

Vejez y decrepitud en la obra de tres poetas españoles: Antonio Gamoneda, Juana Castro, Angélica Liddell*

Old Age and Frailty in the Work of Three Spanish Poets: Antonio Gamoneda, Juana Castro, Angélica Liddell

SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad de León. Facultad de Filosofía y Letras. Campus de Vegazana s/n 24071
León (España)

sergio.fernandez@unileon.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8347-306X>

Recibido/Received: 10/07/2023. Aceptado/Accepted: 30/08/2023.

Cómo citar/How to cite: Fernández Martínez, Sergio, “Vejez y decrepitud en la obra de tres poetas españoles: Antonio Gamoneda, Juana Castro, Angélica Liddell”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023): 185-210.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.185-210>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Este artículo aborda la compleja relación entre el cuerpo y la vejez en la poesía española actual a través de tres poemarios publicados en el siglo XXI: *Arden las pérdidas*, de Antonio Gamoneda (2003), *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro (2005) y *Una costilla sobre la mesa*, de Angélica Liddell (2018). Para ello se apuesta por una metodología que parte de la teoría fenomenológica con el objetivo de examinar las diferentes dimensiones de la corporalidad ante el acabamiento físico. Estos textos, que proponen diferentes acercamientos a un mismo motivo literario, permiten instaurar una nueva perspectiva en torno a dicotomías aparentemente perpetuas, como juventud y vejez, pasado y presente, y vida y muerte, con lo que amplifican notablemente los límites de la palabra poética.

Palabras clave: vejez; decrepitud; corporalidad; poesía española contemporánea; Antonio Gamoneda; Juana Castro; Angélica Liddell.

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco de las ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 (Modalidad Margarita Salas), convocadas por el Ministerio de Universidades dentro del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia “Modernización y digitalización del sistema educativo”, y su financiación procede del Instrumento Europeo de Recuperación Unión Europea – Next GenerationEU, mediante convocatoria de la Universidad de León. Referencia UP2021-025. Clave orgánica Ñ-134. Número de contrato 2021/00182.

Abstract: This article addresses the complex relationship between body and old age in contemporary Spanish poetry through three collections of poems published in the 21st century: *Arden las pérdidas* [*The Losses Burn*], by Antonio Gamoneda (2003), *Los cuerpos oscuros* [*The Dark Bodies*], by Juana Castro, and *Una costilla sobre la mesa* [*A Rib on the Table*], by Angélica Liddell. The methodology is based on phenomenological theory to examine the different dimensions of corporeality in the face of physical completion. These texts, which propose different approaches to the same literary motif, allow us to establish a new perspective on seemingly perpetual dichotomies, such as youth and old age, past and present, and life and death, thus significantly amplifying the limits of the poetic word.

Keywords: old age; frailty; corporeality; contemporary Spanish poetry; Antonio Gamoneda; Juana Castro; Angélica Liddell.

Sumario: Introducción. 1. “Claridad sin descanso”: la conciencia del deterioro en *Arden las pérdidas* (Antonio Gamoneda, 2003). 2. “Fiebre mía de olvido”: el alzhéimer en *Los cuerpos oscuros* (Juana Castro, 2005). 3. “Aquella carne no era mi padre”: el paciente terminal en *Una costilla sobre la mesa* (Angélica Liddell, 2018). Conclusiones.

Summary: Introduction. 1. “Restless clarity”: the awareness of decline in *Arden las pérdidas* [*The Losses Burn*] (Antonio Gamoneda, 2003). 2. “My fever of oblivion”: Alzheimer’s disease in *Los cuerpos oscuros* [*The Dark Bodies*] (Juana Castro, 2005). 3. “That flesh was not my father”: the terminally ill patient in *Una costilla sobre la mesa* [*A Rib on the Table*] (Angélica Liddell, 2018). Conclusions.

INTRODUCCIÓN

En *Fenomenología de la percepción*, Maurice Merleau-Ponty señala que “hay varias maneras para el cuerpo de ser cuerpo” (1994: 141), lo que repercute en la multiplicidad de posibilidades de encarnación. En los humanos, la reducción física inherente al paso de la edad afecta a la sociedad, a su cultura y a su política en el mundo occidental actual: “As we approach the extremity of old age we approach in the West the limit of the pure cultural construction of aging”, señala Kathleen Woodward (1991: 194). En efecto, y como explicita Merleau-Ponty, el cuerpo humano adquiere diferentes formas y estados a lo largo de la vida. En el mundo contemporáneo, y confrontando la propia naturaleza, el cuerpo anciano y sus cambios físicos y funcionales parecen desafiar la lógica biológica. Como apuntan Chris Gilleard y Paul Higgs, el cuerpo decrepito “can be understood as rooted not in the domain of biology but in social relations. It is in the biological materiality of the body that the «cultural» approach toward understanding ageing meet its greatest challenge” (2005: 117-118).

En consonancia con sus estudios más recientes (Gilleard y Higgs, 2013; 2016), donde establecen una innovadora base para determinar la política corporal —pues las capacidades del cuerpo ya no dependen de la edad, sino de sus funciones y posibilidades productivas—, me centraré en

el análisis de tres obras poéticas españolas que toman la ancianidad y el acabamiento físico como núcleo temático: *Arden las pérdidas*, de Antonio Gamoneda (2003), *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro (2005) y *Una costilla sobre la mesa*, de Angélica Liddell (2018). En ellos, el cuerpo decrepito se entiende como un cuerpo disminuido en sus facultades físicas o en el que se advierte la decadencia física a causa de la edad. Todos ellos generan formas expresivas de la consciencia del fin, donde la vida está sometida al dolor. Un dolor que, instalado en el origen del pensamiento, se hace perceptible en sus múltiples realidades, sean estas pasadas, presentes o futuras, y que se manifiesta de diversos modos en la práctica poética. Se sitúa, además, al sujeto poemático en un mundo sin escapatoria, sin posibles alivios, consuelos o fugas, puesto que el cuerpo está en la última fase de la senectud. Se trata, en consecuencia, de una muestra de la fragilidad corporal en la que están presentes la memoria y la ética.

Si bien el estudio del motivo literario de la vejez en la poesía española ha sido amplio y constante por parte de la crítica hispánica a lo largo de la historia reciente, cabe resaltar un reciente interés en el mismo. Es el caso de los monográficos, como el seminal de Francisco Javier Díez de Revenga, *Poesía de senectud* (1989) —centrado en las últimas obras de Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Dámaso Alonso y Rafael Alberti— hasta el más reciente, *Vértigo y luz. Sublimidad y sinestesia en el ciclo de senectud de Antonio Gamoneda*, publicado por Rubén Pujante Corbalán (2021). Es igualmente importante el volumen colectivo *De la edad*, coordinado por Josefa Álvarez Valadés (2021), pionero en su acercamiento unitario al motivo de la vejez y sus efectos a través de estudios de la obra de Angelina Gatell (López Vilar, 2021), Antonio Gamoneda y José Corredor-Matheos (Virtanen, 2021), Joan Margarit (Gruia, 2021) o Juana Castro y Aurora Luque (Álvarez Valadés, 2021). En esta misma línea, es también creciente el número de artículos dedicados a la obra final de autores como Julia Uceda (Navarrete Navarrete, 2020: 239-280; Palomo Ortega, 2021), José Corredor-Matheos (Vega Sampayo, 2020), Francisca Aguirre (Bados Ciria, 2015; Fernández Martínez, 2019; Segura-Amancio, 2023), María Victoria Atencia (Palomo Ortega, 2021), Pilar Paz Pasamar (Gatica Corte, 2014; Bados Ciria, 2015) o Guillermo Carnero (Gómez-Castellano, 2020).

Como se desprende de este breve recorrido bibliográfico, hay una predominancia crítica de la obra de senectud de los poetas de la generación del cincuenta. Con todo, es importante matizar que la mayoría de estos estudios no se detienen a profundizar de manera exclusiva en el

componente estrictamente físico de los poemarios, sino que se ocupan de analizar otros ámbitos, como la perspectiva existencial, la evolución de los sentimientos y los afectos con el paso del tiempo y las diferentes expectativas ante la muerte. Si bien este artículo se ocupa asimismo de estas cuestiones, su objetivo prioritario es otro: observar la visión de la vejez desde el ámbito puramente corporal y determinar cómo se plasma el avance del deterioro físico en el plano poemático a través de diferentes formulaciones retóricas.

1. “CLARIDAD SIN DESCANSO”: LA CONCIENCIA DEL DETERIORO EN *ARDEN LAS PÉRDIDAS* (ANTONIO GAMONEDA, 2003)

Los motivos y temas característicos del cuerpo decaído aparecen de manera recurrente en la obra poética de Antonio Gamoneda y, de manera especial, a partir de su libro *Arden las pérdidas* (2003). La expresividad, la ambientación y la temática que vertebran esta obra encuentra su origen estilístico en *Libro del frío* (1992), y su continuación en poemarios como *Canción errónea* (2012) o, de manera aún más sintética, en *La prisión transparente* (2016). En *Arden las pérdidas*, el dolor funciona como el núcleo esencial de los procesos afectivos, sobre los que destaca la pérdida en su más amplio significado: “un día, se manifestó la melancolía cableada del corazón al intestino” (Gamoneda, 2003: 115). Los verbos utilizados por el sujeto poético, en primera persona —“vi”, “veo”, “tengo”, “miro”, “contemplo”, etc.— otorgan al conjunto un carácter documental al tiempo que proyectan una voluntad testimonial. Como recoge el propio autor en *Solo luz*:

mi poesía, aun siendo prioritariamente autorreferente, adquiere su completo sentido cuando comporta [...] un discurso inseparable de hechos interiorizados (he dicho “interiorizados”, no “interiores”), que han proporcionado cuerpo y carácter a mi vida. Lo he argumentado en repetidas ocasiones de otra manera: *mi poesía* (y quizá la de todos, quieran o no quieran) *es el relato de cómo avanzo hacia la muerte*. Un relato en el que, insisto, son inseparables, porque son la misma cosa, la realidad y el símbolo (Gamoneda, 2000: 7; énfasis añadido).

Así, desde la perspectiva de la vejez, los procesos vitales se muestran como espectros que ocupan el lugar de las realidades para colmar el recuerdo. La mirada, tan importante en *Arden las pérdidas*, funciona como

una fuerza centrípeta de interiorización corporal hacia el dolor, utilizando como elemento característico el uso de terminología médica muy precisa, léxico poco recurrente en poesía:

Escuchar la sangre. ¿Dónde? ¿En la fístula azul o en las arterias ciegas? Allí el hierro silba, o arde, quizá: no somos más que miserable hemoglobina. Allí los huesos lloran y su música se interpone entre los cuerpos. Finalmente, purificados por el frío, somos reales en la desaparición (Gamonedada, 2003: 111).

La infancia y la senectud están relacionadas a lo largo del poemario a través del motivo corporal, donde la identificación entre ambos extremos vitales se va conformando hacia una forma de materia única: avanzando desde los “desvanes de la infancia” (Gamonedada, 2003: 21) y la “niñez abrasada” (2003: 25) se alcanza el final de la vida, donde la decrepitud corporal adquiere una dimensión ontológica: “Entré en un tiempo en que mi cuerpo participaba de la luz, que, a su vez, estaba en mí y fuera de mí: eran la fiebre y la revelación en el instante de rasgarse la infancia” (2003: 113).

Esta cuestión, la intensificación de ciertos elementos poéticos y la recurrente aparición de ciertas imágenes irracionales, funciona de manera discursiva en todo el corpus lírico de Antonio Gamonedada: “La experiencia de la emisión —o la recepción— de la poesía *intensifica* mi vida y yo vivo esta intensificación como una forma de placer. Esta intensificación y este placer son independientes de la significación: la poesía fundamentada en el sufrimiento genera también placer” (Gamonedada, 1997: 24; énfasis en el original). El dolor, núcleo central de la poesía gamonedada, invade todo el poemario mediante impulsos estéticos de sostenida emoción. Si ya en *Sublevación inmóvil* (1960) se podía leer “Oh qué dura, feroz es la frontera / de la belleza y el dolor” (Gamonedada, 2010: 43), es a través de la experiencia de la enfermedad y del cuerpo decrepito en *Arden las pérdidas* donde se somete al sujeto a los conflictos de la conciencia y de la voluntad, en lucha con la materialidad de la palabra. Como señala Miguel Casado, las sustancias de la muerte saturan la percepción sensorial del poema (2010: 588), pero bajo las palabras circula un sustrato memorialístico. Por ello, los diálogos sostenidos a lo largo del poemario se concentran en las formas invisibles de la desaparición —lo concreto, ciertos momentos vitales, varios seres

queridos—: “esta pena arterial, esta memoria / despedazada” (Gamonedá, 2003: 55).

La memoria, impulsada desde la vejez, produce conexiones que se comunican circularmente con el origen de la vida:

Esta es la edad del hierro en la garganta. Ya.
 Te habitas a ti mismo pero te desconoces; vives en una bóveda
 abandonada en la que escuchas tu propio corazón
 mientras la grasa y el olvido se extienden por tus venas y
 te calcificas en el dolor y de tu boca
 caen sílabas negras.
 [...]

 Piensas la desaparición. Acaricias
 la tiniebla cerebral, bajas al hígado calcinado por la tristeza.

Así es la edad del hierro en la garganta. Ya
 todo es incomprensible (Gamonedá, 2003: 119-120).

Lo nombrado a través del cuerpo activa el núcleo interior de los poemas, lo que Gilbert Durand denomina “puntos de condensación simbólicos” (1981: 40); aquellas zonas conceptuales —en este caso insistencias corporales— en las que se cristalizan los símbolos. Estos puntos de condensación constituyen un referente que explica y desarrolla el propio texto, y también el acto poemático. Los conceptos que remiten a una misma imagen aun siendo diferentes —“el dolor es parte de la serenidad” (Gamonedá, 2003: 19); “conocí los sudarios habitados / y las bujías del dolor” (Gamonedá, 2003: 69)— se ven acelerados por un dinamismo de tensiones incesantes cuyo resultado es su propia sustancia: la imagen así se transforma y se torna en otra diferente, generando simultáneamente una dialéctica del dolor, en un territorio intermedio entre lo concreto y lo imaginario.

La exaltación sensorial se convierte en agónica, y los referentes clínicos reaparecen constantemente junto a las imágenes de la enfermedad: “Ahora / aparto crespónes¹ y cánulas hipodérmicas” (Gamonedá, 2003: 23); “Mi vejez tuerce sus huesos y quema sus cabellos, mi vejez envuelta en una piel húmeda de amor” (Gamonedá, 2003: 37); “Miro mi desnudez. Contemplo / la aparición de las heridas blancas” (Gamonedá, 2003: 39);

¹ Se alude a la acepción de crespón como gasa tupida y, por metonimia, al luto: aparece, de nuevo, una alusión al acabamiento físico.

“Por sus cánulas descendieron los líquidos de la vejez, pero la vejez incendió mi memoria. / [...] / He despertado. Ya / no veo más que las delicadas espátulas, tan útiles en la preparación de la agonía” (Gamoneda, 2003: 122). Todo ello remite a la concepción barthesiana de la escritura:

imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal y secreta del autor, en esa hipofísica de las palabras y las cosas, donde se instalan, de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia (Barthes, 2012: 13-14).

Aunque su relevancia extratextual sea mínima, el espacio estrictamente biográfico es, por tanto, desde donde se produce un acercamiento íntimo a lo colectivo, desde el pacto realista del acto poético. La voz extenuada del sujeto poemático, en su detallado recuento de aflicciones —“llagas vivientes” (Gamoneda, 2003: 43); “luz / en los cartílagos y las venas. Luego / descendieron las vértebras” (2003: 43); “mirada inmóvil” (2003: 43); “úlceras” (2003: 47); “fístulas” (2003: 63); “enfermedad llena de espejos” (2003: 103); “sangre en mi pensamiento” (2003: 103)—, se condensa en la imagen final de la calcinación.² Como señala Miguel Casado (2010: 617-618), ya desde *Lápidas* (1986) el verbo “arder” es utilizado por Gamoneda en un sentido no vinculado al fuego, sino a diferentes formas de transfiguración luminosa que transmiten intensidad y fuertes concentraciones de vida activa.

Casado ya había observado anteriormente la existencia, en el lenguaje poético de Gamoneda, de “esa cifra simbólica e irracionalista” (2006: 13), cuestión también percibida por María Nieves Alonso —“uso de figuras y símbolos desasidos de la dependencia realista” (2005: 19)— y por José Luis Puerto —“hay una continua recurrencia a los mismos símbolos, que se enriquecen y se ramifican [...] caracterizadas por su irracionalidad y subjetividad” (1993: 23)—. Se introducen aquí diversos conceptos que resultan de especial relevancia: la subjetividad de la imagen, similar a la experiencia del dolor, la indeterminación semántica de los términos, que en una lógica interna encuentran su necesidad y también su justificación,

² José Luis Gómez Toré incide también en la importancia de la materia escatológica en este poemario, que completa la experiencia total de la vida (2005: 93).

y la generación de ese mundo de realidades y conceptos que mantienen una correspondencia exacta pero también paralela.³

Así, en esa “habitación calcinada” (Gamonedada, 2003: 17) de *Arden las pérdidas*, la imagen es espectral, oracular, y de este modo la vejez se desarrolla como un *continuum*; es decir, no es un estado vital dado en la consumación, sino que supone una realización permanente de la pérdida a través de las diferentes apariciones de la infancia —“busco las manos de mi madre en los armarios llenos de sombra” (Gamonedada, 2003: 23)— que, a su vez, remiten a la biografía real del poeta.⁴ Las imágenes luminosas —recogidas en la imagen de “la última luz” (Gamonedada, 2003: 15)— se contraponen a la tradicional serenidad y calma para personalizar el regreso de la inquietud y del malestar, y sirve para explorar la energía que desprende lo obsesivo del cuerpo decrepito, como ocurre en todo el desarrollo de la parte final del poemario, titulada “Claridad sin descanso”. La observación de la angustia y la experiencia del dolor surgen del testimonio de la memoria y confluyen en una preocupación identitaria culminada en la pérdida de conciencia; un proceso que se genera, entre otras recurrencias, a través de la identificación animal:

Una paloma inmóvil
en sus arterias y en sus huesos. Ya

³ En su ensayo *El cuerpo de los símbolos*, Gamonedada declara que la palabra se expande de manera física, aunque permanezca cerrada, y precisamente en su cierre se produce una alteración de las significaciones que conciertan, de este modo, su sentido: “En el poema manejo palabras cargadas con valor simbólico, pero se trata de un simbolismo con un solo miembro: el símbolo es, en su naturaleza, aquello mismo que simboliza. Dicho de otra manera: es símbolo de sí mismo” (1997: 26-27). Es decir, se produce una contracción del símbolo que favorece la comprensión de un segundo sentido, aunque este resulte paradójico. Es un proceso similar a la disemia heterogénea estudiada por Carlos Bousoño (1984: 217) y a la simultaneidad objetiva y subjetiva teorizada por Robert Langbaum (1996: 369). Asimismo, Gamonedada reconoce la encarnación del símbolo a través de un ejemplo práctico de su propia poesía: “hay una tensión mediante la cual las palabras adquieren potencias simbólicas. Pero se trata de un simbolismo especial: se simbolizan a sí mismas. Tú encuentras en un poema mío unas *cucharas*. Tú vas a pensar que se trata de un símbolo, y es verdad, pero después vas a sospechar que esas cucharas estuvieron *físicamente en mi vida*. Estás en lo cierto. En los dos casos” (1997: 178; énfasis en el original).

⁴ La imagen, real y simbólica, del armario es el dispositivo que activa la memoria del poeta en su primer volumen de memorias, titulado *Un armario lleno de sombra* (2009); al que sigue el tomo *La pobreza* (2020). Asimismo, es de revelador título su antología *Niñez* (2016), preparada por su hija Amelia Gamonedada Lanza.

atiende a la agonía natural envuelta
en pétalos de sombra (Gamoneda, 2003: 95).

En los elementos naturales y, en especial, en el cuerpo de los animales moribundos —“vi serpientes enfermas —bellas en sus úlceras transparentes—, frutos amenazados por espinas y sombras, hierbas excitadas por el rocío. Vi un ruiseñor agonizante y su garganta llena de luz” (Gamoneda, 2003: 101)— se produce una tensa relación metonímica a través de una concepción agonística de la experiencia humana, en cuya esencia descansa una relación dialéctica entre la belleza y el dolor. Así, la “potencia / degolladora de dolor” (Gamoneda, 2010: 43) y los “cuerpos / endurecidos en el dolor” (Gamoneda, 2010: 69) de *Sublevación inmóvil* conocen en *Arden las pérdidas* el tiempo de la caducidad y de la derrota, un dolor fundamentalmente humano, donde la palabra se extiende hasta alcanzar el agotamiento, en un tenaz juego de contrastes que conduce al sujeto hacia el tormento epistémico: “Soñé y el sueño era otra vida dentro de mi cuerpo y su argumento consistía en el dolor y el dolor era anterior al pensamiento y se deducía de células enfermas” (Gamoneda, 2003: 114).

De nuevo, el sufrimiento se acepta como raíz vital, una condición inseparable de la vida, y se propulsa desde el cuerpo hacia todo aquello que se libera. La memoria sentimental que emerge de la conciencia —y que en ocasiones la suplanta— busca la identidad personal en la atenuación y el final acabamiento de esta: “Es la vejez. Fluye en mis venas como agua atravesada por gemidos. Van / a cesar todas las preguntas” (Gamoneda, 2003: 124). El final del cuerpo y su decadencia, lugar de “la agonía y la serenidad” (Gamoneda, 2003: 124), posee un discurso alegórico acerca de la existencia humana y el dolor, inherente sustancia al ser. Todos los herrajes conceptuales de *Arden las pérdidas* giran en torno al dolor físico, donde los sentidos corporales perciben más de lo que percibe el sujeto, demostrando que si la muerte y la memoria son los grandes núcleos de la poesía de Antonio Gamoneda, como ha señalado la crítica (Casado, 2010: 619), también a través del dolor surge la voluntad de introspección, conocimiento y constitución, como así lo introduce, a través del motivo corporal, la voz que, desde la vejez, reconstruye la conciencia que atraviesa el poemario.

2. “FIEBRE MÍA DE OLVIDO”: EL ALZHEIMER EN *LOS CUERPOS OSCUROS* (JUANA CASTRO, 2005)

La experiencia cultural que reclama parte de la crítica de los estudios del cuerpo (Csordas, 1999: 143; Johnson, 1999: 84; Turner, 2012) abarca también la inclusión de los cuerpos tradicionalmente marginalizados de la literatura, como es el caso del cuerpo acinésico. Su perspectiva encarnada, plasmada en el poemario *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro, renueva el marco teórico de la presente investigación al complementar la dimensión experiencia de la vida humana en el final de la vejez. Las definiciones tradicionales del cuerpo son susceptibles de crítica, puesto que operan una objetividad corporal que desconoce, oculta o suprime aspectos contranormativos de la experiencia corporal o bien la restringen a un modelo canónico, un estándar válido. Si bien los estudios en torno a la discapacidad en la cultura hispánica son cada vez más abundantes (Hartwig, 2018; 2020), no ocurre lo mismo con los estudios sobre la decrepitud física. En este sentido, investigadoras como Christine Détéz (2002: 210) y Ariela Battán Horenstein (2015: 339), entre otros, han observado cómo el cuerpo adquiere el carácter de objeto constituido histórico y socialmente. Por ello, su utilización como tema literario permite, por un lado, restituir el valor de lo biológico y lo cultural y, por otro, resignificar la construcción discursiva del cuerpo en la actualidad: es en la práctica poética donde pueden encontrarse herramientas analíticas y descriptivas de este tipo de corporalidades tradicionalmente excluidas en la historia de la literatura.

De este modo, los cuerpos acinésicos presentes en poemarios como *Joana*, de Joan Margarit (2002) —que describe la indefensión que provocan las complicaciones del síndrome de Rubinstein-Taybi—, *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro (2005), *Las ventanas de invierno*, de Francisco Onieva (2013), *La paciencia de los árboles*, de María Sotomayor (2015), *Un pájaro naranja atraviesa mi sangre*, de Lorenzo Plana (2021), *Demens*, de Cristina Sáenz Ruiz (2023) o *Isla con madre*, de Andrés Neuman (2023) —construidos desde la experiencia del cuidado de familiares enfermos de alzhéimer—, o el cuerpo de la abuela, ya fallecida, en *Desalojos*, de Miriam Reyes (2008),⁵ encarnan esa ética de la no

⁵ *Desalojos* utiliza una curiosa técnica poética, como es la despersonalización corporal de la abuela —a quien no se menciona nunca directamente—, que repercute en la tensión emocional de la distancia retórica. Así, los poemas siempre aluden al concepto “cuerpo”, por lo que la interpretación se desprende del resto de contenidos: “Tu cuerpo es ahora una imagen que adoramos. / [...] / el deseo de tenerte entre nosotros también en cuerpo palpitante / dulce carne y sangre nuestras” (Reyes, 2008: 15-16). El despojamiento identitario, sin embargo, no elude el dolor, el ingreso hospitalario o la reforma de la casa;

indiferencia teorizada por Martha C. Nussbaum (2012: 174-179; 184-198) o Mieke Bal (2008: 197-200). Así, frente al envejecimiento feliz de aquellos que se mantienen integrados con su historia y sus seres cercanos, o quienes envejecen de manera tranquila en solitario, estos textos abordan el envejecimiento que conduce “a una forma de desaparición progresiva de sí” (Le Breton, 2016: 133).

En el libro de Juana Castro —que se abre con un paratexto de *Libro del frío*, de Antonio Gamoneda: “Vuelvo a casa atravesando el invierno: olvido y luz / sobre las ropas húmedas. Los espejos están vacíos y en / los platos ciega la soledad” (Castro, 2005: 7)— se describen minuciosamente los cuidados que requieren los enfermos de alzhéimer, a los que la voz poética define como “los encerrados vivos. / oscurecidos, aherrojados en el último cuerpo / de la casa, se consumen” (Castro: 2005: 13).⁶ En este sentido, el libro contiene diferentes estatutos autobiográficos, pues los protagonistas son los padres de la autora, lo que repercute en la producción de una misma identidad nominal que simultáneamente afecta a la construcción figurativa del poemario. “El posible dolor de los padres aparece atravesado por el dolor —¿quizá muy superior? — de la hija”, anota con certeza Luz Pichel en su lectura del poemario (2016: 195).⁷

Reunir en el decir poético el dolor (Castro, 2005: 13), la recogida de esputos (2005: 15) y orina, las hemorragias continuas, los ronquidos, las escaras producidas por la posición yaciente del cuerpo encamado (2005: 19), los balbuceos, la alimentación y la administración farmacológica (2005: 36) le sirve a Juana Castro para analizar la enfermedad en términos de identidad y de lenguaje. Castro lleva al texto lo que teóricamente anota David Le Breton en *Desaparecer de sí*: la persona afectada por la enfermedad de Alzheimer experimenta una profunda alteración de su

un discurso siempre elaborado desde el recuerdo del cuerpo, propio y ajeno: “desde que soy fuerte solo me lloran los meniscos” (Reyes, 2008: 51); “te recuerdo palpitando mis varices / [...] / Te abres espacio / a través de la carne en mi cuerpo / a través de músculos y tendones” (Reyes, 2008: 59) hasta alcanzar el deseo de fundición, fruto del dolor de la pérdida y el duelo: “te daría un cuerpo nuevo” (Reyes, 2008: 61).

⁶ Nussbaum (2012: 177) incide en cómo han sido tradicionalmente las mujeres las que han tenido que encargarse del cuidado y las necesidades de las personas dependientes, como así aparece en los poemarios.

⁷ La propia Juana Castro lo hace explícito en una de sus últimas poéticas: “*Los cuerpos oscuros* es el primer libro español de poesía sobre el alzhéimer, que parte de mi experiencia de cuidadora con mi madre y mi padre” (2017: 471). En 2013, prologa el poemario *Un espejo vacío*, de María José Aldunate, que toma también el alzhéimer como núcleo lírico.

memoria, pero también de su capacidad de pensar en el contexto del vínculo social:

La memoria interiorizada —la del cuerpo o la de las acciones de la vida corriente, la de las experiencias acumuladas— nutre el sentimiento de identidad y se sostiene sobre un tejido de hábitud que permanece constante en el tiempo, si bien cambia en ocasiones su significado. Cuando esta se deshace, no le queda al individuo nada más que una conciencia residual: percepciones o palabras asociadas a una situación que ya no está vinculada al tiempo, fragmentos de memoria flotante a pesar de la coherencia de la historia personal (2016: 138).

El enfermo, que desaparece progresivamente, llega a inmovilizarse, y hace de su cuerpo un último refugio. Limitados sus movimientos, está impedido: permanece en un margen de la existencia. Es, en palabras de Le Breton, “un espectador indiferente del cuerpo que todavía va a tener por un tiempo. Cuando todo se ha perdido, queda el límite del cuerpo, o la demencia: otra forma de no estar ya allí” (2016: 135). Así, el cuerpo anciano, senil, decrepito, propone dos posibles alternativas de vida, como recoge Juana Castro:

igual que hay dos maneras de vivir la vejez y su deterioro, una negándolo y construyendo una carrera hacia delante, y otra afrontándolo con los recursos que vamos aprendiendo, también hay dos formas de poetizar para ese tiempo: la que se demora en la pérdida y los recuerdos del pasado, la poesía elegíaca, y otra que se empeña en mirar el presente y exprimirle hasta el final sus jugos: la contemplación, los pequeños placeres del día a día, ejercitar la piedad (en Martínez, 2016: 103).

Con relación a este aspecto, la corporalidad se torna ineludible, pues es, para Castro, una herramienta testimonial: “El cuerpo «es». Cada mujer y cada hombre «es» su cuerpo. Las vísceras, el corazón, la sangre, las neuronas, el dolor [...]. La terminología orgánica, fisiológica, es profundamente poética, la introspección empieza en el cuerpo, ahí sentimos las emociones” (en Martínez, 2016: 101). En efecto, si bien *Los cuerpos oscuros* narra la convalecencia de la enfermedad en sus últimas fases, es también un libro sobre el dolor corporal que pone en evidencia la necesidad de abordar ciertas repercusiones sociales, culturales e institucionales tanto para los enfermos como para sus cuidadores. Frente a una imagen cultural derivada de la estereotipificación y simplificación

La memoria semántica y la memoria episódica se conjugan en el poemario a través de imágenes que funcionan como pensamiento metafórico, en una secuencia incompleta. Esa ruptura emplaza la significación a un plano emocional, donde se enfrenta al lector en una experiencia fragmentada que realza ese regreso al vacío inscrito desde el lugar de la memoria.

3. “AQUELLA CARNE NO ERA MI PADRE”: EL ENFERMO TERMINAL EN *UNA COSTILLA SOBRE LA MESA* (ANGÉLICA LIDDELL, 2018)

De signo radicalmente opuesto a los dos poemarios anteriores es la construcción del cuerpo yacente en *Una costilla sobre la mesa*, de Angélica Liddell (2018), donde los personajes principales son una mujer enferma de alzhéimer y un hombre enfermo terminal —“las úlceras de la memoria y sus consecuencias inconscientes” (Liddell, 2018: 73)—, trasuntos literarios de los padres de la autora.⁸ Tensionado por una fuerte carga política, el poemario de Liddell es enfático en un triple rechazo: rechazo ante la no-representación de los cuerpos contranormativos, ante la abstracción de los mismos y ante la oposición entre las diferentes formas del arte —no en vano, el poemario es un perfecto ejemplo de hibridismo genérico en el que se combina el verso con la estructura diarística, el ensayo, la epistolaridad y la escritura digital—; cuestiones que, simultáneamente, consolidan la voluntad de denuncia de la autora. Tomando la concepción corporal del teatro posdramático de Hans-Thies Lehmann (2017: 345-381) y las ulteriores líneas de fuga que se establecen con las teorías de Jacques Lecoq acerca del cuerpo poético y sus límites (2004: 109-117), es posible establecer las bases analíticas de la corporalidad en el conjunto poemático. Así, Lehmann defiende: “en

⁸ Como señala Óscar Cornago, la obra de Angélica Liddell ha evolucionado hacia un espacio donde lo corporal adquiere mayor significación: “se fue acortando la distancia entre la escritura y el cuerpo hasta superponerse de una forma violenta, hasta llegar a ser literalmente escritura sobre el cuerpo [...]. El lugar de la escritura se ha ido haciendo más inmediato, más físico y más doloroso” (2011: 137). Esto se observa, sobre todo, en un proceso donde la autora ha adquirido un papel progresivamente más relevante en su propia obra, en la puesta en escena. Así, en *La casa de la fuerza*, la autora “no solo se cortaba, también llamaba a escena a una enfermera para que le extrajera a ella y sus dos actrices unos centímetros de sangre con los que después dibujaban un corazón sobre sus camisas blancas” (Sánchez, 2017: 159-160). En efecto, las prácticas autolesivas y la exposición corporal en la obra de Liddell —tanto en el texto dramático como en la función teatral— son uno de sus núcleos interpretativos fundamentales, como bien ha analizado la crítica (Corrales Díaz-Pavón, 2019).

ninguna otra forma artística el cuerpo humano —en su realidad vulnerable, violenta, erótica o *sagrada*— es tan crucial como en el teatro” (2017: 345; énfasis en el original). El cuerpo, realidad determinante de la forma en el teatro posdramático (Lehmann, 2017: 347), se toma en el poemario de Liddell como una búsqueda de la realidad, donde la representación de las formas dramáticas dentro de la escritura poética establece una relación interreferencial entre ambas disciplinas.⁹

Liddell presenta el cuerpo de sus personajes, “Mamá Alzhéimer, Papa Psicosis” (2018: 183), en un avanzado estado de decrepitud: “Hay en la vejez una ascesis fisiológica que deja espacio a Dios en mitad de una carne y una mente devastadas. [...] Ya no tenemos nada que destruir, el único enemigo es la propia vida, sangre y líquidos estancados, órganos putrefactos, cuerpos convertidos ya en pulpa animal, monstruosos, el espanto de nuestro destino biológico” (2018: 196). En efecto, el cuerpo impedido, anciano, vulnerable, cuando se presenta como carne produce miedo, asco o repugnancia (Alba Rico, 2017: 178), puesto que no se ajusta a los patrones corporales hegemónicos. Este “descenso” corporal pasa en ocasiones por el dolor y, entonces, se vincula con la compasión, cuestión esencial en el poemario de Liddell.

En su estudio sobre el sufrimiento, comprendido desde la propia fenomenología del sufrir, Paul Ricœur (2019) lo enlaza con el dolor, pero también lo comprende más allá de sus límites: en relación con los otros y con las instituciones, situando así el cuidado, el propio acto terapéutico, en el nivel de una política del cuidado. Este planteamiento aparece incardinado en *Una costilla sobre la mesa*, donde se alude al sistema sanitario, a los cuidados paliativos y se extiende una crítica a nivel sociopolítico.

En este sentido, la idea de humanización de la salud que propone Ricœur (2019) coincide con la práctica de un humanismo radical en la obra de Liddell, quien reconoce el cuerpo del otro en el propio. Si bien la relación entre el cuerpo ajeno y el propio es paradigmática, puesto que se trata de experiencias radicalmente diferentes en cuerpos singulares y

⁹ De acuerdo con la adscripción posdramática del texto, algunos críticos (Fernández Valbuena, 2016: 317) han observado cierta inclinación a la poesía y a la narrativa en los textos liddellianos. La propia autora lo sintetiza en el poemario y lo vincula al concepto fenomenológico de “encarnación”: “Crear es amar el fracaso. Crear es amar el fracaso porque no hay manera de reproducir lo real. [...] Ahora bien, la propiedad fundamental de la palabra, desde el principio del mundo es que se encarna, se encarna, tiene capacidad de encarnación” (2018: 34).

orígenes biográficos, los derechos y los afectos son idénticos. La relación representativa, como recuerda José A. Sánchez, ya no se establece de manera sintética o simbólica entre el cuerpo individual y el colectivo, sino de manera mimética entre cuerpo y cuerpo y, por consiguiente, también de manera afectiva (2017: 132). Presentados de manera descarnada, los cuerpos decrepitos del padre y de la madre reviven su dolor físico y moral a través de la representación: “Cada vez que compro medicinas para mis padres pienso: ¿qué atrocidad es esta de curar una infección para hacerles seguir vivos y desahuciados? // Después iré al hospital donde a mi padre le administran la diálisis que poco a poco le chupa la razón. Momificados en vida, los dializados” (Liddell, 2018: 48). Ocurre lo mismo con el cuerpo materno: “Se olvida de que está meada, cagada, se olvida de todo, sufre infecciones sin parar, las bacterias pasan de las heces a la vagina, se infecta, podría vivir sentada eternamente en sus propios excrementos sin quejarse” (Liddell, 2018: 49).

Este tipo de cuestiones, lanzadas desde una postura reconfiguradora, atañe sobre todo al sufrimiento y al cuidado en el final de la vida, cuando la vulnerabilidad del sujeto es extrema. La representación desde el mismo presente de la acción —pues el poemario sigue la forma de un diario en tiempo real— presenta el dolor silenciado de los sujetos terminales y el de sus familias, una opción que exige la exposición de los cuerpos sufrientes, en estado yaciente:

Al entrar en la UCI esta mañana he visto a gente inconsciente, unos en coma inducido, otros convulsionando, otros emitiendo chirridos inhumanos, todos devorados. Ni rastro de intimidad, la agonía a la vista, ya no hay nada que esconder en un cuerpo que lo soporta todo, que lo teme todo, un cuerpo insoportable, un cuerpo que se niega a conocer su extinción. [...] Me han dado 45 minutos para ayudar a comer a mi padre en mitad de ese infierno de seres retorcidos, agujereados, inflamados, jadeantes, babeantes, casi muertos (Liddell, 2018: 64).

Ello no es incompatible, sino convergente, con la constitución de una ética del cuidado, basado en el reconocimiento del cuerpo subjetivo (Sánchez, 2017: 173) que, de este modo, se proyecta desde el interior del cuerpo hacia el exterior. Aparecen así la violencia, la injusticia y los desequilibrios, representados mediante el dolor; un dolor que, contenido en un cuerpo frágil y castigado por la proximidad de la muerte, aboga por una escucha atenta y que, en su disposición yaciente, hace presente al otro

en su integridad igualmente corporal y subjetiva. La hija, que reconoce que la demencia le reconcilia con su padre (Liddell, 2018: 75), adquiere un estado de compasión supremo:

¿Debería de dar de mamar a mi padre? Sí, amamantarle. ¿Debería meter mis pezones en su boca? [...] Inclinar me sobre la cama, sacar un pecho y meterlo en su boca jurásica mientras una luz sin origen entra por la ventana para iluminarnos solo a nosotros dejando el crucifijo de la pared a oscuras. [...] ¿Debería él beber mi leche? ¿Mi padre? [...] Es una obra de alta misericordia corporal” (Liddell, 2018: 71).¹⁰

La imagen canónica de la maternidad funciona en ciertas entradas del diario-poema como contraposición a la violencia de los cuerpos: frente a la figura maternal de la Pietà invertida, la hija rememora las imágenes de una exposición del fotógrafo Antoine d’Agata (Liddell, 2018: 60) y se identifica, en una caótica entrada de imágenes alucinatorias, con una vulva antropomórfica: “nadie me creería si digo que la abertura de mi vagina llega hasta mi frente” (Liddell, 2018: 187). Esta corriente de imágenes paranoicas, simultáneas al avance de la enfermedad del padre, le lleva a determinar una relación entre el dormitorio y el vomitorio, donde permanecen los cuerpos yacientes conscientes “de una vida de riñón, de hígado, de pulmón, no una vida de seres vivos sino de órganos todavía vivos” (Liddell, 2018: 189).

La separación anatómica de los órganos, su nominación particular, aislada del conjunto corporal, encaja con la práctica de “poner el cuerpo” que es, en el mundo artístico contemporáneo, uno de los principios que guían las prácticas de resistencia. Ello implica, de acuerdo con ciertos críticos (Sánchez, 2017: 131), la disposición a la renuncia personal en beneficio de un colectivo. En consonancia con esta premisa, Liddell realiza una “puesta del cuerpo” de manera dolorosa, trágica, en la que se pone también en juego el propio destino y la propia libertad: “en el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, el sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre”, señala la autora (Liddell, 2020: 99).

¹⁰ La simbología de la luz en la pared aparece de igual modo en *Arden las pérdidas*: “Hallé mercurio en las pupilas, lágrimas // en las maderas, luz // en la pared de los agonizantes” (Gamedona, 2003: 77).

Del mismo modo que Lehmann entiende que el cuerpo en el teatro posdramático “es uno y muchos a la vez” (2017: 346), y está ligado a transformaciones dramáticas que generan un nuevo material de signos, el sacrificio como acto poético se vincula en la obra de Liddell con la pasión, entendida esta como un compromiso corporal, un compromiso del cuerpo íntimo: “El dolor te elige, y cuanto más luchas contra él, más te ama. El arte es luchar contra la salud” (Liddell, 2018: 104). De este modo, el sacrificio se entiende como una vía para justificar la representación del dolor ajeno, una representación mimética o sintética de ese dolor. Así, la protagonista afirma: “No existe trabajo que calme los dolores profundos, amor mío. El sufrimiento solamente halla alivio en un sufrimiento todavía mayor. El alivio de la belleza consiste en causar heridas todavía más profundas” (Liddell, 2018: 228).

Podría hablarse, entonces, de lo que Tomás Domingo Moratalla considera un “cuidado hermenéutico”, que unido al “sufrimiento hermenéutico” e, incluso, a la “herida hermenéutica”, está anclado en la ética del cuidado: por tanto, “cuidar a la persona que sufre no es solo atender a su dolor sino comprender el sentido del sufrimiento en la vida concreta de cada uno. El cuidado «paliativo» es también, necesariamente, un cuidado hermenéutico” (2019: 87). La hija de *Una costilla sobre la mesa*, ante el avance de la muerte en los cuerpos impedidos de sus progenitores —“el cuerpo insiste en su destrucción” (Liddell, 2018: 157)—, termina por identificarse con el cuerpo sufrimiento: “Sin rehacer. Vivo sin rehacer. *Sepultada en dolor*” (Liddell, 2018: 203; énfasis en el original). Liddell no propone, evidentemente, una acción terapéutica concreta, pero implica, a través de la escritura poética, un replanteamiento en la relación de cuidados y la práctica médica. Cuestiona así el objetivismo del dolor, pero también reivindica su subjetivación, y rompe un planteamiento estrictamente biológico. De este modo, si el sujeto no tiene un cuerpo que sufre, sino que *es* un cuerpo que sufre, y este se configura social, cultural y políticamente con los otros y con el entorno, cuidar el cuerpo significa cuidar dicho complejo entramado.

“Antes pensaba que era imposible que las palabras estuvieran a la altura del sufrimiento. Ahora pienso que no sabemos estar a la altura de las palabras” (Liddell, 2018: 61), declara la hija-cuidadora en el poemario. Liddell ofrece una respuesta ética a una realidad que le afecta personalmente, no solo poniendo su cuerpo, sino también la propia experiencia al servicio de la representación. Una experiencia que, además

de ser autobiográfica,¹¹ supone asimismo la creación de una muestra poética comprometida con la manifestación del dolor ajeno y la relevancia de este en la totalidad de la vida.

CONCLUSIONES

En este estudio se ha incidido en la dimensión física del acabamiento corporal en tres relevantes poemarios del panorama español contemporáneo: *Arden las pérdidas*, de Antonio Gamoneda (2003), *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro (2005), y *Una costilla sobre la mesa*, de Angélica Liddell (2018). Se ocupan, en este orden, de tres posibilidades de acabamiento vital: la descripción autodiegética del deterioro, la observación y el cuidado de los enfermos de alzhéimer y las condiciones personales, médicas e institucionales de los pacientes terminales. A través del recorrido propuesto, en el que se ha utilizado como base metodológica la tradición fenomenológica, se han podido identificar en los textos diversas formulaciones, tanto temáticas como retóricas, del paso del tiempo, el envejecimiento y el deterioro corporal. El análisis ofrece asimismo algunos resultados clave, como la poetización de los elementos positivos de la vejez —la experiencia trascendental, el desarrollo afectivo en el final de la vida, la exploración de conflictos no resueltos— y también de sus aspectos negativos —la necesidad de asistencia médica, la desmemoria, el olvido, la inconsciencia—, en un juego de opósitos constante. A ello contribuye la exploración simbólica de ciertas herramientas retóricas de vuelo irracional y también su contraste con la dimensión abyecta de la corporalidad humana, donde adquiere notable significación el uso lírico del léxico médico, práctica poco habitual en la poesía española —aunque es también detectable su incremento en los últimos años del siglo XXI—. ¹²

¹¹ Dos correos electrónicos entre la autora y el editor sostienen una carga peritextual que se extiende al proceso editorial del poemario. Funcionando como epílogo, titulado “Padre (1936-2018)”, Angélica Liddell transcribe el primero de ellos: “Te parecerá una locura, pero he fotografiado el rostro de mi padre después de morir. He pensado que tal vez Ramon [sic] pudiera utilizar esos retratos para dibujar. ¿Qué te parece?” (2018: 231). Carlos Rod le contesta: “Ramon [sic] dice que sí. Que hace el retrato de tu padre para la portada. Vamos entonces con ello” (en Liddell, 2018: 232). En efecto, en la página de créditos puede leerse: “© 2018, Ramon Sanmiquel, por la ilustración de la cubierta”. De este modo, la representación del cuerpo se lleva hasta una situación extrema que incluye todos los niveles literarios y metaliterarios del poemario.

¹² Así lo he demostrado en un trabajo anterior (Fernández Martínez, 2023).

Los tres autores seleccionados, que pertenecen a diferentes promociones poéticas, muestran tres conciencias alternativas respecto a la senectud: en primera y en tercera persona, y en consecuencia ofrecen reflexiones bien sobre la propia vejez o bien sobre la decrepitud ajena, reparando en este caso en su proximidad para el propio sujeto poético. Y también lo hacen desde diferentes estadios vitales, lo que repercute positivamente en la ambición panorámica que persigue este estudio. Ello entronca, de manera directa, con la importancia de los estudios más recientes sobre la vejez y, de manera indirecta, con los renovados estudios sobre la discapacidad, en los que la filología y las humanidades médicas están realizando aportes de gran impacto.

Con todo, en este tipo de obras, ya sean o no finales, es posible advertir la clausura de una etapa vital de máxima relevancia para el ser humano, donde impera el recuerdo pero también el devenir, motivos de marcada temporalidad: con ellos se hace ineludible el sentido de la decrepitud y la cercanía inexorable a la muerte. Y es precisamente en ese espacio donde surge un marcado carácter elegíaco, un carácter que rige unos textos signados por la edad y sus límites.

BIBLIOGRAFÍA

Alba Rico, Santiago (2017), *Ser o no ser (un cuerpo)*, Barcelona, Seix Barral.

Alonso, María Nieves (2005), *Partes iguales de vértigo y olvido. La poesía de Antonio Gamoneda*, Madrid, Calambur.

Álvarez Valadés, Josefa (2021), “¿Cómo ven ellas el envejecimiento? El tema de la vejez en dos poetas de hoy: Juana Castro y Aurora Luque”, en Josefa Álvarez Valadés (ed.), *De la edad. Poesía española siglos XX-XXI: algunas calas*, Madrid, Visor, pp. 187-204.

Bados Ciria, Concepción (2015), “Francisca Aguirre, Pilar Paz Pasamar, Angelina Muñiz-Huberman: transiciones a la senectud de tres poetas de la generación del cincuenta”, en Margarita Almela Boix, Helena Guzmán García, Marina Sanfilippo y Ana I. Zamorano (ed.), *Tiempo*

de mujeres: literatura, edad y escritura femenina, Madrid, UNED, pp. 57-76.

Bal, Mieke (2008), *Loving Yusuf. Conceptual Travels from Present to Past*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press. DOI: <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226035888.001.0001>.

Barthes, Roland (2012), *El grado cero de la escritura* seguido de *Nuevos ensayos críticos*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI Editores.

Battán Horenstein, Ariela (2015), “Corporeidad y experiencia: una relectura desde la perspectiva de la encarnación (*Embodiment*)”, *Itinerario Educativo*, 66, pp. 329-345. DOI: <https://doi.org/10.21500/01212753.2225>.

Bousoño, Carlos (1984), “Ensayo de autocrítica”, en *Poesía poscontemporánea. Cuatro estudios y una introducción*, Madrid, Ediciones Júcar, pp 141-225.

Casado, Miguel (2006), “Introducción”, en Antonio Gamoneda, *Edad (Poesía 1947-1986)*, ed. de Miguel Casado, Madrid, Cátedra, pp- 7-61.

Casado, Miguel (2010), “Epílogo. El curso de la edad”, en Antonio Gamoneda, *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Círculos de Lectores/Galaxia Gutenberg, pp. 573-627.

Castro, Juana (2005), *Los cuerpos oscuros*, Madrid, Ediciones Hiperión.

Castro, Juana (2017), “El abismo y la gloria”, en Remedios Sánchez y Manuel Gahete Jurado (ed.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)*, Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 465-472.

Cornago, Óscar (2011), “Anotaciones al margen”, en Angélica Liddell, *Anfaegtelse / Te haré invencible con mi derrota / La casa de la fuerza*, Segovia, La uña rota, pp. 129-140.

- Corrales Díaz-Pavón, José (2019), “El cuerpo en la escritura dramática de Angélica Liddell”, en Flavia Cartoni y Claude Duée (ed.), *El cuerpo: sujeto y objeto*, Madrid, Sílex, pp. 73-98.
- Csordas, Thomas J. (1999), “Embodiment and Cultural Phenomenology”, en Thomas J. Csordas (ed.), *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-24.
- Détrez, Christine (2002), *La construction sociale du corps*, París, Editions du Seuil.
- Domingo Moratalla, Tomás (2019), “Hacia una antropología hermenéutica del sufrimiento. Fenomenología de la acción (y del sufrir), ética de la resistencia y hermenéutica de la parsimonia. (Una presentación de *El sufrimiento no es el dolor* de Paul Ricœur)”, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 60, pp. 75-91. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2019.060.05>.
- Durand, Gilbert (1981), *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*, trad. de Mauro Armíño, Madrid, Taurus.
- Fernández Martínez, Sergio (2019), “El cuerpo, catalizador de la memoria. Autodiégesis poética en *Historia de una anatomía*, de Francisca Aguirre”, en Abel Lobato, Esperanza de los Reyes, Irene Pereira, Patricia García y Cristina García (ed.), *Mundo hispánico: cultura, arte y sociedad*, León, Universidad de León. Área de Publicaciones, pp. 553-569.
- Fernández Martínez, Sergio (2023), “El cuerpo enfermo en la poesía española del siglo XXI: la renovación de un motivo literario”, *Castilla: Estudios de Literatura*, 14, pp. 195-224.
- Fernández Valbuena, Ana (2016), “Claves de la dramaturgia de Angélica Liddell”, en José Luis García Barrientos (ed.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona, pp. 313-327.

- Gamoneda, Antonio (1997), *El cuerpo de los símbolos*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Gamoneda, Antonio (2000), “Preámbulo”, en *Sólo luz (Antología poética 1947-1998)*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, pp. 7-16.
- Gamoneda, Antonio (2003), *Arden las pérdidas*, Barcelona, Tusquets Editores.
- Gamoneda, Antonio (2010), “Sublevación inmóvil”, en *Esta luz. Poesía reunida (1947-2004)*, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, pp. 39-75.
- Gatica Cote, Paulo (2014), “Desplegando la estación del abanico: la poesía de senectud de Pilar Paz Pasamar”, *Dicenda: Estudios de lengua y literatura españolas*, 32, pp. 205-229. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_DICE.2014.v32.47145.
- Gilleard, Chris y Higgs, Paul (2005), “Ageing and Its Embodiment”, en Mariam Fraser y Monica Greco (ed.), *The Body. A Reader*, Oxford, Routledge, pp. 117-121. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781003060338-19>.
- Gilleard, Chris y Higgs, Paul (2013), *Ageing, Corporeality, and Embodiment*, Londres y Nueva York, Anthem Press.
- Gilleard, Chris y Higgs, Paul (2016), *Personhood, Identity, and Care in Advanced Old Age*, Bristol, Policy Press.
- Gillespie, Michael Allen (1997), “The Myth of Alzheimer’s: Forming a Language of Post-Modern Gerontology”, *Journal of Aging and Identity*, 2, pp. 81-91.
- Gómez-Castellano, Irene (2020), “El poético envejecer de un novísimo: sobre *Regiones devastadas* de Guillermo Carnero”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 44 (2), pp. 345-369. DOI: <https://doi.org/10.18192/rceh.v44i2.6116>.

- Gómez Toré, José Luis (2005), “Antonio Gamoneda: palabra corporal, poesía del cuerpo”, *Cuadernos del Minotauro*, 2, pp. 89-97.
- Gruia, Ioana (2021), “El vitalismo de la lucidez: la vejez en la poesía de Joan Margarit”, en Josefa Álvarez Valadés (ed.), *De la edad. Poesía española siglos XX-XXI: algunas calas*, Madrid, Visor, pp. 145-67.
- Hartwig, Susanne (2018), “Introducción: representar la diversidad funcional”, en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los “disability studies”*, Berlín, Peter Lang, pp. 7-21.
- Hartwig, Susanne (2020), “Introducción: los mundos posibles y la inclusión de la diversidad funcional”, en Susanne Hartwig (ed.), *Inclusión, integración, diferenciación. La diversidad funcional en la literatura, el cine y las artes escénicas*, Berlín, Peter Lang, pp. 9-19.
- Johnson, Mark (1999), “Embodied Reason”, en Gail Weiss y Honi Fern Haber (ed.), *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture*, Nueva York y Londres, Routledge, pp. 81-102.
- Langbaum, Robert (1996), *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, trad. de Julián Jiménez Heffernan, Granada, Comares.
- Le Breton, David (2016), *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*, trad. de Hugo Castignani, Madrid, Siruela.
- Lecoq, Jacques (2004), *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, trad. de Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro, Barcelona, Alba Editorial.
- Lehmann, Hans-Thies (2017), *Teatro posdramático*, trad. de Diana González, Madrid, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Liddell, Angélica (2018), *Una costilla sobre la mesa*, Madrid, La uña rota.

- López Vilar, Marta (2021), “La vejez como certeza histórica y personal en *La oscura voz del cisne* de Angelina Gatell”, en Josefa Álvarez Valadés (ed.), *De la edad. Poesía española siglos XX-XXI: algunas calas*, Madrid, Visor, pp. 77-91.
- Martínez, Yaiza (2016), “Entrevista con la autora”, en Juana Castro, *Los cuerpos oscuros*, Madrid, Ediciones Tigres de Papel, pp. 99-105.
- Medina, Raquel (2012), “Donde impere el olvido: poesía y alzhéimer en *Los cuerpos oscuros*, de Juana Castro”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, 36 (3), pp. 541-562.
- Merleau-Ponty, Maurice (1994), *Fenomenología de la percepción*, trad. de Jem Cabanes, Barcelona, Ediciones Península.
- Navarrete Navarrete, María Teresa (2020), *La poesía de Julia Uceda*, Madrid, Visor.
- Nussbaum, Martha C. (2012), *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*, trad. de Ramon Vilà y Albino Santos, Barcelona, Ediciones Paidós.
- Palomo Ortega, Ana (2021), “La senectud de Concha Lagos, María Victoria Atencia y Julia Uceda a la luz de la existencia”, *Esferas literarias*, 4, pp. 175-196. DOI: <https://doi.org/10.21071/elrl.vi4.13470>.
- Pichel, Luz (2016), “Una ilusión de voces”, *Nayagua. Revista de poesía*, 24, pp. 194-196.
- Puerto, José Luis (1993), “El animal de la memoria”, en Diego Doncel (ed.), *Antonio Gamoneda*, Valencia, Calambur, pp. 17-27.
- Reyes, Miriam (2008), *Desalajos*, Madrid, Ediciones Hiperión.
- Ricœur, Paul (2019), “El sufrimiento no es el dolor”, trad. de Tomás Domingo Moratalla, *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 60, pp. 93-102. DOI: <https://doi.org/10.3989/isegoria.2019.060.06>.

Sánchez, José A. (2017), *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*, Segovia, La uña rota.

Segura-Amancio, Andrés Jesús (2023), “La enunciación lírica y los ecos del dolor en la obra de senectud de Francisca Aguirre: construcción de un discurso de la memoria”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21, pp. (en prensa).

Turner, Bryan S. (2012), “Introduction: The Turn of the Body”, en Bryan S. Turner (ed.), *Routledge Handbook of Body Studies*, Londres y Nueva York, Routledge, pp. 1-17. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203842096-6>.

Vega Sampayo, Elena (2020), “La lítote en *Sin ruido* de José Corredor-Matheos”, *Perífrasis*, 11 (21), pp. 92-108. DOI: <https://doi.org/10.25025/perifrasis202011.21.06>.

Virtanen, Ricardo (2021), “Dos poetas del 50 en su etapa de senectud: Antonio Gamoneda y José Corredor-Matheos”, en Josefa Álvarez Valadés (ed.), *De la edad. Poesía española siglos XX-XXI: algunas calas*, Madrid, Visor, pp. 93-110.

Woodward, Kathleen (1991), *Aging and Its Discontents: Freud and Other Fictions*, Bloomington e Indianápolis, Indiana University Press.