación obsesiva del otro» (Guillot, 2002: 25) y la cláusula de que «la relación social es [...] la trama lógica del ser» (Levinas, 2002: 293)— afecta a la base del pensamiento reciente. Así las cosas, la grieta ontológica propuesta por el lituano ha extendido en el nuevo siglo la imaginación del sujeto hacia una condición vulnerable del ser, donde lo humano deja de concebirse bajo el ala de la metafísica para hacerlo como el resultado de una relación embrionaria con el otro, y de una correspondencia activa con lo alterno.

Por su parte, el acento sobre la vulnerabilidad que emplazan las teóricas Butler y Cavarero se particulariza por una crítica directa a la hegemonía del sujeto aislado y un diálogo con la asimetría y la exposición, en tanto condiciones del sujeto partícipe de la relación óntica; lo cual permite hablar de una metamorfosis en la posición del sujeto y en su manera de comprender la trascendencia—próxima a la ética en la medida en que trastoca todo orden representativo del modelo cartesiano—. De la vulnerabilidad se desprende una disposición receptiva del sujeto y una entrega de este a la interacción significativamente compleja con lo extraño, atento a los lenguajes de la alteridad que disipan «el englobamiento clausurante» (Levinas, 2002: 10) de la metafísica. Es más, en lugar de los interrogantes fundacionales de la ontología (*quién soy, qué somos*), proponen partir de una tercera pregunta (*quién eres tú*) en la que

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

se reconozca, además de la presencia visible del Otro, su experiencia particular y separada del yo-mismo: «[p]reguntar quién eres tú es reconocer que, de hecho, alguien no sabe *a priori* quién eres tú; que ese alguien está, sin embargo, abierto a recibir aquello que llega del otro; y que anticipa que ninguna categoría preestablecida será capaz de articular la singularidad por adelantado» (Butler, 2014: 49).

En esta línea, el deseo de asimetría atrae en la cultura una «imposibilidad de la reflexión total» (Levinas, 2002: 295), traducida desde un punto de vista literario en un desbordamiento de la correlación entre significante y significado, así como en una identidad textual al margen del raciocinio, de la rectitud del locutor y de la acomodación de representaciones monolíticas. Lo apunta Cavarero (2011: 194-204) al interpretar la figura de la relación como un desprendimiento total de la razón y de la voz del sujeto. Si para Levinas el raciocinio moldea —tanto como la violencia— la multiplicidad del ser, la ética comienza en una asimetría que implica la turbación del orden y de la conciencia. En esas condiciones, en oposición a los principios de la *verticalidad* —razón, autonomía y fortaleza—, la filósofa italiana imagina un sujeto «inclinado» por la subjetividad heterónoma, dependiente y sensible al dolor del otro. Ello conduce en última instancia a postular la fragilidad y la desposesión misma del lenguaje (Cavarero, 2011: 196-198), considerándolo el organismo que articula al pensamiento. En ese caso, puesto que el lenguaje se sitúa en los principios de la universalidad y la razón, la ética de la vulnerabilidad afirma una función del signo alterna, vinculada al desalojo del juicio, de la autoridad y de la forma, de modo que la otredad quede intuida —nunca enunciada— como el hecho *absoluto* que sobrepasa «permanentemente todo contenido» (Levinas, 2002: 25). La presencia del otro en el lenguaje alude, por tanto, a un efecto de multiplicidad y a un cuestionamiento del mundo y de la razón poseídos: a partir de lo que, en definitiva, se antepone una dimensión intersubjetiva que exalta «la anterioridad del Nosotros con relación al Yo» (Levinas, 2002: 302). Según esta hipótesis —y dadas las conclusiones de Levinas—, el materialismo no se ubica en la concreción, sino en unos locutores y unos lenguajes que respaldan su disolución a consecuencia del Otro.

## 2. EL POEMA EN CURSO DE PÉREZ LÓPEZ: DE LA BÚSQUEDA ÉTICA AL LENGUAJE

María Ángeles Pérez López forma parte del grueso de poetas que empezó a escribir en los umbrales del siglo XXI, una vez consolidada la democracia en España. Su labor de crítica, como hispanista y como poeta —iniciadas simultáneamente en los noventa—, la han

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

legitimado como una figura clave para comprender la poesía escrita en español. No obstante, su obra no ha estado atada a la circularidad: mirada de forma íntegra, en ella se distingue una transformación sustancial a la altura de la *pospandemia*, cuya importancia, si no matizada, fue avalada con el Premio Nacional de la Crítica (2021) y el Premio de la Fundación José Hierro (2023), entre otros. Este cambio responde a una integración de los recursos digitales y a una mayor presencia del compromiso lingüístico en su obra, asimismo orientadas por una condición de la subjetividad radicalmente contemporánea, que integra en el texto la parcela inconclusa, compleja, plural y frágil de las identidades recientes. A través de ello, lo lingüístico se hace indisoluble de un cambio en la perspectiva desde la cual se interpreta y significa la realidad material.

Si atendemos a sus propios códigos, la autora ha observado en el carácter dual y cerrado del signo lingüístico una imposibilidad de referir las complejas relaciones del mundo. En consecuencia, ha defendido que el tejido de lo real necesita de desviaciones y grietas discursivas para ser nombrado, entendiendo que estas son la única herramienta capaz de sortear la precariedad del signo verbal: «el lenguaje es siempre un modo de acceso a lo real [...] que no logra entrar en la médula misma de vivir. De ahí que una y otra vez, cada generación se vea impelida a escribirse, a preguntarse, a decirse (y desdecirse) ante la imposibilidad de agotar el terreno de sombras en el que caminamos» (Pérez López, 2020: 114). De manera análoga, la obra inicial de este periodo se abre con una apelación, atribuida al escritor Hugo García Manríquez, que insta a reconsiderar la posición original del poeta en tanto creador de significados. Como contrapunto sugiere la función de un cartógrafo capaz de disponer vacíos, ausencias y dislocaciones semánticas en la obra, donde se pudiera encarnar una dirección de sentido<sup>1</sup> fuera de los acuerdos del lenguaje: «[e]n lugar de escribir “como poeta”, leer como uno: creando huecos, pausas, límbos» (García Manríquez, en Pérez López, 2019: 9).

---

<sup>1</sup> El término «dirección de sentido» se emplea con base en la distinción que Eugenio Coseriu (1997) establece entre *significado* y *sentido* y la interpretación lacaniana que Mario Montalbetti (2009) hace de la lingüística estructural de Saussure. Para Coseriu, mientras que el significado remite al «contenido dado *exclusivamente por la lengua* y en los signos mismos de la lengua» (1997: 83); el sentido nombra «lo dicho en un acto lingüístico (“discurso” o parte de un discurso) más allá de (y *por medio de*) los significados y las designaciones» (84). En paralelo, Montalbetti lo define como una dirección, considerando que el *sentido* es «aquel que hace que una cadena de significantes sea efectivamente una cadena y no una dispersión de marcas. Una dirección hacia la que un representante apunta sin jamás llegar a su objetivo, pero en cuyo despliegue ordena un cierto conjunto significante [...]. El sentido es posible solamente si no se forma Signo» (2009: 99).

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

La última poesía de María Ángeles Pérez López, en conjunto, está edificada sobre una disconformidad temática con el orden contemporáneo y una querencia por diluir la razón hegemónica hacia una condición más frágil y vulnerable, en cuya búsqueda se inscribe una subversión formal y lingüística, tan marcada que la propia identidad de las obras —en cuanto textos poéticos— es puesta en entredicho. En ella, el juego de voces, la hibridez formal, el desplazamiento significativo de las grafías sobre la página, la interacción con la tecnología o la vocación materialista del lenguaje afectan sistemáticamente a la palabra, sometiéndola a su sonoridad, al sustrato físico de la letra, a la reconfiguración semántica, a la tachadura o incluso al borrado de unos versos donde la tinta se desvanece y dispersa tipográficamente:

Sumámos tilde y cuerpo de la serigrafía. Apénas sé escribir

la larga lósa que siléncia el agua

rostros tachados rotos escandidos

el rostro es el lenguaje que no sé pronunciar

la floración carnal ante la boca (2023: 45-46).

Como se verá más adelante, de este hecho lingüístico nace una interpelación ante los discursos heredados y una apertura, en definitiva, hacia otros constructos simbólicos y otra materialidad que deja sobre el poema una renovada percepción de lo sensible, tanto como de la manera en que el sujeto imagina sus posibilidades de participación en el mundo. Así pues, el apartado que a continuación se presenta expone los modos según los cuales el signo verbal o gráfico se articula con una poética de la vulnerabilidad, por medio del análisis de las estrategias concretas de cada obra. Principalmente, la investigación se centra en una de las obras inaugurales del período pospandémico de la autora —hablamos de *Interferencias* (2019)<sup>2</sup>—, dado el grado de radicalismo que allí evidencia su propuesta, y la obra que hasta el momento clausura —*Libro mediterráneo de los muertos* (2023) —, no sin antes considerar que las técnicas y la imaginería de esta se habían esbozado parcialmente en *Incendio mineral* (2021).

<sup>2</sup> En su análisis de la trayectoria poética de María Ángeles Pérez López, José María Balcells (2020) observaba precisamente en *Interferencias* una propuesta insólita en su evolución, cimentada en el intercambio de los roles habituales del poeta y el lector (2020: 171) y la presencia de unas estructuras que difícilmente podrían declararse como poéticas (168).

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

### 3. «Y UN POSTERIOR // D / E / S / P / L / O / M // // // // // // // // E». LA ARQUITECTURA DEL POEMA EN MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

#### 3.1. *Interferencias* (2019)

El anglicismo «interferencia», introducido en castellano por la física (Corominas, 1985: 633), designa según el DLE (2014) la acción de solapar dos elementos o, en el caso de las ondas, de superponerlos de manera que la información de su movimiento ondulatorio aumenta, disminuye o se anula. En este sentido, el término que escoge la poeta para presentar su obra designa un procedimiento metalingüístico, ligado no tanto a la carga significativa de los textos, ni a sus tópicos o temáticas, como al modelo de construcción textual que la estructura. Al identificar los fundamentos de la intertextualidad, Heinrich F. Plett nombra «interferencia» (1991: 11-13) al fenómeno generado por la interacción entre dos contextos de distinto orden significativo: un hecho que, aplicado sobre la textualidad, puede producir una «fricción» (Reyes, 1984: 143) o «desviación» (Plett, 1991: 10) entre posiciones lingüísticas.

En paralelo, Pérez López propone en *Interferencias* una estructura basada en la desviación significativa entre citas cruzadas que difieren en algún aspecto del registro, el sociolecto, la ortografía o la prosodia de sus fragmentos originales. Cada uno de los poemas transcribe dos materiales, uno propio de la tradición lírica más canónica, y otro situado en los documentos de Internet que registran la violencia contemporánea. De este modo, las voces literarias, junto a las institucionales o anónimas grabadas en dicho espacio digital, se articulan para configurar un lugar intertextual de indeterminación semántica, que asimismo trata de componer repetidamente una política de resistencia. Véase el paradigma de «Ancho mundo» (Pérez López, 2019: 15). En él, los versos de Blas de Otero en «Crecida», en los que se testimonia la realidad europea tras las grandes guerras del siglo XX, quedan intervenidos por diversos titulares de la Cadena SER que denuncian la situación migratoria actual en el continente. De la alegoría construida con la sangre y la marcha prolongada del hombre que deja su tierra natal, evocada previamente con la repetición de los verbos que escenifican un tránsito en presente —«con la sangre hasta el borde de la boca, / voy / avanzando / lentamente» (Otero, 1992: 138)—, la experiencia colectiva del desamparo, el éxodo y la guerra en el siglo XX se reactualizan significativamente a una realidad más inmediata. El poema oscila, con ello, entre la recuperación memorística y una correspondencia emotiva que relee el pasado para denunciar una migración distinta, más global y temporalmente más próxima,

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

cuya similitud se activa de manera tácita por la elisión de los significantes finales de cada verso de Otero:

Con la sangre hasta la cintura algunas veces con la sangre hasta el borde de la boca voy hasta el borde de los labios algunas veces, voy	<b>«Sin medios no podemos            rescatar a los migrantes perdidos            en el desierto»</b> <b>Europa pone en marcha un            nuevo programa para frenar la            inmigración ilegal [...]»</b> <b>El hallazgo de 20 nuevos            cuerpos eleva a 359 la cifra de            muertos del naufragio</b> (Pérez López, 2019: 15).
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

En paralelo, la biografía y obra de Pablo Neruda se asocia con informes del Observatorio de Violencia de Género y Doméstica del CGPJ (2019: 53), a causa de su pasado histórico y la reificación simbólica de la mujer en *Cien sonetos de amor*. Néstor Perlongher, a partir de la correspondencia testimonial con la última dictadura cívico-militar de Argentina, lo hace con la web de la Asociación de Familias de Represaliados (69-74); y el soneto «Miré los muros de la patria mía» de Francisco de Quevedo, cuyas interpretaciones siguen una línea moral cercana al desengaño y la desilusión conceptual del barroco, y otra patriótica en el contexto del declive económico de los Austrias Menores (Molina Fernández, 2005), con la revista en línea de *Estrategias de Inversión*, en la que se atestigua —durante 2010— la crisis del sector inmobiliario autóctono (17-18).

Con todo, es posible que el fenómeno de la intertextualidad que orienta a estas relecturas exija, debido a la heterogeneidad del concepto, una primera acotación de los límites y usos empleados por la poética estudiada. De esa forma, siguiendo las delimitaciones de Genette y las revisiones de Arroita, la intertextualidad de Pérez López puede circunscribirse a la «relación de copresencia entre dos o más textos» a partir de la inclusión explícita de «citas» (Genette, 1989: 10), y la presencia de unos «marcadores» o «embragues» que las restituyen en una nueva realidad textual y lingüística (Arroita, 2025: 42-43). Por su parte, estos marcadores de adaptación textual se acogen a elementos representativos de la literatura posmoderna — las notas a pie de página, la libre disposición de los versos, el uso de tipografías o los estilos de formato cambiantes— dirigidos, además de a permitir su rápida identificación como deudas y su fuente de procedencia, a condensar una propuesta de experimentación poética

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

que abandona la estructura clásica del poema. De hecho, dada la disposición versal, su recitación exigiría también un cambio en el modelo habitual de lectura, del individual al coral.

En este supuesto disruptivo, conviene precisar que *Interferencias* está diametralmente determinada por una escritura dialógica e implícita. A pesar de las modulaciones visuales, las citas pretenden reproducir con exactitud la fuente primaria, sin añadidos léxicos. Para ser exactos, la autora dispone un aparato semántico apoyado de manera exclusiva por el desplazamiento gráfico y la tensión entre las palabras transcritas en el soporte de la página, de modo que la creación semántica quede a merced de la interrelación entre los pasajes compilados y la decisión de acortar, repetir o mover unos versos sobre otros. A ese recurso de transformación encubierta, Arroita (2025) lo ha denominado *transposición*, de nuevo recuperando la semiótica de Genette (1989: 21), con el objetivo de diferenciar su difícil detección y elevada complejidad sígnica frente a otros procedimientos intertextuales más explícitos y modificadores de la *dimensión superficial* de las citas<sup>3</sup>. La *transposición* compromete un cambio de posición lingüística, a consecuencia del que —recuérdense las «*interferencias*» de Plett (1991)— los fragmentos citacionales pierden o alteran sus significados semióticos, axiológicos y pragmáticos pese a estar recopilados de manera íntegra en el nuevo espacio textual. Dado que una cita se desprende de su entorno contextual y se inserta en otro diferente (Reyes, 1995: 23), el cotexto que rodea a la fuente original y el que lo hace en la nueva obra son, por naturaleza, conflictivos entre sí. Por ello las citas pueden quedar acomodadas a las pretensiones del poema únicamente a través de la interrelación entre cotextos, que en el caso *Interferencias* son tres: el literario, el digital y el orientado por la autora en el diálogo; cada uno con una variación rítmica, social, diacrónica, dialectal y de registro únicas.

Al extraer los pasajes literarios e informativos de sus contextos intralingüísticos y culturales, y por tanto al ponerlos en relación con otros fragmentos textuales disímiles y novedosos, los intertextos fuerzan otras capas de sentido, aun sin hacer explícita la

<sup>3</sup> Usamos conscientemente la expresión «dimensión superficial» para referirnos a un mecanismo de apropiación de las citas, por el que se busca contener los significantes y las estructuras sintácticas originales sobre el nuevo texto; esto es, para referirnos a un procedimiento que no suma ningún léxico nuevo y donde las modificaciones actúan primordialmente sobre la dimensión discursiva y semántica. Sin embargo, es necesario matizar que en la obra de Pérez López las citas sí se ven alteradas prosódicamente e incluso marginadas visualmente sobre la página. Cuando la poeta interrelaciona varias citas y aplica sobre ellas recursos gráficos, como enmarcaciones en negro (2019: 69) o tachaduras (60), la sonoridad y los significados de estas se ven drásticamente alterados. Además, la libre repetición (52) o el recorte de algunos versos y letras (23) —atendiendo nuevamente a la voluntad semántica— implica una modificación ocasional en los morfemas.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

intervención autoral. Ahora bien, el hecho de que no se configure un entorno lingüístico más amplio que el de la codificación intertextual —a saber, que la huella de la autora quede reducida en el poema a cómo dispone los textos o a la tachadura de algunos de ellos— sugiere una escritura vulnerada y potencialmente ética; es decir, desprovista de autoridad, apoyada sobre la desviación semántica de cuanto aparece escrito en la página, y atenuadora de la voz poética en cuanto instancia unitaria y totalizante. Es más, la construcción de los significados surge en bloque, sobre una polifonía de locutores que se entrelazan y anulan recíprocamente. En «Encierro» (2019: 75-76) el intercambio de mensajes recuperados de La Manada por las autoridades competentes en los Sanfermines (*El País*, 2016), suceden en el decurso de la elegía «Como el toro he nacido para el luto», de Miguel Hernández; de modo que no importan tanto los pasajes en sí mismos, como la disonancia cognitiva que surge tras vincular una experiencia de dolor universal —atraída por la literatura de Hernández— con la risa y la inadecuación en el registro de los mensajes, pues estos activan un recuerdo simultáneo sobre el público lector que haya podido identificar los hechos:

Como el toro he nacido para el luto  
**Uno de los cinco sevillanos**  
**detenidos por violación**  
**a una joven madrileña de 19 años**  
 y el dolor, como el toro estoy marcado [...]  
 – **Buenos días**  
 – **Follándonos a una entre los 5.**  
 como el toro a tu amor se lo disputo  
**a una entre los 5**  
 Como el toro me crezco en el castigo, [...]  
 – **Jajaja.**  
**–Todo lo que cuente es poco** (2019: 75-76).

En otras palabras, la capacidad connotativa de la *transposición* convoca en el poema una serie de capas dialógica, o un significado de «existencia doble» (Plett, 1991: 9) que trasciende tanto los recursos previos como la escritura presente para conjugar un nuevo imaginario del trauma. La relación entre lo literario y lo documental permite aprehender las connotaciones que las citas mantenían en sus contextos lingüísticos primarios, aunque lo haga con el fin de subvertirlas y de proyectar —junto a ellas— otras originadas por la mutua neutralización entre ambas narrativas. En ese marco, el grueso de las operaciones semánticas actúa bien como crítica irónica, bien como encuadre afectivo y conciliador de los pretextos, lo que sugiere una recuperación de los eventos históricos y una reelaboración de estos en un

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

sentido de injusticia y necesidad óntica, sistémica y universal. Como ejemplo, el hecho de que sea Pablo Neruda quien dialogue en «Amor, esa palabra» (2019: 53) con la violencia de género desgasta la imagen literaria del autor y antepone una actitud satírica de sus representaciones. En cambio, la presencia de Perlongher en «Cadáveres 2.0» recrea un escenario de repetición afectiva e histórica para unos datos circunstancialmente olvidados por el lector; bajo el propósito de sugerir, en el cruce entre dos dictaduras, una recuperación de los hechos, una memoria colectiva del trauma y una mutación de lo ajeno en dolor comunitario (2019: 69-74). Pero sobre ambos ejemplos se sitúa un sustrato cultural e histórico que tensiona la totalidad de la estructura y que precisa de la complicidad del lector para reconocerlo. De ahí que, en síntesis, el significado de los poemas no pueda entenderse fuera de la suma de voces multiplicadas —literarias, oficiales y extraoficiales— del exterior, ni lejos de la productividad abierta que la reescritura intertextual propone.

Además, esta condición invita a pensar el papel de la poesía y de la posición que ocupa en él la voz poética, en términos de relación y crítica a los lenguajes del dominio. Es conveniente añadir que la ironía ha sido interpretada como un dispositivo *transreferencial*, en la medida en que sitúa sobre el poema una enunciación polifónica (Reyes, 1984: 154) y ambivalente que interviene en el marco social, más allá de los ejes lingüísticos (Baños Saldaña, 2022: 280-282). En este sentido, la actitud satírica de Pérez López, y asimismo la disposición de las reactualizaciones históricas, no esboza una simple formulación estética, sino una objeción consciente que apunta hacia distintas reconstrucciones. En un primer orden, el sentido de autoridad poética queda marginado del texto, en tanto que la autora pierde la facultad de la acción, su hegemonía sobre el poema y su capacidad de articular y controlar los significados por adelantado. En su lugar, idea un libro que disloca al sujeto y a los lectores de sus espacios habituales de emisión y configuración creativa, contrapuesto con la subjetividad rígida y unidireccional del *yo*, y partícipe de una lógica organizada por la fluidez, la cesión del espacio y la agrupación polifónica que las operaciones intertextuales implican.

Por otro lado, su lógica pone en duda la construcción de lo real. Se ha argumentado que el recurso de la *transposición* plantea una relación indirecta entre la expresión lingüística y las realidades que pretende significar, y que por lo tanto el modo de referir se desvía hacia un espacio dialógico y oscurecido por connotaciones duales. No obstante, aquello también implica una modificación del espacio social y una redefinición considerable de la noción de cultura. Las *interferencias* entre *exotextos* construyen un paradigma desatendido de la

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

polarización entre la cultura social y la literaria, lo digital y lo escrito en papel, o lo propio y lo externo. En esas circunstancias, las operaciones por las que Pérez López se desprende del *yo* tensionan las narrativas y ponen en evidencia las mediaciones lingüísticas, sobre las que prevalecía una idea simulada y exclusivista de las representaciones del territorio y de los sujetos. Es decir, la confrontación entre lírica e información desmitifica la naturaleza de los modelos literarios, a la vez que confunde las delimitaciones entre la forma íntima y externa para favorecer una presencia relacional de la existencia. Incluso si la lectura de un libro se ha llegado a comprender en clave de recuerdo individual y vivido (Henriques Britto, 2000: 126), la episteme de esta poesía condensa —a través del borrado semántico— un imaginario donde lo privado no encuentra separación de lo común. Al contrario, el hecho intertextual y la elección de un corpus de poesía que pertenece mayoritariamente al canon hispánico —y por ende, reconocible a un amplio nivel en los países donde la autora publica o comercializa su obra— promueve la activación cognitiva de imágenes no necesariamente vividas, sino experimentadas como comunidad, bajo una concepción de la literatura irremediablemente convocada por lo público, y una experiencia de lo íntimo anclada, en tanto que reclamo ético, a la herida social.

### **3.2. *Libro mediterráneo de los muertos* (2023)**

Pocos años después de *Interferencias*, aparece en el sector editorial una obra igualmente emparentada con el cuestionamiento metapoético, la polifonía, el desvío semántico y el propósito de cultivar lo colectivo —si bien desde una estética más simbolista que la anterior—. En *Libro mediterráneo de los muertos*, el mar homónimo representa un centro discursivo que no remite únicamente a la entidad geográfica, sino a un entramado de realidades históricas en curso con las que se cuestiona el orden social y la idea del sujeto doblegado sobre sí mismo: esto es, como imagen inmanente de una condición común y de una dependencia recíproca entre seres. Partiendo de la existencia previa de un *Libro de los muertos* egipcio (2017) y otro tibetano (1996) —ambos pensados como acompañamiento en el rito hacia la muerte de otros pueblos— y afín al poemario testimonial de Balam Rodrigo *Libro centroamericano de los muertos* (2018), Pérez López conjuga en la llanura del Mediterráneo una identidad de lo humano que fricciona el carácter occidental, acercándolo a una responsabilidad universal atenta a las tragedias migratorias, antropocéntricas y opresivas de su sistema. No obstante, este hecho emplaza la deconstrucción de una lengua y unos

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

razonamientos según los cuales no todas las vidas merecen el mismo duelo. Si a raíz de Judith Butler (2010: 13) se había teorizado que la disposición afectiva del poder, justificadora de las guerras contemporáneas, condiciona que las vidas concretas no se reconozcan como dañadas o perdidas en los mismos marcos epistémicos, y se ha demostrado que para que una vida se asimile a la perdida, primero ha de tener una presencia visible —entendida como vida en toda la extensión del término— María Ángeles Pérez comprende que lo lingüístico supone el principal instrumento de ese poder: es el eje desde el que se desplaza la otredad y se distorsiona la imagen de lo real. Por ello, frente a una idea del lenguaje institucionalizado y de los hechos que simbólicamente representan su rigidez —la civilización, lo estático, la soberbia de Babel (Pérez López, 2023: 36)—, se propone en el poemario un cuestionamiento *extra-sistémico*, salvaje y fluido del significado, conectado a la cinética de la naturaleza marítima o a los patrones de conducta de otras etnias y especies no-humanas: es decir, a los códigos de la otredad, que erosionan el modelo subjetivista (Braidotti, 2005), social y lingüístico (Méndez Rubio, 2008) de Occidente<sup>4</sup>.

La obra se divide en ocho poemas extensos —escritos en prosa— con una organización simétrica: cada uno se vertebría por un símbolo central y una serie de enumeraciones finales, a modo de glosas. El símbolo, dado su carácter naturalmente ambiguo, despliega sobre ellos un hilo de correspondencias imprevistas, referidas a las lecturas individuales, la historia o las reflexiones críticas sobre el lenguaje. De este modo, en paralelo a la pretensión de *Interferencias*, la experiencia subjetiva queda conjugada con la colectiva, y la experimentación plástica con la denuncia de unos hechos concretos y significativos en el imaginario de las sociedades actuales. Un claro ejemplo de lo expuesto es el poema «Cráneo y otros trofeos» (2023: 25-31), donde el animal del trabajo de Hércules se recupera como denuncia a la caza furtiva, los feminicidios del municipio de Juárez y las torturas de la Brigada Político-Social española, junto con una defensa de la oralidad y de la negación metalingüística; esta última representada por múltiples recursos que engrosan la condensación semántica. Entre ellos, la alusión explícita a los usos del silencio en *Oratorio*

---

<sup>4</sup> Estos hechos siguen la línea de lo que había adelantado previamente *Incendio mineral* (2021). De manera simétrica, la obra precedente se construye sobre la posibilidad de una lengua disputada en la irracionalidad y el vaciamiento de los signos lingüísticos, a partir de una palabra que se cuestiona a sí misma y de una presencia de figuras naturales sobre las que recae el horizonte cognoscitivo; en este caso con un énfasis en la clase de los insectos (la abeja, la hormiga) y en los órganos y cavidades del cuerpo (ovario, pulmón, tórax), asumidos como encarnación de las entidades mínimas más representativa de la interacción óntica universal.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

(2021) de Negroni: «No quiero ser animal de baldío [...] Aunque María Negroni sepa del fondo o círculo o cal blanca» (2023: 30).

El poema se inicia con una sucesión de epíforas que sitúan sobre la imagen del león el encuentro inminente entre la boca mamífera —aludida por el léxico «mandíbula» o «dientes»— y el estudio del lenguaje —«mecanismo», «verbo», «idioma»—. En ese encuentro, la visión del animal hecho cadáver se sitúa en el centro del poema —aun sin determinar una espacialidad deíctica— por medio de una lengua dudosa y sobrecojida que intenta nombrar lo que ha desaparecido durante la epifanía de la visión:

Acontece el cráneo del león.

    Su mandíbula hendida ante el asombro.  
    El verbo herir reseco ante el asombro.

    ¿Qué queda de los huesos, de su canción compacta y el brusco mecanismo de morder?  
    ¿Del idioma sangrando como arteria rota entre los mismos dientes de morder? (2023: 25).

Lo fundamental de estas epíforas es que en ellas se produce una ósmosis entre lo humano y lo animal, ambos concebidos como realidades corporales indisociables —hechos de arterias, huesos, dientes, heridas—, entrelazados por una situación de indefensión y perplejidad —«ante el asombro», «¿Qué queda [...] de morder?» (2023: 25)— y el uso de una lengua compartida donde se tensiona lo instintivo y lo discursivo. Observado desde el lugar de la locución, estos primeros versos ilustran una voluntad de querer decir el aturdimiento que, más tarde, desembocan en una construcción compleja, coral y desarticulada, a través de una escritura que oscila entre lo escrito y lo tachado, reclamando la mirada sobre el blanco de la página —«(¿Se podrá decir queja?) / (¿Reja?) / ( ) // ¿Y paréntesis mudo ante el asombro?» (26)—; y junto a la imagen de un cráneo que actúa como núcleo de un cosmos, ordenado por la visión del dolor. En este sentido, la disposición del lenguaje y la figuración simbólica de la realidad permiten la convivencia en el poema de distintos sentidos, no lineales e incluso antitéticos.

En un primer grado, la imagen del león absorbe una autoridad en sí misma. Se presenta de forma denotativa, como un significante que señala una imagen visual, anterior a la escritura y, por ende, con el peso de lo real frente al relato construido. El valor documental de la imagen encuentra en el cráneo una plenitud de sentido; si bien, el símbolo presenta una segunda connotación que permite asimilar al león con lo inenarrable. Puesto que pertenece a la realidad material, el animal opera como instancia metatextual, como imagen de un fracaso

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

lingüístico. Su manifestación se comprende al relacionar los atributos del texto con la definición de homogeneidad oligárquica que Pérez López atribuye al signo verbal: si el asombro ante el mamífero pertenecía a un plano exterior al lenguaje, su reflejo en la palabra —concebida como escasa— ha de materializar una idea sesgada, artificiosa y parcial de su condición diversa.

De ese modo, frente a los códigos equívocos del lenguaje, la autora problematiza una paradoja que será clave en la construcción total del libro: cómo proyectar el deseo del nombre desde un sistema lingüístico que desplaza a lo nombrado de la propia realidad. Es cierto que María Ángeles Pérez López asume una imposibilidad lingüística en su acercamiento al cráneo del león. No obstante, y a diferencia de otras poéticas que exploran lo inefable, su aproximación no desemboca en una postura escéptica: más bien, introduce una búsqueda obstinada de otros modos del decir. En tanto que el signo es la única herramienta que parece poseer la autora para registrar la urgencia y la hostilidad contemporáneas, a lo largo del poema se pregunta por la posibilidad de una lengua que pueda sortear —sin contradecirla— la incapacidad de la palabra. En el poema se edifica, luego, un espacio textual abierto, en continua constatación de sus límites, frecuentado por huecos tipográficos, deformaciones lingüísticas, cruces semánticos y un quiebre rítmico, encabezado por versos entre paréntesis que, además de ensordecer la linealidad del relato, recuperan la pregunta fundamental de la obra: «¿Cuántos modos conoces de decir?» (2023: 27). La nueva lengua imaginada por la autora se asimila, por tanto, a una idea de «lo salvaje» frente a «la nada» (27), lo que permite expandir los límites de lo lingüístico dentro de unos códigos híbridos, perceptivos, alógicos e intuitivos, propios de la conciencia de otras especies diferentes a la humana<sup>5</sup>.

Pero existe además un tercer grado de desarrollo sínico dentro de la imagen del cráneo. El uso del símbolo, descrito por Yuri Lotman como un «condensador semiótico» o un puente que permite tensionar la realidad semiótica con la *extrasemiótica*, los principios de la *signidad* con sus fronteras o la sincronía textual con la memoria de la cultura (Lotman, 2003: 12), contribuye, al mismo tiempo, a la convivencia de referentes y significados diversos, a la eliminación del sentido de la unidad y al crecimiento de la certidumbre semántica. De ahí que la imagen visionaria del león permita yuxtaponer un espacio de analogías inusuales. El

---

<sup>5</sup> Para un examen detallado de esta subjetividad en la literatura son esenciales los trabajos de Rosi Braidotti (2005) y Amelia Gamoneda (2016, 2020).

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

relato lírico de la limpieza del cráneo tras su muerte evoca en el *yo* poético el recuerdo de los guerrilleros republicanos, o el listado de mujeres víctimas de violencia de género con apellido homónimo —«Jessica Lízal de León / Se desconocen los nombres de las ausentes / Amalia Saucedo Díaz de León / Se desconocen los nombres de las ausentes» (30)—, mientras que la coloración de los dientes funciona como denuncia alegórica de la esclavitud africana: «las ceremonias de la blanquitud [...] / la memoria sobre el látigo» (27).

Por su parte, la inconcreción semántica del simbolismo queda definitivamente reforzada con las notas que cierran el poema. Lejos de cumplir una función aclaratoria, estas se inscriben como juegos holísticos en los que se amplía, oscurece o desdice lo expresado bajo la forma de una glosa que prefigura una explicación. En esa premisa, es interesante recordar lo que Túa Blesa (1998: 159-169) apunta sobre la figura de la *adnotatio*. A su parecer, las notas a pie de página o las glosas contemporáneas mantienen un lugar no diseminado dentro del poema, una posición estable en el final de la página. Sin embargo, su presencia se adscribe igualmente a una disrupción de la estructura tradicional de la poesía, al remitir al afuera-del-texto y, por tanto, al desborde de los géneros literarios. Para Blesa, la anotación da la espalda a las funciones que tradicionalmente ha desempeñado en la filología, adquiere un carácter de texto literario cerrado sobre sí mismo y, por momentos —como en el caso de Pérez López—, una función metaliteraria que ejemplifica la labor de distracción sobre el propio texto, precipitando su semántica e incluso precediéndola:

2. La memoria es también de este tipo de flores. Sorprende el nombre: *diente de león*. Hay quien la toma por una mala hierba porque insiste en crecer en todas partes (la memoria, me refiero a la memoria) [...]

7. Para Plinio el Viejo, en el libro VIII de su *Historia natural*, de todas las fieras sólo el león siente piedad por los que le imploran. Cuando la hembra recién parida lucha por sus cachorros, se cuenta que fija la vista en tierra para no espantarse de los venablos. Y según se cree, cuando están muriendo, muerden el polvo y derraman una lágrima al expirar.

8. ¿De esa lágrima brotan también las flores? ¿La que lleva su nombre con un soplido extraño, inaprehensible? [...] (2023: 29-31).

Muy similar al anterior es el poema «Cocodrila&Co» (2023: 21), en el que la artista Leonora Carrington, autora de la escultura *How Doth the Little Crocodile* (2000), se imagina junto a dicho reptil para establecer un carácter relacional, comparable por la exposición al dolor, el pavor y la indolencia de ambos en las sociedades capitalocentristas vigentes. La pieza de Leonora Carrington y su condición identitaria de mujer —psiquiatrizada y defensora del movimiento antifascista y feminista durante los años más convulsos del siglo XX— solidifican en la representación del cocodrilo un símil ontológico entre el género femenino,

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

el animal y otros grupos sociales marginados, a raíz de las sujetaciones que padecen por unas estructuras de dominio compartidas —entre ellas, la lengua—. Siguiendo las nociones presentadas en el poema anterior, la materialidad no aparece aquí únicamente vinculada a la exposición de agresiones visiblemente concretas, sino —como sostiene la ética de la vulnerabilidad— a las migraciones del lugar de enunciación, de la lógica que sostienen al *yo* poético y de la consecuente atención a una materia lingüística que pugna por su salida de la comprensión semántica: «Te acercas despacio al animal. En su espuma de sangre es ininteligible. Se seca al sol, deja sólo una costra de lenguaje y un ojo dorado que no duerme, lo estricto y lo flexible que se sueldan como en la forma extrema de los imperativos» (2023: 21).

Para la poeta, la escritura que se anula a sí misma o que expone en el texto la relación conflictiva entre la propiedad, lo real y el signo —lo muestran el verso «*mi* lengua es sólo la de las equivocaciones» (2023: 39)<sup>6</sup>, o las repeticiones de «[t]a tumba no es el mar sino el lenguaje» (2023: 42, 43)—, sumado a la reincidencia de una disposición textual que quiebra la esencialidad poética, constituyen la manera en que la creación puede comprometerse intrínsecamente con las crisis y las rebeliones sociales. Dicho esto, la tendencia de la locutora a constituirse en continua correspondencia con el otro no se reproduce únicamente sobre aquellos sujetos con capacidad de hablar, sino sobre la totalidad de entes que condensan el símbolo. Es decir, no es el *yo* quien mantiene el vínculo con la alteridad, sino el grueso de las cosas vivas y naturales, e incluso el poema en calidad de forma, los que se vulneran para aplicar sobre ellos las mismas facultades y condiciones relacionales.

En el plano retórico, este hecho se traduce, siguiendo las cláusulas de Levinas, en un instinto moderador de la razón y una expresión que ni la palabra, ni la voz, ni la comprensión humana dominan por completo. La etología creativa que construye la poeta abre así la dimensión humana hacia un espacio de negociación y transformación —corporal y lingüístico— donde el *yo* se disloca para adscribirse a una entrega pasiva y a una enunciación inhibida de una identidad autónoma, de manera explícita —«Pero si *yo* se complementa en *nosotros* porque la *o* se abre y repercute!» (2023: 43)—, tanto como implícita:

Como si esta página fuese la superficie aterida y blanquíssima en la que tú también ladrás tu dolor.....  
..... (2023: 16).

<sup>6</sup> El énfasis en «*mi*» pertenece al texto original.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

El poema de Pérez López experimenta una analogía con el comportamiento no humano, inducido por los calificativos «rasguño» o «hambre de forma», y por la plasticidad de una lengua que complejiza sonora, semántica y visualmente la lectura verbal. La poesía insiste entonces en un vaciado léxico, a través de signos que desaparecen de la página, quedando reducidos a señas gráficas —«' ' ' ' ' ' ' '» (2023: 28)—, o bien subordinados al sonido, como ocurre en la aliteración de la fricativa «/s/» en «...silencio [...], disolverse. Volverse sol sombrío» (2023: 26). En este juego, la tilde adquiere una relevancia insólita, puesto que no señala un dominio ortográfico. Su pretendida agramaticalidad, que busca referirse al grito sonoro de un ser vivo (2023: 28) en tanto signo que amplía tónicamente a la palabra, eclipsa los contextos lingüísticos para elevar imperceptiblemente otros, en su mayoría vinculados con el acallamiento —«El silencio nos ata con su alambre [...]. Pero incluso en lo mudo podré decir que nó / para que nó / y nó / y sin embargo nó» (2023: 28)— o con la identidad de otros entes que han sido despojados de la voz. Sucedía así en el poema anteriormente citado: «[s]e desconocen los nombres de las ausentes» (2023: 30). En síntesis, la pretensión que esconde esta alternancia gramatical es la de mudar la razón y el lenguaje hacia una comunicación que priorice la entrega a la otredad y la presencia ajena por encima de la propia.

De acuerdo con ello, merece la pena subrayar que la noción más crucial de la filosofía de Levinas, recuperada en el poemario de manera explícita o subyacente al cambio de posición vocal, es la cuestión por el rostro del Otro. Para Levinas (1998: 37), en la presencia del «rostro» culmina el acercamiento ético. Pero esto no indica *per se* la necesidad de observar una cara física, sino la presencia de una imagen inexacta de la otredad —una mano, una huella, un nombre— que, al contemplarla íntegramente, en su porción de misterio y desconocimiento, imprime sobre el sujeto una moral heterónoma, una voluntad de respuesta diferenciada de las lógicas de la «mismidad» (Guillot, 2002: 18) y de la propiedad en las que se contravienen los principios éticos. En ese llamado, la autora expone en última instancia un acercamiento a los seres a partir de la pérdida de la conciencia —«Nada sabes de ella, si puedes decir ella» (Pérez López, 2023: 21)—, por medio de un deseo de acercamiento y apertura hacia lo que, estando aún por conocer, permanece en su naturaleza extraña, múltiple y asimétrica. De esta manera, a la pregunta de «qué es el rostro», la autora responde con una técnica de serigrafía (45-46), de imprimación y transferencia de la tinta —o de la palabra— a

través de la página; pero nunca de aprehensión de la conciencia ajena: «el rostro [...] nos posee» (44-45); «el rostro es el lenguaje que no sé pronunciar» (46).

#### 4. CONCLUSIÓN

En los últimos años, la poesía no ha dejado de ratificarse como una experiencia estética consciente de las condiciones históricas en las que se produce. La muestra más clara de ello quizás sea la presencia de autoras como María Ángeles Pérez López, quienes, incluso después de alcanzar unas posiciones sólidas en los ámbitos poéticos, han alterado la retórica de sus producciones para connotar en las fórmulas vanguardistas una esfera social y experimentalmente crítica, adecuada a los reclamos eventuales. A partir de la publicación de *Interferencias* en 2019, su poética acusa una escritura implícita y dialógica —construida con los recursos de la intertextualidad, la hibridez medial, la pluralidad fónica o el hermetismo simbolista—, por la que el texto se asume como un objeto en sí, fractal, físico y representativo. De ese modo, las obras analizadas encaran el auge más significativo de su experimentación poética hasta la fecha. En ellas prevalece la búsqueda de una nueva forma discursiva cercana a los límites lingüísticos, y la plasticidad de una estructura que agrieta el molde lírico tradicional; lo cual dificulta el acceso a los significados e impone una duda respecto a la correspondencia entre lo real y sus referentes. Pero esa conciencia del lenguaje es, también, la conciencia de que la palabra prescribe una subjetividad externa. Siguiendo la línea originalmente abierta por el posestructuralismo francés, arraigada en los ámbitos hispanoamericano y europeo, Pérez López observa en los desvíos lingüísticos una posibilidad de abandono de los dominios productivos y jerárquicos del lenguaje. Esto le permite yuxtaponer en sus obras una fragilidad ética que, al actuar sobre el lugar de la enunciación, traslada el compromiso de las temáticas a la producción misma de la obra. La estructura total de *Interferencias* y *Libro mediterráneo de los muertos* condiciona así una voz poética desprendida de su autonomía para situar en el texto una dependencia relacional con la otredad que, en definitiva, cruza la interioridad del *yo* con la exterioridad y compromete un lugar de correspondencia histórica y temporal, si no geográfica, con el *Otro*.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARROITA, Jorge (2025), «*Transposiciones y silepsis intertextuales*: procedimientos de reapropiación citacional mediante transformaciones implícitas», *Anales de Literatura Española*, 42, pp. 39-63.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

BALAM, Rodrigo (2018), *Libro centroamericano de los muertos*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

BALCELLS DOMÉNECH, José María (2020), «María Ángeles Pérez López: De versos concisos y poemas interferidos», *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, 7, pp. 159-174.

BAÑOS SALDAÑA, José Ángel (2002), «La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 271-292.

BARTHES, Roland ([1953] 2011), *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Buenos Aires, Siglo XXI.

BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BRAIDOTTI, Rosi (2005), *Metamorfosis: hacia una teoría materialista del devenir*, Salamanca, Akal.

BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós.

BUTLER, Judith (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno Carrillo, Barcelona, Paidós.

BUTLER, Judith (2014), «Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación», trad. Diego Falconí, en Begonya Sàez i Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 47-79.

CAVARERO, Adriana (2011), «Inclining the Subject», en Jane Elliot y Derek Attridge (eds.), *Theory after Theory*, Londres, Routledge, pp. 194-204.

CAVARERO, Adriana (2014), «Inclinaciones desequilibradas», trad. Àngela Lorena Fuster, en Begonya Sàez i Tajafuerce (ed.), *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria Editorial, pp. 17-37.

COROMINAS, Joan (1985), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Vol. 4*, Madrid, Gredos.

COSERIU, Eugenio (1997), «Tesis acerca del “significado”», *Lexis*, vol. 21, nº. 2, pp. 83-86.

EL PAÍS (2016), «Así describieron en WhatsApp la violación los detenidos en San Fermín», *El País*, en [\[https://elpais.com/politica/2016/08/17/actualidad/1471448596\\_887543.html\]](https://elpais.com/politica/2016/08/17/actualidad/1471448596_887543.html) (05/11/2025).

GAMONEDA, Amelia (2016), *Del animal poema. Olvido García Valdés y la política de lo vivo*, Oviedo, KRK Ediciones.

GAMONEDA, Amelia (2020), *Cuerpo locuaz. Poética, biología y cognición*, Madrid, Abada Editores.

GARCÍA, Eduardo (2005), *Una poética del límite*, València, Pre-textos.

GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

- GUILLOT, Daniel E. (2002), «Introducción», en Emmanuel Lévinas, *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel E. Guillot, Salamanca, Ediciones Sigueme, pp. 13-45.
- HENRIQUES BRITTO, Paulo (2000), «Poetry and Memory/Poesia e memória», *Mais poesia hoje*, ed. Pedrosa Celia, Río de Janeiro, 7 Letras, pp. 124-131.
- KRISTEVA, Julia (1974), *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, París, Éditions du Seuil.
- LÉVINAS, Emmanuel (1998), *La huella del otro*, trad. Esther Cohen, Manrico Montero y Silvana Rabinovich, Cuidad de México, Taurus.
- LÉVINAS, Emmanuel (2002), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, trad. Daniel E. Guillot, Salamanca, Ediciones Sigueme.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza (2020), «El trazo y la resistencia: formas poéticas de la ilegibilidad», en Selena Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, pp. 167-202
- LOTMAN, Yuri M. (2003), «El símbolo en el sistema de la cultura», trad. Desiderio Navarro, *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 2, pp. 149-160.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2008), *La destrucción de la forma (Y otros escritos sobre poesía y conflicto)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- MOLINA FERNÁNDEZ, Eduardo (2005), «Sobre el soneto “Miré los muros de la patria mía...” Y sus imágenes de muerte moral», *Signos Literarios*, vol.1, nº. 2, pp. 47-65.
- MOLINA MORALES, Guillermo (2018), «Lenguaje y poder en la poesía de María Salgado y de Ángela Segovia», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 221-38.
- MONTALBETTI, Mario (2009), «Labilidad de objeto, labilidad de fin y pulsión de *langue*: en defensa del poema como aberración significante», *Hueso húmero*, 53, pp. 95-106.
- MOXEY, Keith (2008), «Los estudios visuales y el giro icónico», *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 6, pp. 8-23.
- OTERO, Blas de (1992), *Ancia*, Madrid, Visor.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2019), *Interferencias*, Madrid, La Bella Varsovia.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2020), «Marzo es marzo es marzo es marzo», *Taller de letras*, 67, pp. 114-116.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2021), *Incendio mineral*, Madrid, Vaso Roto.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2023), *Libro mediterráneo de los muertos*, Valencia, Pre-textos.
- PLEITT, Heinrich F. (1991), «Intertextualities», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín / Nueva York, Walter De Gruyter, pp. 3-29.
- PRATS, Ramón N. (ed.) (1996), *El libro de los muertos tibetano [Bar do thos grol]*, Madrid, Siruela.
- REYES, Graciela (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.

- REYES, Graciela (1995), *Los procedimientos de cita: estilo directo y estilo indirecto*, Madrid, Arco Libros.
- SALGADO, María (2012), *ready*, Madrid, Arrebato.
- SEGOVIA, Ángela (2016), *La curva se volvió barricada*, Segovia, La uÑa RoTa.
- WALLIS BUDGE, Ernest Alfred (2017), *El libro egipcio de los muertos*, Málaga, Editorial Sirio.

Marta Cabrera Iniesta (2025), «Habitar lo plástico: el desvío lingüístico como gestualidad ética y vulnerable en la última etapa de María Ángeles Pérez López (2019-2023)», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 69-92.