

# ¿Poesía al margen? Memoria sobre desplazamientos de españolas hacia la Argentina: el posfacio lírico “Canto a mi madre emigrante”, de María Rosa Iglesias<sup>1</sup>

---

Mariela Sánchez\*

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales,  
Universidad Nacional de La Plata - CONICET

FECHA DE RECEPCIÓN: 15-11-2023 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 10-02-2024

## RESUMEN

Este artículo desarrolla el análisis de un caso en el cual, en un lugar presuntamente marginal, el lenguaje poético tracciona una historia de vida y construye un verosímil de diálogos que no resultan tan viables desde el género narrativo. Se toma una sección de la novela *Aurelia quiere oír*, de María Rosa Iglesias, que constituye una muestra de la asignación de una ubicación de borde a la poesía en tramas de literaturización de desarraigo, pero que también es un indicador de que, ante límites de penetración en sentimientos de pérdida, desasosiego y falta de anclaje (territorial y expresivo), la poesía aporta un plus de viabilidad de manifestación y dispositivos verbales para tender puentes más difíciles de procurar por otros medios.

## PALABRAS CLAVE

*Aurelia quiere oír*; desplazamiento forzado; infancia; diálogo intergeneracional; voz poética

**Poetry on the margins? Memory on the displacement of Spanish women to Argentina: the lyrical postface "Canto a mi madre emigrante", by María Rosa Iglesias**

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación “Memoria de migración, experiencia bélica y exilio. España y Argentina: representaciones literarias de y sobre mujeres en contextos de guerra, dictadura y destierro durante el siglo XX” (PID H-897 UNLP, dirigido por mí y codirigido por Virginia Bonatto) y “Diálogos transatlánticos: Argentina y España. Lecturas y revisiones críticas (1980-2021)”, PICT 2021-0783 de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo tecnológico y la Innovación, dirigido por Raquel Macciuci.

#### **ABSTRACT**

This article develops the analysis of a case in which, in a presumably marginal place, poetic language tracts a life story and builds a plausible dialogue that is not so viable from the narrative genre. We will consider a section of the novel *Aurelia quiere oír* [*Aurelia wants to hear*], by María Rosa Iglesias, which constitutes an example of the assignment of an edge location to poetry in plots of literaturization of uprooting, but which is also an indicator that, in the face of limits of penetration in feelings of loss, uneasiness and lack of anchorage (territorial and expressive), poetry contributes with a viability of manifestation and verbal devices to build bridges more difficult to obtain by other means.

#### **KEYWORDS**

*Aurelia wants to hear*; forced displacement; childhood; intergenerational dialogue; poetic voice

### **Textualidades, mujeres y migración entre España y la Argentina**

La memoria de mujeres migrantes de España a la Argentina ha tenido, en lo que va del siglo XXI, su ámbito de expresión literaria preponderante en la narrativa. Han emergido, especialmente en la última década –en coincidencia con un período de madurez de las autoras que literaturizan su propia infancia migrante– relatos que visibilizan situaciones de abandono del mundo conocido, desarraigo, desposesión y desacomodamiento. Esto se ha visto potenciado por la particularidad de que los suyos no habían sido destinos elegidos, sino que esos desplazamientos a América formaban parte de una herencia de decisiones adultas que debieron ser acatadas por aquellas infancias migrantes sin demasiada comprensión del contexto. Así vieron la luz *escrituras del yo* noveladas como *Estuvimos cantando*, de María García Campelo (2015); *Últimas miradas antes de partir*, de Milagros Díaz Martínez (2015); *Aurelia quiere oír*, de María Rosa Iglesias (2019). Las dos primeras, con una coincidencia más directa entre autoría, voz narradora y protagonista; la segunda, con mayor grado de ficcionalización, pero con significativas marcas autorreferenciales. También en el seguimiento literario de trayectorias de niñas y adolescentes migrantes se puede inscribir una novela como *Solo queda saltar*, de María Rosa Lojo (2018), que ficcionaliza la escritura de dos hermanas en sendos diarios personales y atraviesa experiencias de inmersión en un medio *otro*, adaptación, orfandad, persecución, terrores a uno y otro lado de Atlántico. En una adyacencia evidente, otras autoras han explorado aspectos cercanos a los de los desplazamientos narrados en primera persona, como Beatriz López (2013) en *El libro del avó*, que, más allá de una trama familiar, permite configurar un escenario de la sociedad de acogida al hacer foco en factores diversos de la Argentina receptora de migración española durante el siglo XX.

Aunque pueda percibirse sin demasiada dificultad, hay que reconocer la procedencia gallega en lo que respecta a los libros citados hasta el momento –y en una gran mayoría de textos sobre migración de España a la Argentina, incluso más allá de los de autoría femenina–, lo cual es coherente con el caudal demográfico de población gallega desplazada a estas latitudes. Otras miradas ya se habían asomado con atención a este y otros colectivos migrantes, como Gladys Onega (1999) en *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa*.

La narrativa campea como el medio que articula más naturalmente zonas de experiencia que se materializan en un ejercicio de memoria cultural. De este modo, la literatura, incluso la que pueda ser en alguna medida un ejercicio catártico, no se circunscribe a comunicar vivencias, sino que pasa a constituir una forma de nombrar experiencia susceptible de ser compartida y en la que otras mujeres que han sido niñas migrantes o han estado alcanzadas por contextos de migración podrían reconocerse. También en esa narrativa se manifiesta una mirada sobre la sociedad de acogida, sobre las dinámicas familiares a uno y otro lado del Atlántico, sobre los grupos de pares y la inserción escolar, sobre algunas instituciones (educativas, políticas, sanitarias).

En ese universo recreado en literatura, en el que urge adaptarse o aprender códigos que en principio resultan hostiles, parece no haber sitio para la poesía. Sin embargo, es factible encontrar lugares clave que hacen de la expresión poética una vía de indagación que de otra manera no se alcanza. La poesía se cuela, se adosa o se aferra a rincones de estas textualidades, a veces tan sutilmente que pasa desapercibida, casi como intromisión frente a una prosa que encarna relatos por mucho tiempo silenciados, traumas, sentimientos de inferioridad, episodios de discriminación, soledades de infancias migrantes que no suelen ocupar el centro de los relatos de desplazamientos.

En este artículo se desarrollará el análisis de un caso en el cual, en un lugar presuntamente marginal, el lenguaje poético tracciona la historia de vida y construye un verosímil de diálogos que no resultan viables desde el género narrativo. Se tomará una sección de la novela *Aurelia quiere oír*, de María Rosa Iglesias, que constituye una muestra clara de la asignación de una ubicación de borde a la poesía en estas tramas de literaturización de desarraigo, pero que también es un indicador de que, ante límites de penetración en sentimientos de pérdida, desasosiego y falta de anclaje (territorial y expresivo), la poesía aporta un plus de viabilidad de manifestación y de dispositivos verbales para tender puentes más difíciles de procurar por otros medios.

### **Poetización de diálogos en ausencia I: fundamentos teóricos y consideraciones preliminares**

Una vez finalizada la novela *Aurelia quiere oír*, de María Rosa Iglesias, después de trescientas treinta y seis páginas que dan cuenta de varios

tramos de vida de la protagonista, irrumpen diferentes instancias líricas que mudan el ritmo que había tenido la narración. Aurelia, quien fue una niña migrante de Galicia a la Argentina (como la autora) y sufrió una importantísima pérdida de audición desencadenada en aquellos primeros años de vida, agravada posteriormente, y una parálisis facial en la adolescencia (todo esto, también al igual que la autora), había sido narrada en tercera persona. Mediante la voz que condujo la narración en tercera persona de singular, habíamos asistido a una doble exclusión. Por un lado, la no identificación plena con la sociedad de acogida –y el padecimiento por no encajar en juegos, aprendizajes y reconocimientos del lugar al que se arribó– y, por otro lado, la exclusión implicada por quedar fuera de lo que el *mundo oyente* transita y perderse conversaciones, disfrute, complicidades; perderse, en fin, la comprensión de innumerables acontecimientos a lo largo de la vida. La narración del cuerpo central del libro habilita la ocasión de inmiscuirnos en terrenos como la iniciación en los juegos de la inmigrante gallega en las aulas argentinas –haciendo frente a la dificultad de no conocer las reglas de los nuevos juegos y no poder oír las interacciones de sus compañeras–, los avatares de comienzos y estancamientos laborales, los riesgos de situaciones equívocas, lo problemático de lidiar con barreras en el intercambio social, inhibiciones, desafíos, superaciones.

La protagonista de *Aurelia quiere oír* termina su recorrido con el regreso a la aldea gallega de Marrozos –que es, por cierto, donde nació la autora–, como rezan las que serían las últimas palabras de la novela: “Para conocerse y adueñarse de su destino” (Iglesias: 336). Ahora bien, la forma en que se hace patente ese empoderamiento es en verso, no en prosa, que es lo que conformó todo el libro –con excepción de epígrafes y dedicatorias– hasta esa instancia.

La configuración de un lugar de memoria, que es un encuentro de diálogo en verso, ilustra en este texto una aparente dicotomía terminológica ya clásica en los estudios sobre la memoria: la que se plantea entre memoria comunicativa y memoria cultural, y que han presentado y estudiado Jan y Aleida Assmann. Mediante el concepto de memoria comunicativa se retoma “el aspecto social de la memoria individual que definiera Halbwachs. Dicha memoria [la memoria comunicativa] pertenece al ámbito intermedio que se da entre los individuos, y surge en el contacto entre los seres humanos” (Assmann: 19).

Este tipo de memoria desaparece en el ciclo de tres generaciones (Assmann: 24) y además depende de cierta sincronía, de una contemporaneidad. En el caso de la muerte de la madre durante el viaje transatlántico, como sucede en *Aurelia quiere oír*, o en cualquier otra situación de ausencia, se aspira a un remedo de comunicación, una ficcionalización, literaturización o poetización del intercambio truncado. Esta actualización puede producirse, por ejemplo, gracias a la materialización simbólica en un producto cultural, por ejemplo en un poema como el del *posfacio* de *Aurelia quiere oír*.

Volviendo a la dicotomía assmanniana, cabe recordar que la memoria cultural es referida como

un caso especial de memoria comunicativa. Tiene otra estructura temporal: si pensamos en el típico ciclo trigeracional de la memoria comunicativa como un espacio sincrónico, la memoria cultural, con sus tradiciones que se retrotraen a un pasado lejano, conforma un eje diacrónico. (2008: 25)

Al prestar atención a la relación entre religión judía y memoria, Assmann se fija en la “generación de testigos presenciales, quienes ahora, tras 40 años en el desierto, han de morir” y postula que “[a] fin de que el recuerdo no perezca con ellos, hay que transferirlo a la tradición, a las formas simbólicas de la memoria cultural” (35-36). De esa manera, la memoria vinculante o lo que Maurice Halbwachs había denominado memoria colectiva –que necesita una convivencia sincrónica, es decir que requiere una coincidencia de épocas– deberá ceder ante la memoria educacional o, su equivalente desde el punto de vista de Assmann, la memoria cultural. Este último señala, asimismo, la importancia de “reconocer los recuerdos ajenos y negociar un pasado común en el que los pesares ajenos y las culpas propias encuentren su lugar, es decir, destruir el estrecho horizonte de la propia memoria colectiva” (41).

En la elección, por parte de María Rosa Iglesias, del texto poético como concreción de diálogo postergado, está el hallazgo de una comunicabilidad potenciada. Se construye una convergencia generacional entre madre e hija para elaborar la distancia. Se transpone líricamente ese vacío creando una lengua que exprese de un modo diferente al que impera en el cuerpo de la novela. No se trata de la lengua materna –aquella lengua gallega que quedó del otro lado del Atlántico–, tampoco es la lengua de los pares con los que se aprende vocabulario y acento que irán borrando la articulación adquirida en la infancia. Lo que se forja es una lengua *otra*, imaginada, compartida con una materialización lírica de la irrecuperable voz de la madre.

Recurrimos a continuación a algunas reflexiones sobre el uso de la poesía para el aprendizaje de una lengua segunda a fin de referir que, en la búsqueda de reencuentro con la madre migrante que se produce en el texto analizado en este artículo, hay un trabajo por encontrar algo semejante a lo que se procura en la adquisición de una segunda lengua o una lengua extranjera. En la necesidad de narrar el desarraigo y sacarle sentido a pérdidas y desposesiones, se apunta a hallar una lengua que vehiculice esos sentimientos y la poesía es el medio para ello. Sería reduccionista aludir a un utilitarismo directo, pero es pertinente reconocer que ese puente se tiende mediante un pasaje lírico:

[L]a literatura [...] fomenta las relaciones interculturales e interpersonales positivas. La poesía es para pensar y sentir. Nos ayuda a encontrar lo original en lo cotidiano y a ver más allá de la superficie de los hechos y a conectarnos con ellos. La gente escribe y lee poemas para capturar pensamientos, sentimientos y experiencias porque la poesía puede alimentar la imaginación

y las pasiones y otorgar inmenso placer. Los poemas pueden ayudar a darle forma al pensamiento [...] ya que [...] proveen de palabras y conceptos para forjar ideas y argumentos. (Cendoya y Di Bin: 55)

Estas observaciones, sencillas y aplicables a una situación de aula de aprendizaje de una segunda lengua, despliegan nada menos que alcances de la poesía en materia de sentimientos y experiencias, y su potencialidad para configurar pensamiento gracias a la provisión de conceptos funcionales a ideas y argumentos. Ese tránsito es el que debe afrontar una narración atravesada por experiencias de despojamiento, que encuentra mecanismos en el empleo de la lengua poética encarnada en lugares de memoria.

En una coda libresca que alberga la expresión poética casi como furgón de cola del texto narrativo, reverbera el encuentro con lo perdido. El extenso poema del final del libro que analizamos opera como convergencia de voces. Esto libera cualquier requisito de inteligibilidad y de atribución inequívoca de *parlamentos*. Junto a Reisz de Rivarola, frente a su clásico interrogante acerca de quién habla en el poema, nuestro objeto de análisis ofrece la posibilidad de afirmar que

puede ser útil sustituir la noción de inteligibilidad por la de coherencia; señalar algunos de los mecanismos que aseguran esta propiedad del discurso y, finalmente, considerar en qué medida la institución literaria puede liberar al discurso poético de las constricciones vigentes en la comunicación cotidiana, instaurando de este modo tipos de coherencia que le serían propios. (Reisz de Rivarola 1989: 48)

En el poema que nos ocupará, se manifiestan lugares en los que se genera y refugia la memoria, a sabiendas de la ruptura con el pasado. Como señala Nora,

[l]a curiosidad por los lugares en los que se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a este momento particular de nuestra historia. Momento bisagra en el cual la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada, pero en el que el desgarramiento despierta suficiente memoria para que pueda plantearse el problema de su encarnación. El sentimiento de continuidad se vuelve residual respecto a lugares. Hay lugares de memoria porque ya no hay ámbitos de memoria (19).

Y al no haber ámbitos de memoria como tal, dados de antemano, lo que ocurre es que se los construye. El arte y la cultura son vías para ello. La literatura destaca como medio potente para nombrar, actualizar voces, encarnar una suerte de prosopopeya que presentifique lo perdido y señale ausencias.

Dentro de la literatura, la poesía es canal privilegiado, acaso el que más calibra la elección y ubicación, atenta a musicalidad, ritmo y recursos, pero también consciente de límites e inaccesibilidades. El lenguaje poético –así como ningún otro lo haría de manera acabada y definitiva– no va a venir a

saldar nada; va a conducir una pesquisa signada por orfandad, desplazamiento, soledades, carencia de lugares de memoria reconocibles, cercanos, seguros. Puede afirmarse que

la poesía es la conciencia más aguda del lenguaje. El poema sabe como nadie que las palabras son insuficientes, a menudo tramposas, y también que el lenguaje mismo es una convención, acaso la peor de todas. En ese sentido, la poesía lucha siempre contra las palabras, a sabiendas de que no existe una lengua para salirse de la lengua, y de que su batalla interminable se parece a la de Sísifo. (Negroni, s/p)

Ahora bien, lejos de aspirar a resolver lo irresoluble, el lugar asignado a la poesía en la novela que nos ocupa, una coda que es también lugar de memoria, abre un abanico amplio, un reparo no definitivo: “El objetivo de un poema no es ratificar conceptos ni buscar certezas, sino crear un espacio para alentar la duda y las preguntas, la imaginación y el deseo, ensanchando de ese modo la realidad” (Negroni, s/p).

### **Poetización de diálogos en ausencia II: análisis**

La novela *Aurelia quiere oír*, de María Rosa Iglesias, consta de un prefacio titulado “Prefacio conveniente”; una primera parte, “Desde la cima del *Pico Sagro*”, que consta de siete libros<sup>2</sup>; una segunda parte, “Al pie del *Pico Sagro*”, integrada por dos libros<sup>3</sup>; y un *posfacio*: “Canto a mi madre emigrante”.

El capítulo/apartado 31 del libro segundo de la segunda parte, el último que, en términos estrictos, podemos llamar capítulo, declara un cierre categórico en cuanto a haber alcanzado la protagonista una confianza determinante:

Ahora sabía quién era.  
Sabía a dónde pertenecía.  
Sabía que era libre.  
Sabía qué buscaba.  
Sabía que podía elegir.  
(Iglesias: 337)

Nada menos que identidad, reconocimiento de pertenencia, certeza de libertad, objetivos de vida y posibilidad de elección son afirmados en cinco versos de cierre que explicitan ejes críticos de la configuración del personaje y las problemáticas que construyen su devenir textual. Como si la extensa prosa no hubiera sido suficiente para dar cuenta de las trabajosas conquistas

---

<sup>2</sup> Integran la primera parte (“Desde la cima el *Pico Sagro*”) el libro primero, “Muelles”; el libro segundo, “Lo que Aurelia no supo nunca”; el libro tercero, “El tímpano y el tambor”; el libro cuarto, “De ajos, tertulias y los nombres de Dios”; el libro quinto, “Rumbos y prisiones”; el libro sexto, “Regresos y certezas”; y el libro séptimo, “Afinidades”.

<sup>3</sup> “Ningún menosprecio la dañaba” y “Un camino de estrellas”.

obtenidas, ese corolario de cinco versos subraya, con la recurrencia del verbo *saber* en pretérito imperfecto, reforzado por cada verbo que acompaña a ese reiterado “sabía”, todo aquello que se le había retaceado o le había resultado ajeno en etapas anteriores a Aurelia. La protagonista, que durante considerable período de tiempo no había sabido cómo jugar, cómo amoldar sus saberes al universo que se le presentó del otro lado del Atlántico, la joven que de pronto no había podido reconocer su rostro en el espejo, la mujer que se había quedado fuera de comentarios, charlas, chistes, y también de una integración en la educación superior, por haber sido imposible seguir las clases de la carrera de Letras, al finalizar el último capítulo de la segunda parte ya sabe, por partida quintuple (debido al énfasis de reiteración del verbo “saber”), acerca de cuestiones esenciales para su personalidad y su desempeño vital.

De todos modos, ese final es relativo, y no es el único texto en verso que complementa el cuerpo narrativo. Como se anticipaba, fuera de la estructura de partes y capítulos, el *posfacio* interpone un canto a la madre que es, a su vez, un diálogo que no se produjo, por lo menos para el personaje protagónico, cuya madre murió durante el viaje transatlántico de la emigración de Galicia a la Argentina. Es llamativo que el término que se escoge para denominar esa parte, *posfacio*, es un neologismo, o al menos no existe en español. Podría haberse optado por el término “epílogo”, por ejemplo, pero acaso habría dado más idea de algo que figura como *ad hoc* y postrero. *Posfacio*, en cambio, entra en un juego dialógico con el “Prefacio conveniente” que funciona como puerta de entrada al relato.

El *posfacio* parece quedar fuera de la narración ficcional que construye la historia de Aurelia. Si lo tomamos como espejo estructural del prefacio, habría que atribuírselo a la voz de la autora, la que dice *mi gente, mi terruño, soy y me llamo* (“Me llamo María Rosa Iglesias López” es la primera línea del “Prefacio conveniente”), la que sitúa y pone fecha (“Buenos Aires, otoño de 2019”) en el final de ese texto preliminar. En el *posfacio* no hay tales marcas de identificación y, además de subrayarse una primera persona de singular, emerge con fuerza la segunda persona y la invocación a la madre.

El poema está dividido en cinco partes. Cada parte tiene alguna predominancia de núcleo temático. Si bien no hay una regularidad métrica ni una composición estrófica estable que se pueda rastrear a todo lo largo del poema/*posfacio*, *posfacio* poemático o *posfacio* lírico, se advierte una suerte de acompasamiento que replica un oleaje variable en intensidad y altura, así como un avance y retroceso de mareas. En algunos versos, eso va más parejo con el tratamiento del viaje transatlántico forzado; en otros se lo percibe como ondas que se encrespan o se calman en correlación con las voces intervinientes.

Simplificando la estructura textual, podríamos quedarnos con que este recurso permanece fuera de la trama narrativa y por eso podríamos concluir que responde, como el prefacio, al yo que se presenta con el nombre de la autora del libro. Sin embargo, no es excluyente la interpretación aludida, en el sentido de que la voz poética del *posfacio* no solo podría coincidir con la

instancia de autoría, sino que también admitiría encarnar la voz de la protagonista ficcional, Aurelia, y en esa misma lógica abrirse a una multiplicidad de voces de mujeres migrantes cuya palabra ha quedado sin materializarse en oralidad ni en escritura. Cabe acotar que el mutismo fue, en el caso de infancias migrantes de Galicia a la Argentina, una elección por la que se intentaba evitar la burla y la incomprensión que significaba hablar diferente, en edades en las que la pertenencia y cierta uniformidad resultan tranquilizadoras.

Es interesante cómo se pasa de una expresión de soledad, a través de otro verso poético, "Só. Sós, como cando esquecemos!" ["Solo. Solos, como cuando olvidamos"], de Francisco Fernández Naval, a la opción de que la poesía universalice lugares de memoria y de pérdida susceptibles de resonar en otras memorias de infancia de mujeres migrantes. El diálogo interrumpido, coartado o imposible trasciende la manifestación de un yo en soledad y es capaz de echar luz sobre otros sentimientos de orfandad y desposesión. La invocación comienza con un ejercicio de memoria regido por un acto de habla performativo, "Te recuerdo", que, como tal acto de habla, enuncia y realiza lo que afirma:

Te recuerdo, madre, / en el gesto de aquietar / el silencio. / La mano alzada  
retiene / el suspirar del aire / y queda tu cuerpo como una vaina vacía. // Te  
miro y no te veo. Salgo a esperarte / tras la curva del camino. / Sumida en  
niebla y lluvia, / llegas con el viento de la tarde: / alta la frente derrotada, /  
la cesta conteniéndose / en el quiebre de tu brazo. // Y sigues como dormida  
/ en el vano de un cielo solitario, / Afanosa junto al lar encendido, / callada  
siempre, / y siempre al borde del llanto, / en aquella proa que nos impusieron  
/ rumbo al destierro. // Aún estás –y han pasado años– / anclada en la certeza  
del dolor: / mimbres inmóvil, ruiñón sin canto, / agua empozada / en el  
cuenco infausto / del invierno. Pero eras aurora y crepúsculo, / presencia y  
retorno cuando te ibas / soñándote a ti misma / tras la lejana línea del mar.  
/ Eras un aire demorado / en los barrizales, / en el candil encendido en  
tiempo de lobos, / en la faz insomne del deseo. // Y nos pusieron, madre,  
sobre aquellas proas que fundaron exilios: / la patria que nunca será nuestra,  
/ los brazos y miradas ajenas, / lo que se deja y no se busca ni se encuentra.  
(Iglesias: 339-340)

Es notoria la falta de voz de la madre en toda la primera parte del poema. Impera el silencio, tanto por el hecho de que la voz poética apela a la madre en un devenir en principio monológico, como por la aparición de alusiones que ubican a la madre "en el gesto de aquietar el silencio", "callada siempre", "como dormida", "ruiñón sin canto". No se explicita con exactitud el tópico del *Ubi sunt?* pero hay algo del tono de ese recurso. La sensación de pérdida y desarraigo coloca la responsabilidad en terceros no identificados ("Y nos pusieron, madre, sobre aquellas proas que fundaron exilios"). Esa imagen que se anhela y se escabulle pasará en los siguientes versos –también pertenecientes a la primera de las cinco partes que

componen el poema— a ser destinataria de una demanda de interacción verbal:

Háblame, madre, / en el idioma que cantabas / cuando bajábamos al río, y las ranas se llevaban el agua / y se llevaban tu voz / y se llevaban el rielar de las hojas de los sauces / y se llevaban el sol en el cabrilleo / que rodaba hacia el mar. / Las aldeanas reían, / y tú cantabas —ay, cómo cantabas—: / *As nenas, as nenas... / as nenas do muiñeiro...* / Y las sábanas daban contra la piedra, / La espuma girando con el agua. / *As nenas do muiñeiro / rabean por se casare. / Ay, que tío. Ay, que tío...* / *As nenas do muiñeiro / rabean por se casare.* // Cuéntame, madre, / Cuéntame cómo el lobo / se comía a los mirlos. (Iglesias: 341-342, las bastardillas son del original)

El imperativo se centra ahora en el habla y, sobre todo, en el canto. Cabe recordar que el poema se presenta como canto a la madre emigrante. “Háblame” y “Cuéntame” son los imperativos directos; pero lo que se añora es además el canto virtuoso, el arrullo de esa voz y, en una posta musical que aspira a reconstituir la escena familiar perdida, la voz poética cita el canto de la madre.

A su vez, el contenido de lo que se canta y de lo que se pide que se cuente no parece azaroso. Las ansias de las nenas del molinero que rabian por casarse quedarán pronto soslayadas. El mandato de casarse, entre lúdico y vehemente deseo de las niñas de la canción, da paso al pedido de un cuento que narre una amenaza en la que se cruzan fuerzas desparejas, donde el lobo se comía a los mirlos. Es un cuento procedente de la naturaleza circundante, habitual y sonado peligro en la Galicia rural. Ahora bien, el canto del deseo de casamiento por parte de las niñas —que tiene versiones diferentes en juegos de rondas que también generaciones posteriores han conocido, y alientan patrones de conducta y destinos unívocos bastante previsibles en materia de género— deja paso a la atmósfera de un cuento que admite otras profundidades y una connotación de encuentro fatal entre víctima y victimario. La figura del lobo está trayendo todo ese mundo que pudo haber precipitado el desplazamiento, el abandono del hogar, y condensando el plural de quienes “nos pusieron [...] sobre aquellas proas que fundaron exilios”, como se citaba más arriba.

Proseguirá en la segunda parte del poema (así enumerada, parte II), la apelación a la madre, aún sin respuesta para la voz poética que continúa indagando. Los imperativos dejan lugar a preguntas que, en este punto, más que replicar el clásico *Ubi sunt?*, interrogan acerca de “cómo” ocurrieron las cosas, pero en un comienzo sin signos gráficos que demarquen sintácticamente el interrogante, como si se tratara de algo que viene articulándose, sin punto de inicio fijo, en una asumida ausencia de respuestas. Lo que se actualiza es el momento del viaje, del alejamiento, y la cadencia del poema espeja un panorama de ondulación monocorde de altamar:

Cómo era, madre, / que yo tenía puestos tus ojos / y tú los míos / y no podíamos vernos / sobre aquel puente de aquel navío / donde todo era lejano y viejo. / Donde las líneas horizontales, / las monótonas redes del horizonte, / nos rodeaban las gargantas / y nos colgaban de los mástiles, / de aquel barco que traicionaba / los confines / y recogía / los caminos del océano. (Iglesias: 342)

Sobrevendrá a continuación una modificación del ritmo del poema que, a imitación de otros movimientos del entorno, refleja un oleaje más intenso. Esto se concentra en preguntas, ahora sí explicitadas por signos de interrogación, seguidas de exclamación y gritos, junto con verbos que imprimen desesperación, riesgo, límites (“saltar”, “delatar”, “correr”, “gritar”, “agarrar”):

¿Y cómo urdir la fuga  
mil veces imaginada?  
¿Cómo saltaríamos del barco  
sin que los verdugos nos delataran?  
Correrían detrás de mí y de ti  
gritando “¡Agárrenlas! ¡Agárrenlas!”.  
(Iglesias: 342-343)

El desplazamiento es tratado como movimiento forzado. Tanto el contenido narrativo de la novela *Aurelia quiere oír* como los pasajes líricos que analizamos plantean la hipótesis de que, en determinadas condiciones, la migración se asemeja a (y se confunde con) una situación exílica. Esto se aplica muy especialmente al desplazamiento territorial en la infancia. Así queda expuesta una fricción terminológica nada menor, que desacomoda las habituales asociaciones de la migración con motivaciones solo económicas y el exilio con razones políticas:

[L]a nueva emigración de posguerra [...], pese a que tradicionalmente fue relacionada con motivos en exclusiva económicos, llegó a albergar en su seno tanto a los exiliados republicanos “tardíos” [...] como a personas simpatizantes de las ideas de izquierda, para quienes, a pesar de no haber tenido una actuación política o intelectual destacada, la posguerra fue incluso peor que la guerra. Pero también a quienes, más allá de apoyar la dictadura instaurada tras el fallido golpe de estado de 1936, deseaban progresar en términos económicos, así como a un gran número de niños, jóvenes y adolescentes que no tuvieron la posibilidad de elegir y simplemente se vieron embarcados en un proyecto familiar. (Ortuño Martínez: 69)

La falta de alternativas se formula en una opción que no habría arrojado resultados diferentes. Además de ser contrafáctica, la voz poética demarca un camino cuesta abajo que está ya trazado. Y vuelve a presentarse, hacia el final de la segunda sección del poema/*posfacio*, la figuración de animales capaces de atacar a otros:

Aunque escapáramos,  
habríamos de llevar –aún las llevamos–  
las sogas apretándonos las gargantas:  
sogas de horizontes y destinos  
tatuados  
cuando capitulamos  
y las certezas nos rodaron  
borda abajo,  
hacia las tripas de los depredadores.  
(Iglesias: 343)

La parte II termina con una reflexión inocente que contrasta con la magnitud de las amenazas –los peligros del mar, las tripas de animales de mar y tierra, los perpetradores de realidades que las llevaron lejos del hogar– por medio de una estrofa de cuatro versos que vuelve a instalar lugares de memoria reconocibles, cercanos pero que quedaron atrás en la trama histórica:

Y pensar que nosotras sólo queríamos  
volver al río a lavar la ropa,  
a zarandear estrellas dormidas  
en el aljibe, cuando sacáramos el agua.  
(Iglesias: 343)

Hasta este punto del poema, no se ha oído en discurso directo la voz de la madre, pero la voz poética en primera persona de plural asume una ampliación de la memoria. La parte III de este canto a la madre emigrante vuelve a las preguntas explicitadas sintácticamente entre signos de interrogación, dirigidas a la madre pero también como interpelaciones amplias que admitirían ser preguntas retóricas, sin que deje de estar teniéndose en cuenta a esa segunda persona de singular a la que se acude.

¿Será cierto que la vida inventa rumbos  
que uno mismo confunde?  
¿Será cierto que la piel herida  
ya no huele a salvia ni a alélies,  
y mucho menos a luz,  
y mucho menos a leche de tus pechos,  
[...]?  
(Iglesias: 343)

La sinestesia, que fusiona imagen olfativa con visual (olor a salvia y a alélies, olor a luz), e incluso la breve alusión gustativa (la leche de los pechos de la madre), se da también *in absentia*, como lo que ocurre hasta el momento con la figura de la madre. Coherente con los silencios del comienzo del *posfacio*, el sentido del olfato se torna de algún modo solidario con la pérdida del sentido preponderante en toda la novela en su desarrollo

narrativo, el del oído. Es curioso, aunque comprensible, que en el poema no se insista en esa limitación. De hecho, tienen bastante peso el canto y una musicalidad añorada. En esta tercera parte, en una resignación de la voz poética que ha asumido la pérdida, ya no se pide el canto de la madre, sino que se nombra como "canto" la poetización que se está llevando a cabo: "Yo te canto, madre,/Porque te perdí en el río." (Iglesias: 343).

Nótese que no es en el mar donde se menciona que se ha producido la pérdida –como acontece en la trama narrativa de *Aurelia quiere oír*, donde la madre de la protagonista enferma y muere en el transatlántico y es arrojada al mar–; el río es el lugar de memoria en el cual se producía el canto. Allí se compartía tiempo significativo y eso es lo que se procura reconfigurar.

Por fin –o, en realidad, promediando la tercera de las cinco partes, y también promediando el *posfacio* en general– irrumpe la poetización de la voz de la madre y se produce el diálogo. Lo paradójico es que la voz de la madre, ya muerta, posee una carnadura más subrayada que la otra voz que se manifiesta en discurso directo. Las preguntas de la madre no buscan resolver lo insondable y complejo de los desplazamientos de ambas ("–Hija: ¿por qué preguntas / lo que sabes imposible?" [Iglesias: 345]). La hija, en cambio, persiste en un tono de lamento y retorna a la modalidad de preguntas retóricas inconducentes. Frente a ello, como en un quiasmo, la voz ya imposible, la actualización etérea del parlamento de la madre muerta, patentiza la supervivencia y la necesidad de haber forjado algo de felicidad, como si tuviera que defenderse de los reclamos de la hija por haber sufrido desplazamiento y desposesión, material y afectiva.

–Hija: ¿por qué te empeñas / en nombrar el infortunio / si en nuestro encuentro, / en ese abrazo de la sangre, / del alumbramiento, / del rostro que se reconoce / propio y ajeno –nuestro, mío, tuyo–, / debería prevalecer la alegría? (...) / ¿Por qué te empeñas en ahondar el foso / entre dos esperas engañosas, / tus manos en las mías, / tu frío en mis pulsos / contra el hedor del olvido? / ¿Cómo podía yo protegerte (...) / de cada miedo, / si estábamos, tú y yo, / fundidas con nuestro mutuo destino / de pobres? / Yo, hija mía, debía vivir / y ser feliz a pesar de todo. / Yo, que no elegí marcharme / porque mi tierra y mis muertos / pedían flores para sus tumbas. / Yo, que no elegí ser emigrante. / Yo, yo, yo –que no elegí–, / yo quería sembrar el júbilo para las dos. (Iglesias: 344)

Es notable cómo este yo, tan marcado, no es justamente el yo poético dominante, pero ante lo irresoluble de las pérdidas planteadas, se impone y va ganando lugar en la especie de toma de turnos de conversación que de ahora en adelante va a ir haciendo alternar las voces. Sin que dejen de identificarse y delimitarse bien sendas alocuciones líricas cuando están encabezadas por guion de diálogo o explicitado el apelativo, la fusión es cada vez mayor. Y, una vez más, el canto a la madre emigrante –sintagma que da, recordemos, título al *posfacio*– requiere el canto de la madre, es decir que, de nuevo, no aspira a tenerla como objeto del canto. El yo y el tú convergen

hasta superponerse: "Canta, madre, canta. Que yo te necesito / –tú me necesitas– viva en el canto". (Iglesias: 346)

Con estos dos versos que anteceden finaliza la parte III. A continuación, en un ritmo algo más urgente y ya sin señalización de guion de diálogo ni de vocativos que permitan atribuir la voz a una o a otra mujer, la primera persona de singular las junta y, pese a que se presenta y se repite la idea de culpa por lo vivido, se va desarticulando el tono de reclamo que, si bien no era una acusación, conllevaba la insatisfacción, en la voz de la hija, de haber padecido un despojamiento heredado.

El poema, en este punto, como lugar de memoria de la migración, actualiza la experiencia compartida y muestra a ambas individualidades solidarias en el sufrimiento, sin que sea pertinente identificar quién dice lo que dice:

Debíamos convencernos de que así / era la vida –una ratonera–, debíamos andar callando la alegría y la tristeza. / Los horarios del trabajo y de la escuela, / la hora de comer y la hora de dormir. / Soñar. Soñar sabiendo que era pecado, / y luego arrepentirse. Y seguir creyendo. [...] Y yo palpando las paredes, / las luciérnagas espantadas, / el dedo sobre los labios. / O señalando el rincón de los castigos. / Encogía mi cuerpo helado, mi alma helada. / Interrogaba sin preguntar de quién / era la culpa. (Iglesias: 346-347)

En la parte V, la última, retorna el diálogo explícito, con guiones y vocativos, en un postrero intercambio directo que deja la palabra final a la madre. Esta insiste en reconvenir a la hija acerca de lo inútil de seguir removiendo el dolor del desarraigo e interpone la primera persona de plural. Barre también con la dependencia de los sentidos. Si tenemos en cuenta que una fuerte pérdida del sentido del oído es el otro gran trauma que impera en la novela, junto con la sempiterna sensación de no pertenecer nunca del todo al país de acogida, el *posfacio* poético trae el reposo necesario frente a la gran lucha que supuso cada tramo de la vida, signada por la incompreensión de los demás y la permanente recaída en limitaciones y dificultades.

–Hija, no arañes el tiempo, / ni te ciegues mirando el alma del sol. / (...) No azuces respuestas imposibles. Ven al cerco de esta luz / y nos reconoceremos en el amor. / Ambas padecemos / reflejadas una en la otra, / sin preguntar y preguntándonos, / en silencio y respondiéndonos, / incrédulas, las dos, / frente a la crueldad de vivir / destinos que no elegimos / [...]. / En esta orilla donde no hacen falta / los ojos ni las manos ni los oídos, / te veo, te abrazo, te oigo y / te respondo / en la verdad de nuestro amor / que ya es recuerdo, / que es eternidad para siempre. (Iglesias: 348)

La propuesta es regresar a esos lugares de memoria que la voz poética de la hija añoraba, y se configura entonces una simbólica vuelta al hogar, que es también simbólica reparación, solamente viable en un trabajo de memoria que conjugue voces y vivencias, y las poetice.

Hija, hoy me darás el brazo,  
y volveremos juntas al río.  
Empujaremos la espuma, y que baje hasta el mar.  
Recogeremos las hojas de los abedules  
en el remanso de las ranas.  
Y desandaremos el camino a casa  
llevando leña seca para encender el lar.  
(Iglesias 2019: 348)

Estos presuntos márgenes, entonces, este espacio textual al borde de lo paratextual complementa, desanda e interroga cuestiones del texto narrativo. Por más que el “mi madre emigrante” a quien se destina el canto obligue a pensar, en el posesivo fuera de la narración en tercera persona que domina en *Aurelia quiere oír*, en una escritura autorreferencial que remita al mismo pacto de lectura que exige el prefacio –que nos lleva a la instancia de autoría–, resulta enriquecedor observar cuánto se entrelaza el poema, en su avance dialógico, con silencios de la narración, donde se frustra, por la muerte temprana, todo diálogo con la madre.

El *posfacio* lírico actúa también como medio para invocar a aquellas voces que, en cierta medida, fueron responsables de llevar a las niñas y los niños migrantes a un destino no elegido, desconocido, y con el agravante de que en la infancia resulta aún más difícil asimilar y entender esos cambios cuando son intempestivos. Si bien no se impone un final ordenador, el poema habilita un espacio de memoria que ensaya vías de comprensión y encuentro entre mujeres migrantes.

En un margen que acaba teniendo autonomía y peso propio, una textualidad como la del *posfacio* lírico que analizamos nos vuelve a llevar a Susana Reisz –pero ya no firmando como “de Rivarola”– y en esta oportunidad, en la conclusión frente a otra pregunta que formuló años después de su “¿Quién habla en el poema?” de 1989. Cuando en el año 2000 explora el interrogante “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”, aventura la reflexión de que

[t]al vez estamos asistiendo al nacimiento de una nueva forma de lírica que, gracias a su afán por dejar atrás la monológica pretensión de universalidad de la “gran poesía”, es capaz de enriquecer la línea melódica del canto solista con los “armónicos” de la otredad más silenciada: la del **otro sexo**... (Reisz 2000: s/d, negrita en el original)

Seguramente no podamos entronizar con la etiqueta de *gran poesía* una textualidad que, de forma deliberada, se articula fuera de toda centralidad, como el “Canto...” que nos ha ocupado, y acaso es mejor que así sea. La *intromisión* de una voz *otra*, que apuntala la alteridad que implica la primera voz del desplazamiento forzado, articulado poéticamente en primera persona, habilita una potencia dialógica e incluso polifónica, en la que resuenen otras voces de mujeres migrantes, muchas de las cuales no han

testimoniado ni poetizado, ni tampoco siquiera han compartido cotidianamente sus experiencias de desarraigo y extrañamiento.

\* **Mariela Sánchez** es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Investigadora asistente del CONICET, con lugar de trabajo en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP/CONICET). Profesora adjunta del Departamento de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Docente en la cátedra Literatura española II. Algunas de sus líneas de investigación son la memoria de la Guerra Civil española y el franquismo, la transmisión del pasado traumático y diferentes instancias de diálogo cultural entre la Argentina y España, fundamentalmente en el ámbito de la narrativa. Ha coordinado, entre otros volúmenes colectivos de su especialidad, el monográfico *Mujeres 'transhemisféricas': Letras de España y América Latina en diálogo* (Revista *Diablotexto digital*, Universitat de València, 2020), publicó el libro *Mala herencia la que nos ha tocado. Oralidad y narrativa en la literatura sobre la Guerra Civil y el franquismo* (Universidad de Santiago de Compostela, 2018) y numerosos artículos, capítulos de libros y comunicaciones.

## **Bibliografía**

- Assmann, Jan (2008) [2000]. *Religión y memoria cultural. Diez estudios*. Trads. Marcelo G. Burello y Karen Saban. Buenos Aires: Lilmod.
- Cendoya, Ana María y Verónica Di Bin (2007). "La poesía y el desarrollo de una segunda lengua". *Puertas abiertas*, (diciembre). 54-59.
- Díaz Martínez, Milagros (2015). *Últimas miradas antes de partir*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- García Campelo, María (2015). *Estuvimos cantando*. Buenos Aires: Zona borde.
- Halbwachs, Maurice (2004) [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*. Trads. Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos.
- Iglesias, María Rosa (2019). *Aurelia quiere oír*. Buenos Aires: Paradiso.
- Lojo, María Rosa (2018). *Solo queda saltar*. Buenos Aires: Santillana.
- López, Beatriz (2013). *El libro del avó*. Buenos Aires: Ediciones Rueda.
- Negróni, María (2022). "La poesía es la conciencia más aguda del lenguaje". En <https://www.argentina.gob.ar/noticias/maria-negróni-la-poesia-es-la-conciencia-mas-aguda-del-lenguaje>. [Fecha de consulta: 21/03/2024].
- Nora, Pierre (2008) [1984]. "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares". En *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Trad. Laura Masello. Montevideo: Trilce. 19-39.
- Onega, Gladys (1999). *Cuando el tiempo era otro. Una historia de infancia en la pampa gringa*. Buenos Aires: Mondadori.
- Ortuño Martínez, Bárbara (2016). "Redefiniendo categorías. Emigrantes y exiliados en los flujos de posguerra desde España hacia Argentina (1946-1956)". *Signos Históricos*, 35, XVIII, (January-June). 66-101.
- Reisz de Rivarola, Susana (1989). "¿Quién habla en el poema?". En *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

*¿Poesía al margen? Memoria sobre desplazamientos de españolas hacia la Argentina: el posfacio lírico “Canto a mi madre emigrante”, de María Rosa Iglesias*

---

Reisz, Susana (2000). “¿Quién habla en el poema... cuando escribe una mujer?”. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 2. Disponible en <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v01n02/Reisz.htm>



*Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons*