

La crisis de la voz poética en *El hilo atroz* (2021) de Beverly Pérez Rego*

Miguel Aguirre-Bernal

<https://orcid.org/0000-0002-4546-8059>

Universidad de Salamanca

aguirrebernal@usal.es

RESUMEN

En *El hilo atroz* (2021), Beverly Pérez Rego equipara la escritura con el tejido, y, a partir de aquí, plantea una crisis de la voz poética que involucra tres niveles de profundidad: la tradición literaria, el sujeto poético y la creación artística. Este artículo se propone explorar las implicaciones de esta metáfora y analizar las distintas modulaciones que la crisis adopta a lo largo del poemario, las cuales se revelan muy en consonancia con los presupuestos de la posmodernidad y terminan por desarrollar una escritura hiper e intertextual a partir de hilachas. Concluye demostrando cómo la autora postula la tachadura de la tradición —el corte del *hilo atroz*— como una necesidad literaria, en lo que denominamos un *imperativo de destrucción*.

Palabras clave: poesía hispanoamericana, tradición literaria, posmodernidad, Beverly Pérez Rego

* Esta investigación ha contado con el apoyo del Ministerio de Universidades del Gobierno de España, a través del programa de contratos predoctorales FPU (FPU22/01011).



The Crisis of the Poetic Voice in *El hilo atroz* (2021) by Beverly Pérez Rego

ABSTRACT

In *El hilo atroz* (2021), Beverly Pérez Rego equates writing with weaving and, from there, proposes a crisis of the poetic voice that involves three levels of depth: literary tradition, the poetic subject, and artistic creation. This paper intends to explore the implications of this metaphor and analyze the different modulations that the crisis adopts throughout the collection of poems. These inflections are revealed to be very much in line with the assumptions of postmodernism and end up developing a hyper and intertextual writing made from rags. It concludes by demonstrating how the author postulates the erasure of tradition—the cutting of the *hilo atroz*—as a literary necessity, in what we call an *imperative of destruction*.

Keywords: Latin American poetry, literary tradition, postmodernism, Beverly Pérez Rego

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que la escritora venezolana Beverly Pérez Rego (1957) ya cuenta en su haber con numerosos poemarios y varios premios¹, su obra ha sido poco estudiada. Los acercamientos propiamente académicos que se han hecho a su producción poética son muy escasos. Tan solo podemos mencionar el artículo “Una mirada primigenia a la poesía de Beverly Pérez Rego” de Ángela Romero Pérez, aparecido en *Voces y escrituras de Venezuela: encuentro de escritores venezolanos* (2011), y los dos trabajos que la poeta y académica María Ángeles Pérez López le ha dedicado: el ensayo “Beverly Pérez Rego: los saberes antiguos del orfebre” (2009) y la conferencia “Escribir antes y después del lenguaje” (2022). Con todo, este silencio se hace particularmente problemático cuando

¹ Véase el Premio Bial Casa de la Cultura de Maracay de 1994, el Premio Bial Elías David Curiel de 1997, la Mención única en el Bial José Rafael Pocaterra de 2002 y la Mención única en el Bial Francisco Lazo Martí de 2003.

consideramos su último libro, *El hilo atroz* (2021), publicado digitalmente por Poesía Ediciones y la Universidad de Carabobo, dadas su complejidad formal; la intrincada apuesta poética, literaria y conceptual que propone; y la extrema actualidad de su búsqueda artística. Este trabajo tiene como propósito suplir este vacío, adelantando los primeros pasos en el estudio de su obra.

En este orden de ideas, resulta necesario detenernos en el título del poemario, pues en él Pérez Rego presenta los tres elementos constitutivos de su propuesta: el hipertexto, la tradición y la crisis. El primero aparece ya como principio compositivo, puesto que el título surge de la transformación paródica² de *El hilo de la voz*, antología de escritoras venezolanas publicada por Yolanda Pantin y Ana Teresa Torres en 2003, la cual incluye en su segundo volumen a la misma Pérez Rego (2003: 125-129). La tradición, por su parte, emerge gracias a una metáfora heredada del hipotexto, la cual concibe la historia literaria como un hilo que anuda en un único continuo a todos los autores y que conecta, por consiguiente, a la poeta con la cultura escrita que la antecede. Por último, el adjetivo “atroz” introduce la crisis, calificando esta tradición que se recibe ya no en términos celebratorios, sino como una carga que pesa sobre los hombros y que dificulta la escritura. Este artículo, por consiguiente, analizará el modo en que estos tres elementos se articulan y dialogan a lo largo del poemario, con el fin de revelar el modo en que la voz poética afronta el trance y hace que la tradición deje de ser un obstáculo para convertirse en un medio de creación y, como veremos, de destrucción de sí misma.

² Tomamos los conceptos de *hipertextualidad* y *parodia* de *Palimpsestos* de Gérard Genette. Por consiguiente, la primera designa la práctica escrituraria que opera mediante la transformación de hipotextos (1989: 14) y la segunda “la desviación de [un] texto por medio de un mínimo de transformación” (37), sin cargar necesariamente una función burlesca (38-39).

2. LA TRADICIÓN, LA POESÍA, EL HILO Y EL TEJIDO

La relación que conecta a la escritura con el tejido es una que ya se ha planteado en numerosas ocasiones. Recordemos solo dos casos paradigmáticos: el de Jacques Derrida en *De la gramatología* y el de Roland Barthes en *El susurro del lenguaje*. El primero habla del “texto en general” como de un “tejido de signos” (1986: 21) y sostiene que los textos son unas “cadenas y sistemas de huellas” que solo pueden dibujarse “en el tejido de esta [misma] huella e impronta” (84). Para él, decir *texto* es casi lo mismo que decir *tejido* (191), y usa esta analogía para subrayar la intersección y diferenciación de los distintos elementos que confluyen en el primero. Por su parte, Barthes afirma que “un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (1994: 69, énfasis propio). Más adelante, usa la misma figura de Derrida, “un tejido de signos”, para describir el texto (70), y agrega que la pluralidad de todo texto surge de “la pluralidad estereográfica de todos los significantes que lo tejen” (77, énfasis propio). Al fin y al cabo, dice él, “etimológicamente, el texto es un tejido” (77)³.

Por ello, no debe sorprendernos que en *El hilo atroz* Beverly Pérez Rego establezca una relación estrecha entre los actos de escribir y tejer. El modo en que lo hace, sin embargo, sí merece un análisis cuidadoso, puesto que, aparte de equiparar el texto al tejido, anuda en torno al *hilo* una larga serie de metáforas con el fin de explotar las posibilidades significativas de esta ecuación. De este modo, a lo largo de los primeros poemas (desde “Isla” [2021: 12] hasta “Capítulo x” [22]), vemos cómo el *hilo* y todo el campo

³ En palabras de Alejandra Echazú Conitzer: “Entrelazar texto con tejido resulta una redundancia si consideramos la etimología de *textus*, que en latín no es otra cosa que tejido; *texere* es, pues, tejer” (2020: 186).

semántico que lo rodea (*tejido, tejer, telar, tejedora, rueca, huso, aguja, ovillo, araña*, etc.) se van cargando de significados múltiples y complementarios: así, el *tejido* es el destino, pues “los dioses habían hilado que regresara a casa” (12), al tiempo que el *huso* es escritura, es casa y es atroz (12); las *palabras* son esclavas a las que se las hace trabajar en “el telar y la rueca” (12), mientras que el poema “*se ovilla*” (con el doble significado de encogerse y hacer ovillos) (13); la razón debe hallar el *hilo* en un laberinto para hacer salir al poema de la boca (13) y, en palabras de la poeta, “mi única evocación de la escritura es el sonido de las agujas atravesando una tela abuhada” (15), por lo que *escribir* y *tejer* se vuelven sinónimos; como “las místicas arañas enhebran la herencia” (15), se deduce que la herencia también es un hilo o un “algodón [que] fluye de sus bocas” (15); de este modo se abre la posibilidad de que este pase de boca en boca y así vemos como “el hilo atraviesa mi lengua / Y ensarta en la tuya su obsidiana” (16); Pandora, a su vez, puede ser *rueca*, cuyo *hilo* sería la misma poeta (“Tal vez seas solo una rueca. Tal vez yo sea tu hilo” [18]), la cual llama a las *tejedoras* sus “hermanas” (22); por último, vemos que las sílabas pueden ser leídas o cosidas y el idioma, escrito o cortado, al tiempo que la página y el trapo se confunden (22).

Esta serie profusa de símiles y metáforas establece una clara conexión entre el campo semántico del *tejer* y el de la *escritura*. De esta manera —y aun sabiendo que estamos simplificando en demasía un procedimiento mucho más complejo y que adquiere caracteres particulares en cada uno de los poemas—, es posible proyectar un esquema relacional como el siguiente: el *hilo* es la voz poética, el cual puede pertenecer a la autora o ser legado por sus precursores; el *tejido* es el poema, que se cose a partir de los distintos hilos que se tienen a disposición y que la tradición, como una caja de sastre, contiene; *tejer* es escribir, y las *tejedoras* y *arañas* son los poetas, y, en particular, las poetas mujeres, de las que ella se sabe heredera.

Por si fuera poco, esta trabazón de envíos y reenvíos no es gratuita y adquiere un sentido más hondo si consideramos otros dos factores. En primer lugar, al remitir la literatura al campo de las *tejedoras*, la está enmarcando dentro de un espacio considerado

tradicionalmente como femenino. Al fin y al cabo, y a pesar de que en determinados contextos sociohistóricos esta actividad también ha sido desempeñada por hombres (Mariño Calvo 2022: 30; Parra Vorobiova 2022: 127), la labor del huso y el telar ha aparecido recurrentemente como “un espacio “sexuado»” (Papadopoulos-Belmehdi 1996: 26) y un “terreno metafórico privilegiado en el que se construye la presencia y la esencia de un femenino imaginario, de equilibrio precario, expresado a menudo en términos antitéticos” (26).

Esta atribución genérica de la actividad textil la vemos, por ejemplo, en el mundo griego, donde “la destreza del hilado y el tejido estaban entre las aptitudes femeninas más aplaudidas entre padres y esposos” (Mariño Calvo 2022: 29), tanto que “en diversos relatos de la mitología se establece un estrecho vínculo entre figuras femeninas y labores de tejido e hilado, o de manejo de hilos en general” (Fernández Guerrero 2012: 111). Una relación parecida también se estableció en otras culturas de la cuenca mediterránea, como la etrusca, la púnica y la íbera (Basso Rial 2022: 114). Hablando de esta última, Ricardo E. Basso Rial, sostiene:

The iberian culture, as in the case in other areas of the Mediterranean in antiquity, often depicts women who were working with textiles. This aspect has generally been linked with the symbology of feminine rites of passage: a simple reflection of their important role in everyday activities in the domestic domain or as status of elite women, all linked to female identity in society (107).

Del mismo modo, en varias poblaciones ancestrales de América, como los wayuu, los nasa y los aymara, las mujeres son “las encargadas de tejer materias primas como el algodón, la lana, las pieles y las plumas y componerlas con aparejos [...] como telares y agujas de hilar” (Parra Vorobiova 2022: 126), modelo que se reprodujo en buena parte de la sociedad colonial, donde “la confección del vestido era una tarea exclusivamente femenina” (Vitar 2015: 673).

El gesto, en suma, dista mucho de ser inocente, puesto que la actividad del tejido, tan estrechamente ligada a la mujer, fue también

un modo de invisibilizarla y encerrarla dentro de un espacio privado y de reclusión (Mariño Calvo 2022: 29). Según María Vanesa Mariño Calvo, “el huso y el telar, además de objetos en torno a los cuales se constituye un tipo de saber propio de la mujer, son símbolos de un destino de aislamiento en el hogar y de exclusión del mundo exterior gobernado por el varón” (32-33). De manera similar, en palabras de Ioanna Papadopoulou-Belmehdi: “Sola o entre sus congéneres, la tejedora imaginaria representa la feminidad encerrada sobre sí misma. Contrariamente al vestido, objeto favorito de intercambio, el telar representa la parte más profunda del *oikos*, una suerte de barrera simbólica entre el gineceo y el mundo exterior” (1996: 26). Así, al traer la literatura al campo del tejido, Pérez Rego consigue dos cosas: por un lado, pone el foco en la invisibilización que ha sufrido la mujer dentro del campo literario, cuya tradición parece haber sido escrita en clave masculina; por el otro, reivindica la labor silenciosa de las mujeres en la cultura y la sociedad, usando para ello tanto referencias textuales (2021: 15, 22, 94-95, 97-98) como reproducciones fotográficas de la fábrica Triangle Shirtwaist y los restos que quedaron tras su incendio (14, 21, 52, 93)⁴.

En segundo lugar, hacer de la escritura un tejido emparenta la obra con el sustrato mítico de múltiples culturas, profundizando así la tradición que se hereda. En este orden de ideas, vemos aparecer la cultura europea bajo el rostro de Penélope, mítica tejedora del sudario de Laertes, cuyo papel capital en *El hilo atroz* queda en evidencia si consideramos que abre el libro (“Isla” [2021: 12]) y por poco lo cierra (“Penélope” [108]). El foco, por tanto, pasa de Ulises

⁴ La inclusión de estas fotografías dentro del poemario puede ser interpretada de muchas maneras. Hay, por ejemplo, una clara denuncia de las condiciones en que estas mujeres trabajaban y de la tragedia del 25 de marzo de 1911, que se proyecta como símbolo de una opresión más universal que padece el género femenino. Del mismo modo, el hecho de que se incluyan las fotografías en un orden cronológico inverso sugiere una restitución progresiva de las víctimas por parte del poemario, que recupera sus rostros de las ruinas. Un análisis más detallado al respecto, que estudie el tratamiento de este tema en *El hilo atroz* o la función específica de los paratextos deberá dejarse para otro momento, puesto que excede el alcance de este trabajo. Más adelante, sin embargo, propondremos una lectura complementaria de las imágenes de los escombros.

a su esposa, cuya fiel espera —metáfora de todos los siglos que las mujeres aguardaron en el ámbito privado— es puesta en entredicho cuando se examina la “ruina” —es decir, la tradición— que recibe como legado (12). Asimismo, la aparición de las Grayas en el poema homónimo (44-46) nos hace preguntarnos si no están ellas en el lugar de las Moiras, quienes tejen el destino de los hombres y cortan el hilo de su vida.

Por otro lado, los pueblos ancestrales de América también vienen evocados: no solo se hace referencia a un ritual maya en “Señora Xoc” (16-17), sino que la mera concepción del hilo y el tejido como escritura tiene hondas raíces indígenas. Así, vemos que *jagagi*, el género poético tradicional de los *minika*, significa literalmente “hilo y aliento de los ancestros” (Vivas Hurtado 2015: 116), del mismo modo que los *kaanas* son un tipo de escritura wayuu que las mujeres componen a través del tejido (Aguirre Saavedra 2015: 31-32). En su estudio sobre las manifestaciones textiles andinas, Alejandra Echazú Conitzer sostiene: “Si junto a los sistemas de signos existen los de significado, que son objeto de una semiótica textual, el tejido es en definitiva un depositario legible de representación, información y comunicación. Existen estudios que interpretan las figuras de los *tocapu*⁵ [...] como un sistema alternativo de escritura” (2020: 190). Asimismo, uno de los nombres que toma la voz narrativa en la región andina es el de *chawa*, es decir, el de “hilo conductor que siguen los cuentos, enmarcados en una trama recurrente, similar a la que se utiliza en el telar” (198). Por ello, no debe sorprendernos que estas poblaciones “consideraran al libro como una tela o un tejido parlante (escritura y oralidad enmarcados en la «tela»)” (196).

Por último, es posible sospechar que las arañas tejedoras que pueblan el poemario (Pérez Rego 2021: 15, 22, 95, 102) sean un eco

⁵ Alejandra Echazú Conitzer define *tocapu* de la siguiente manera: “Los *tocapu* son textiles con formas geométricas abstractas enmarcadas en cuadrados o rectángulos, y cada unidad puede tener un diseño diferente; algunos, no todos, tienen un referente claro, como por ejemplo el del guerrero, que es un cuadrado de diseño ajedrezado. El *tocapu* no es solo un textil decorativo, es un sistema simbólico y un medio de información codificado con diseños geométricos” (2020: 199).

de esa otra araña, Breda Anancy —figura representativa de las culturas afrocaribeñas y kriol—, la cual “saca de sus entrañas la red que une a África con América” (Arocha Rodríguez 1998: 204). En palabras de Jaime Arocha Rodríguez:

Anansi es una voz del idioma akán y está emparentada con Kwaku Ananse, Annnancy y Nansy, como muchos pueblos de la Costa de Oro del África occidental bautizan a una de las encarnaciones del creador del caos [...]. En Costa Rica, Belice, Nicaragua, Panamá, Surinam y en las islas de Jamaica, Saint Vincent, y Trinidad y Tobago también conocen al embaucador Anansi, a quien además apodan Bush Nansi, Compé Nansi y Aunt Nancy, y “[...] en el archipiélago colombiano [de San Andrés y Providencia] Anansi ha sido llamada Miss Nancy, [...] Gama Nancy [y] Breda (brother, hermano) Nancy” (202-203).

A veces macho, a veces hembra, en ocasiones ambas, Breda Anancy se muestra como un símbolo de resistencia y liberación, de astucia y supervivencia, que “embauca, engaña y crea el caos, pero también reta a deidades más poderosas que ella, de quienes roba el fuego para dárselo a la gente” (204). Al recuperar, por tanto, su figura para encarnar en ella a las escritoras, Pérez Rego abre la posibilidad de una subversión caótica, que abraza los restos de la tradición —esa “casa inundada” (2021: 108)— en su propio beneficio.

3. LA CRISIS DE LA VOZ POÉTICA Y SU RESOLUCIÓN HIPERTEXTUAL

Establecida esta conexión entre la escritura y el tejido, podemos explorar la crisis que asola al sujeto poético. Lo primero que debemos destacar es que a lo largo de estas primeras páginas toda referencia a la labor creativa es seguida por su correspondiente problematización. De este modo, leemos en el primer poema: “voz ahora de hembras, hecha voz de toda criatura, y sobre todo mía, de quien es el imperio en este palacio, y tuya, quien comparte la trama del manto de sangre, agrios coautores y coautoras: que esto lo hemos escrito juntos, que somos culpables de esta ruina” (Pérez Rego 2021: 12). El hilo masculino se vuelve femenino y a continuación pasa a ser

de la propia poeta. Sin embargo, la trama que se ha ido enhebrando es de “sangre” y ha sido tejida al mismo tiempo por “agrios coautores y coautoras”. Esa escritura conjunta, por tanto, hace culpables a todos de la ruina presente, aunque sea el sujeto poético quien deba afrontar las consecuencias de esta mancha colectiva.

En el poema siguiente, dice que “La puerta (mejor diré funesta boca) / abierta está, y desde su centro / nace la **noche**, pues / la engendra dentro. / (*Se ovilla el Poema: Suena ruido de Cadenas*)” (13)⁶. De la boca, consecuentemente, solo brota la noche, el vacío, y se excluye la posibilidad de que en ella se urda el poema, el cual permanece en su interior sin tomar forma. A continuación, el sujeto poético se pregunta por el laberinto en que se encuentra, donde la razón no puede hallar el hilo (que es tanto el de Ariadna como la misma voz con la que se tejería la obra) (13). En “Capítulo x” menciona que “Cada hilo que me zurce imbrica mi renuncia. Soy infiel. Soy una sastra fallida. No deben tomarme la palabra” (15), y en “Pandora” añade que “O por las brasas del potro, [tal vez] llesves inscritos los martirios de la lengua. Las huellas de todos los que me han tocado seguramente están allí, el aliento de todos mis muertos, de mis muertos en vida, tensados en la cuerda de plata” (18). Finalmente, en el segundo “Capítulo x”, insiste en que “Son los detalles los que acosan, son los matices los que sobran, infinitésimas escamas librándose de *sucias arañas nocturnas* que trepan por los ductos entramados en los quioscos del damasco de la cruz que es este idioma” (22), y unas líneas más adelante agrega lo siguiente: “No reconozco esta lengua. No puedo dar fe de la existencia de estas telas, de esos libros. No distingo si esto es página o trapo. Mi condición de desmemoriada me impide honrar al plagio de mi recuerdo” (22).

⁶ En *El hilo atroz* son comunes los juegos tipográficos, en los que se modifica el tamaño, el color y el formato de la letra, como se aprecia en la palabra “noche”, que aparece roja y tachada. En esta investigación no abordaremos esta faceta de la obra. No obstante, es necesario señalar que, a menos que indiquemos lo contrario, las variaciones formales que aparezcan en las citas provienen del texto original.

En resumen, la tradición es una “ruina” (12); los hilos (voces) que se reciben en herencia no son más que “hilachas” (22); la poeta, “una sastra fallida” (15), “ágrafa” (22) y “desmemoriada” (22), a la que no se le debe tomar la palabra (15); más que tejer, se remienda (22) y se zurce (15), y el tejido o poema no es más que una tela abuhada (15). La crisis, por consiguiente, implica tres niveles: el de la tradición literaria, el de la voz personal y el de la creación artística.

Consideremos el primero: la tradición literaria es puesta en entredicho y su herencia se considera sangrienta, fracasada y en ruinas, meras hilachas que nos ha legado el pasado. Aquí, por tanto, vemos en operación la relectura y “misinterpretation” de la que habla Harold Bloom en *The Anxiety of Influence*, necesaria para cualquier producción literaria de valor. En palabras del crítico estadounidense:

Poetic Influence —when it involves two strong, authentic poets,— always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, willful revisionism without which modern poetry as such could not exist (1997: 30, cursivas en el original).

En el caso de *El hilo atroz*, Pérez Rego se enfrenta a la tradición a través de un revisionismo y, en muchos casos, una caricatura⁷, hasta el punto de retratarla como un palacio que se desmorona (2021: 12), como una casa inundada (108) y como una tela abuhada, llena de remiendos, que pesa amenazadoramente sobre las arañas (15).

No obstante, al aplicar este enfoque sobre toda la tradición literaria y no sobre la obra de un único autor o de un reducido grupo de autores —como proponía Bloom—, Pérez Rego revela que su relectura desmitificadora es síntoma de un dilema más

⁷ Véase, por ejemplo, el poema “Les Damnés de la Terre” (Pérez Rego 2021: 55-56), en el que subraya con tono sardónico la influencia desmedida y reduccionista que han ejercido Pablo Neruda y César Vallejo en los poetas posteriores.

grande: la crisis de la historia en la posmodernidad. Según Fredric Jameson, la “versión moderna de la historia” —esa en que se cree en un progreso y un *telos* rectores que nos convierten en un eslabón más de los acontecimientos— se desmorona en los tiempos posmodernos (1996: 11), provocando no solo una ruptura con la historia oficial (28) y con ese “conjunto de espectáculos cubiertos de polvo” (39), sino también una escritura y una mentalidad esquizofrénicas, en las que se es incapaz de unificar el pasado, el presente y el futuro en la oración, el devenir social y la vida psíquica (47-48). El sujeto poético, por consiguiente, ya no se siente conectado con el pasado y sus restos se le imponen como algo ajeno, brutal y culpable.

Esta problemática se complica incluso más si agregamos el género a la ecuación: la tradición, entonces, no solo se muestra como algo extraño y ruinoso, sino también como un arte que ha sido producido principalmente por hombres, mientras que las poetas, esas arañas tejedoras, apenas si han comenzado a descoser la patria para hilvanar la matria (Pérez Rego 2021: 15). En *The Madwoman in the Attic*, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar analizan este asunto: ante el panorama preminentemente patriarcal de la historia literaria, la mujer escritora “does not «fit in»” y se siente anómala, indefinible, alienada y forastera (2000: 48). Genera, por tanto, una “anxiety of authorship”, que es, en suma, “a radical fear that she cannot create, that because she can never become a «precursor» the act of writing will isolate or destroy her” (49). Aunque a lo largo de *El hilo atroz* algunas precursoras como Clara Sabater (Pérez Rego 2021: 34, 74, 80-81), Alejandra Pizarnik (36, 39, 47), Enriqueta Arvelo Larriva (60) y Ana Enriqueta Terán (70) le sirven a la poeta para combatir esta ansiedad de autoría, el carácter principalmente masculino del pasado no deja de proyectar su sombra sobre el libro, atizando la crisis general.

Ante el desmoronamiento de la tradición, el sujeto poético, teóricamente, podría sacudírsela y presentar en su lugar una voz inédita con la que coser un nuevo tejido para el poema. Sin embargo, esto no sucede. Estamos, por tanto, ante el segundo nivel de la crisis: el de la voz poética personal. Recordemos que de la boca de la poeta

solo brota la noche (Pérez Rego 2021: 13) y que ella misma se declara sastra fallida (15), cuya memoria está apagándose (22) y cuya razón no encuentra el hilo (13). Volvemos, consecuentemente, a los problemas que trae consigo la posmodernidad, aunque en este caso sean los que atañen al sujeto. En palabras de Jameson: “Se puede definir este cambio en la dinámica de la patología cultural diciendo que la fragmentación del sujeto desplaza a su alienación” (1996: 35). A continuación, añade que “Estos términos remiten inevitablemente a uno de los temas de moda de la teoría contemporánea, el tema de la «muerte» del sujeto como tal —esto es, el fin de la mónada, del ego o del individuo burgués autónomo—, con el consiguiente hincapié (bien como nuevo ideal moral, bien como descripción empírica) en el *descentramiento* del sujeto antes centrado, esto es, de la psique” (35-36). La importancia que esto adquiere para la creación poética es capital, dado que la *expresión* está estrechamente vinculada con la “concepción del sujeto como un recipiente monádico, que siente las cosas en su interior y las expresa proyectándolas hacia el exterior” (36). Como el *estilo único y personal*, por tanto, se vuelve imposible (36), comprendemos por qué el sujeto poético que proyecta Pérez Rego se siente incapaz de alzar una voz propia y singular, y se auto-declara una tejedora fracasada.

Lo anterior nos conduce al tercer nivel de la crisis: la creación artística. Si tanto la tradición como la voz propia resultan problemáticas e insuficientes para el sujeto poético, ¿de qué modo se puede tejer el poema? ¿Con qué hilos? ¿En qué telar? ¿No sería mejor callar y dejar que esa noche engendrada por la boca (Pérez Rego 2021: 13) conquiste la página? ¿Por qué no ahogarnos juntos (17), poeta, tradición y lectores, en la sangre que heredamos? ¿Qué justifica y permite la composición de un libro como *El hilo atroz*? Intentar dar una respuesta a estas preguntas, aunque nos sepamos abocados al fracaso, es en sí misma una oportunidad de escritura, y es justamente aquello que intenta Pérez Rego en los primeros compases de su obra. Así, vemos surgir poco a poco la respuesta: ya que no es posible seguir escribiendo como se hacía antes, cosiendo un tejido único y bello que aspire a la totalidad, usando hilos resistentes para

continuar una tradición de la que nos sentimos orgullosos, entonces zurzamos (15), remendemos (22), trabajemos desde la precariedad y, sobre todo, con hilachas (22), que hilos ya no tenemos.

Ahondemos en las metáforas: si tejer es crear con hilos independientes un nuevo tejido, zurcir y remendar es trabajar sobre algo que ya está hecho de antemano, pero que se halla estropeado, con huecos, peladuras y desgastes, para hacer de él algo distinto. Al traducir esto a la praxis literaria, nos encontramos entonces con que Pérez Rego está proponiendo una escritura inter e hipertextual. Al fin y al cabo, según Gérard Genette un hipertexto es aquel que deriva de un texto anterior (o hipotexto) al que transforma directa o indirectamente de múltiples maneras (1989: 17). A la intertextualidad, en cambio, la define “como una copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” y propone la *cita*, el *plagio* y la *alusión* como sus modalidades más frecuentes (10). Julia Kristeva, por su parte, tiene una concepción más amplia de este último mecanismo. Según la intelectual búlgara, la intertextualidad es aquello que determina que “todo texto se construy[a] como mosaico de citas, [que] todo texto [sea] absorción y transformación de otro texto” (1997: 3). Más adelante, agrega que “el autor puede servirse de la palabra de otro para poner en ella un sentido nuevo, al mismo tiempo que conserva el sentido que la palabra ya tenía. De ello resulta que la palabra adquiere dos significaciones, que deviene ambivalente. Esa palabra ambivalente es, pues, el resultado de la unión de dos sistemas de signos. [...] La unión de dos sistemas de signos relativiza el texto” (9-10). En consecuencia, podemos concluir que tanto la hipertextualidad como la intertextualidad trabajan sobre textos anteriores, a los cuales modifican y relativizan; lo que las diferencia es que mientras la primera no puede concebirse sin su hipotexto, la segunda sí puede prescindir de sus referencias. Ambos mecanismos son usados por nuestra autora: “Monólogo x” (Pérez Rego 2021: 13), por ejemplo, es un hipertexto paródico del primer soliloquio de Segismundo en *La vida es sueño*; en “Ars” (100-101), en cambio, se hace una alusión

intertextual al pasaje más polémico de *Confieso que he vivido*, pero su supresión no imposibilitaría el poema.

Aunque en un inicio podría parecer que esta propuesta de una escritura a partir de, con y sobre textos anteriores contradiría lo que hemos venido diciendo sobre la crisis de la tradición —a saber, que se siente como una carga que dificulta la creación poética—, no es así, puesto que ya se ha operado en ella una transformación sustancial: ahora, en vez de concebírsela en términos sacros o como un peso que se hereda, la obra de los precursores se proyecta como un basural, un montón de escombros que da la materia prima para el trabajo. A fin de cuentas, con la quiebra del estilo, “los productores de la cultura solo pueden dirigirse ya al pasado: la imitación de estilos muertos, el discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que hoy es global” (Jameson 1996: 39)⁸. Siguiendo a Eloy Fernández Porta, incluso podríamos decir que Pérez Rego está sugiriendo una escritura *sampler*, en la que no solo se barajan “*citas o huellas*, sino [también] pecios del naufragio, restos de un mundo anterior” (2007: 46), desechos de la cultura contemporánea (232) o, en nuestro caso, de la tradición literaria. De este modo, comprendemos por qué el sujeto poético dice que su obra “se llama incesto de hilachas” (Pérez Rego 2021: 22, énfasis propio) y no de hilos, y por qué incluye entre sus páginas iniciales dos fotografías de los escombros amontonados de la fábrica de confección Triangle Waist Co. (14, 21) (entre otras tantas razones). Asimismo, esta interpretación ilumina aquello que dice más adelante, en el último “Capítulo x”: “Resido en un reino de fragmentos que se inclinan, se doblan, plantean mediatintas y astillas” (94, énfasis propio), y el modo en que retrata a Penélope y a sus criadas en el poema homónimo: “un solo cuerpo de can

⁸ No sobra apuntar que en *Teoría de la posmodernidad*, Fredric Jameson usa una metáfora muy parecida a la de Beverly Pérez Rego para describir la literatura posmoderna: “Nuestra propia crítica reciente, de Macherey en adelante, se ha ocupado en acentuar la heterogeneidad y las profundas discontinuidades de la obra de arte, que ha dejado de ser unificada y orgánica para convertirse casi en un cajón de sastre o cuarto trastero de subsistemas inconexos y todo tipo de materias primas e impulsos aleatorios” (1996: 51, énfasis propio).

alebrestado / Liberto de correa, salivando el hilo para zurcir las trizas de los esparcidos” (108, énfasis propio). Al final, la culpa colectiva con que nos carga la tradición solo enmudece a quien quiere continuarla; trabajar a partir de sus restos para desacralizarla, en cambio, se muestra como un camino posible para la poeta.

Planteada la manera de escribir a pesar de (y, casi podríamos decir, a partir de) la crisis, las siguientes páginas de *El hilo atroz* ponen en práctica el programa. Estudiar detalladamente todas las modulaciones que adopta su escritura inter e hipertextual a lo largo del poemario es un asunto que excede, por mucho, el alcance y la extensión de este trabajo. Por tanto, bástenos señalar algunos de los textos que recoge y transforma: la “Epístola a la Duquesa de Soma” de Juan Boscán (Pérez Rego 2021: 33); Proverbios 6:24 (34); *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik (36, 39, 96); *A mirror woman* de Kim Sooja (37); el *I Ching* (43); el mito de las Grayas y de Melanto (44-46, 59); el mito de Rimbaud, transfocalizándolo a su madre (48-49); el mito en torno a la muerte de Virginia Woolf (53-54); *Los condenados de la tierra* de Frantz Fanon (55-56); versos de Enriqueta Alvero Larriva (60), Ana Enriqueta Terán (70-71) y María Josefa Paz del Castillo (109); “Sobre las olas” de Ezequiel Bujanda (61); *Confieso que he vivido* y algunos versos de Pablo Neruda (62-63); la “Rima XXII” de Gustavo Adolfo Bécquer, entremezclada con piezas musicales de Pierre Henry, Michel Colombier y György Ligeti (72-73); algunas noticias y artículos de internet (75, 111); *La República* de Platón (77); *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (78-79); el *Decamerón* de Boccaccio (97-98, 99); entre muchos otros⁹. Como es posible comprobar, el espectro que aborda es amplio y variado, y le permite ir reescribiendo la tradición a medida que avanza el libro.

⁹ También cabe destacar el juego paródico que hace con los nombres de Gabriela Mistral (incluido su nombre real, Lucila de María del Perpetuo Socorro), Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Idea Vilariño, Olga Orozco y Juana de Ibarborou en el poema titulado elocuentemente “El hilo atroz” (Pérez Rego 2021: 68-69).

4. LA CONCEPCIÓN DE UN ARTE POÉTICA DE LA DESTRUCCIÓN

Por último, cabe preguntarnos de qué manera la transformación a la que es sometida la tradición modifica, a su vez, la concepción de la labor poética y si, de alguna manera, *El hilo atroz* conduce la crisis de la *poiesis* a una conclusión. Para ello, es necesario acudir al último tercío del poemario, donde se vuelve a abordar el problema de la creación literaria. En este aspecto, “Sonido > Sentido” es una de las piezas más reveladoras. Allí leemos: “No hacer literatura: horadarla / Rendirle cuentas adeudadas / Devolverles las lagañas a los ojos” (Pérez Rego 2021: 80). Unos versos más adelante, la poeta insiste en “No hacerle justicia: ajusticiarla / Dejarla ahogarse en su propia savia / Dejarla hundirse en su propia fe” (80). Después agrega lo siguiente: “Quemarla al remedarla / Olvidarla trago a trago / Negarla en cada verso / [...] No darle aire: ahogarla” (80, 81). Finalmente, concluye que se debe “No honrarla, horadarla / Lo demás, es deshilarla” (81). La poesía, por tanto, ya no se plantea en términos positivos, de construcción y creación, sino en términos negativos: el sujeto poético pide horadar, ajusticiar, ahogar, quemar, negar, olvidar y hacer rendir cuentas a la literatura, todo mientras se la remeda. De esta manera, imitar la tradición es un medio para destruirla.

En “Ars”, se formula algo parecido. Allí la voz poética sostiene que cree “en la poesía como la antesala del averno” (90) y destaca su poder para “derribar muros y despensas de la maldita casa” (90), “para arrancar la casa del cuerpo de todas las mujeres” (90). Añade, además, que espera que “la palabra «profundo» sea eliminada del léxico hermenéutico” (90). Concluye que “Más que en la poesía, / creo en la lejía” (91). Al carácter demoledor de la literatura y su capacidad de limpiar, de borrar el pasado (y por ello su equiparación con la lejía), el sujeto poético agrega el potencial subversivo de la misma, especialmente para la liberación de la mujer. Debemos destacar, además, su interés por que la *profundidad* sea eliminada de la práctica interpretativa, asunto de clara raíz posmoderna. En palabras de Fredric Jameson: “La primera y más evidente [de las diferencias entre lo moderno y lo postmoderno] es la aparición de

un nuevo tipo de ausencia de profundidad, un nuevo tipo de superficialidad en el sentido más literal, quizás el supremo rasgo formal de todas las postmodernidades” (1996: 31).

En el último “Capítulo x”, afirma lo siguiente: “estoy segura de que [la pluma] olvidará mi decreto porque el olvido es la sintaxis de mi idioma. La omisión es la prosodia de mi habla. Le pido a este cuaderno que no me recuerde. Le digo que preserve mi ausencia, guardiana de mi muerte (¿quién dijo eso?). Y a ti, lector improbable: escribo esto para pedirte que olvides” (Pérez Rego 2021: 94); para luego añadir esto: “me encuentro en lugares que niegan sus propios cimientos sumergidos, que cifran extravíos al material del que fueron contruidos” (94). Y en el mismo poema, sostiene que “Hay algo que me reconforta en el sonido de la desmemoria, en la vajilla estrellándose, que me hala; la bárbara locución del hilo de baba” (95). El olvido, la omisión y el derribo de la misma poesía se elevan como valores literarios, al tiempo que se insiste en la belleza de la desmemoria, de la barbarie y de la destrucción. No obstante, nos interesa sobre todo la negación de los “cimientos sumergidos” y los extravíos que los poemas cifran “al material del que fueron contruidos”. Aquí, a fin de cuentas, se anuncia explícitamente lo que la poesía debe hacer con la tradición: sí, tomarla, puesto que no puede prescindir de ella como cimiento y material, pero solo para negarla y extraviarla, destrozarla, en suma, como una vajilla que se estrella. El objetivo de la literatura, en conclusión, es borrar aquello que la antecede, descoser la tradición y hacer olvidar lo leído.

Debido a su posición privilegiada, “Blackout”, el poema que cierra el libro, nos ofrece unas últimas puntadas que resultan reveladoras. Lo primero que hace es recuperar la idea de la poesía como algo que, en vez de construir, deconstruye: “serán cosas mías será cosa de la luz será porque no miras / mira bien lo que desdices / mira lo que deshaces [...] páramos de pájaros salen volando de ese ojo / mira cómo salen mira cómo entran mira cómo te deshacen /” (111)¹⁰.

¹⁰ Los signos “/” aparecen en el texto fuente, por lo que no están indicando salto de versos.

A continuación, amplía la idea: “mira cómo te halo el hilo de tu ojo / mira cómo saco todo lo que has leído / mira cómo salen mira cómo te desarmo el tejido / mira cómo salen esas greñas de espigas” (111). Volvemos a ver el hilo y el tejido equiparados al campo semántico de la literatura, pero en esta ocasión no se trata del hilo de la voz que se recibe de los precursores y con el que se debería tejer el poema, sino un lazo que liga todo lo leído y que el sujeto poético (o el mismo poema) está sacando del ojo de un “tú” innominado. Esta, justamente, es la función que Pérez Rego adjudica a la poesía: ya no se trata de crear obras nuevas, sino de borrar, a través de la deshiladura, la tradición literaria, para recuperar un estado prístino del individuo, libre de la culpa que ha heredado con “la trama del manto de sangre” (12) que se menciona en el primer poema. Por ello, tras haber extraído el *hilo atroz* del ojo, el sujeto poético puede afirmar: “mira cómo amaneces emblanquecida / [...] mira ahora cómo te curo con mi sabiduría / mira cómo te saco todo lo vivido” (111). Esto, además, puede operarse tanto en el lector implícito como en el sujeto poético o en el mismo poema, que en esta ocasión pasarían a ocupar la segunda persona de la enunciación. Al fin y al cabo, el anonimato de ese “tú” al que se interpela, abre las posibilidades interpretativas.

Extraída por fin la mácula de la tradición, el poema concluye así:

- / ... / -... - tienes un pájaro hincado dentro de ese ojo
 / tienes un santo hincado dentro de ese ojo / mira cómo te cura con
 su saliva / mira cómo te cubre con su saliva / mira cómo te abre esa
 herida -.. / .- .- - - - / . . . / .- .- .- .- - - - / .- .- .- .- .- / - . . .
 .- ... / - - - .- . / - - - - .- . . . (111).

Tras descifrar las frases en morse —que sugieren un silencio o una mudez que se ha adquirido a lo largo del poemario—, descubrimos que dicen: “This is death” y “Y roto el pacto enorme tenías que morir”. Completado, por tanto, el proceso de destrucción, deshiladura, borradura y olvido que se ha encargado a la poesía, el pacto de sangre que unía al sujeto con la tradición se rompe como un hilo. Entonces, como si las Moiras hubiesen cumplido con su trabajo, a la voz poética —o al libro— solo le resta morir.

Para comprender mejor la innovación radical que propone Beverly Pérez Rego en *El hilo atroz*, podemos compararla con la poética que, estudiando a Enrique Vila-Matas, teoriza Eloy Fernández Porta; poética que podría ser considerada como una manifestación paradigmática de la posmodernidad. En *Afterpop*, sostiene lo siguiente:

Es ahí donde se presenta la oposición entre la vida entendida como “tejido continuo”, y la ficción como tapiz que se desmadeja, orientándose hacia las imprevistas direcciones de los géneros literarios que sea menester. [...] Estas metáforas de la retícula, el rizoma y la red tienen una importancia superior en la definición de la literatura innovadora, postulada como literatura abierta a la complejidad y al caos (2007: 317-318).

Más adelante, indica que en el autor español se da una

tensión entre la penuria y la plétora, quiero decir, entre la tentación barroca de asumir el legado todo de la literatura y la tentación minimalista del silencio literario; si ustedes quieren, es la disputa entre la concepción borgiana de *lo literario* como crítica erudita liberada de su fundamento teórico y la concepción beckettiana del *escribir* como protocolo de finitud y del silencio” (322).

A ello, lo denomina *una erótica de la pérdida* (323), que caracteriza como un “placer de soltar amarras” y dejar ir el “tesoro negro” de la tradición en la nada que la circunda (322-323).

Pérez Rego, es verdad, trabaja con los mismos elementos (tejidos, retículas, redes, complejidad, caos, legado, tradición, silencio), pero invierte su carga axiológica. De esta manera, lo que en Vila-Matas es un canto de cisne, entre nostálgico y lúdico, de una tradición que se siente abocada a una pérdida irremediable, en *El hilo atroz* se convierte en un imperativo de destrucción, en una necesidad de acelerar el proceso de olvido. La tradición, entonces, considerada un “tejido continuo” sangriento y culpable, *debe* ser desmadejada por la poeta, quien, en vez de ir acumulando referencias de manera aditiva y memorística, tendría que separar las hilachas para hacer aun más profundo el vacío. A fin de cuentas, el legado literario —que en

Vila-Matas estaría condenado al silencio— en Pérez Rego se impone con violencia, enmudeciendo al sujeto poético. Este último, por consiguiente, debe rebelarse, alzar la voz y, con “tijeras de inmensos filos, / que se abr[en] y [cierran] como cabrias de plata”, enfrentarse al pasado. Lo único que podemos hacer con el *hilo atroz que heredamos de nuestros ancestros* es cortarlo. Hecho esto, es cierto, solo resta la muerte y la página en blanco¹¹, pero estas tienen el sabor de la victoria. En consecuencia, ante la *erótica de la pérdida* del autor español, en Pérez Rego tendríamos un *imperativo de destrucción* que juega con y resignifica sus elementos.

5. CONCLUSIÓN

Se podrían decir muchas más cosas sobre *El hilo atroz*, dada su gran complejidad: hay juegos gráficos y paratextuales; discurso político y feminista; identidades problematizadas; reflexiones sobre Venezuela y Caracas; abordaje de temas como la periferia, la precariedad y la inmigración; hibridaje genérico; exploración de nuevas tecnologías; y, sobre todo, un extenso trabajo inter e hipertextual que podría dar pie a sendas investigaciones. Dado, no obstante, lo reciente que es su publicación, poco se ha escrito sobre él, por lo que resultaba necesario adelantar un primer acercamiento que intentase una interpretación global. Este trabajo toma uno de esos posibles hilos, el de la crisis de la voz poética y su diálogo con la tradición y la inter e hipertextualidad, y hala de él, revelando el modo en que determina la construcción y desarrollo de todo el libro.

Así, hemos visto que, a través de un complejo juego metafórico, se establece desde un principio una serie de correspondencias entre el campo de la creación literaria y el del tejido, para luego problematizarlas. La tradición, entonces, se presenta como una culpa heredada y sangrienta, que compromete la individualidad de la poeta (una sastra fallida) y la mera posibilidad de crear. Ante este

¹¹ Cuatro veces se repite, en el último poema, la palabra “blanco”, dándole distintas modulaciones. Basta mencionar solo dos: “tienes una esfera blanca hilada en el ojo” y “mira cómo amaneces emblanquecida” (Pérez Rego 2021: 111).

trance, se propone un camino: desacralizar el pasado literario y concebirlo como un conjunto de hilachas, de restos y desechos, a partir de los cuales se puedan zurcir nuevas piezas inter e hipertextuales. Gran parte del poemario se aboca a este ejercicio, pero poco a poco se revela su verdadera naturaleza: en vez de intentar reparar una tradición insalvable, lo que la poeta propone (casi podríamos decir que exige) es que se acelere su deshiladura. La labor poética, entonces, consistiría en horadar, quemar y negar la literatura, al tiempo que se hace extraviar las fuentes y se busca el olvido. Tras deshilar todo lo leído, el sujeto poético puede morir. A esta poética de Pérez Rego, en suma, la hemos denominado como un *imperativo de destrucción*.

Desbrozado este sentido de carácter más general, esperamos facilitar futuras investigaciones sobre *El hilo atroz*, que profundicen en los mecanismos específicos usados por Pérez Rego en cada uno de los poemas o, por qué no, que propongan interpretaciones alternas del conjunto. De esta manera, la suma de lecturas complementarias dará cuenta de la extrema complejidad de la obra, cuya variedad de técnicas y apuestas exige un estudio profundo y continuado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIRRE SAAVEDRA, Alba Liliana

2015 “«Walekerü». El tejido wayuu como representación simbólica”. Tesis de licenciatura. Universidad del Valle. <<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/entities/publication/e66c5d41-481b-4a42-b062-673854580ce7>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

AROCHA RODRÍGUEZ, Jaime

1998 “Los ombligados de Ananse”. *Nómadas*. 9, 201-209. <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105114273019>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

BARTHES, Roland

1994 *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad., C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós.

BASSO RIAL, Ricardo E.

2022 “Ideology, gender and textile production: The iconography of women in the Iberian culture”. En *Textiles in Ancient Mediterranean Iconography*. Eds., Susanna Harris, Cecilie Brøns y Marta Żuchowska. Oxford: Oxbow Books, 107-119. <<https://www.jstor.org/stable/j.ctv2npq9bb.12>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

BLOOM, Harold

1997 *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Nueva York: Oxford University Press.

DERRIDA, Jacques

1986 *De la gramatología*. Trad., Óscar del Barco y Conrado Ceretti. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.

ECHAZÚ CONITZER, Alejandra

2020 “Textiles: signo táctil, memoria y oralidad”. *Revista Ciencia y Cultura*. 24, 45, 185-219. <http://www.scielo.org.bo/scielo.php?pid=S2077-33232020000200009&script=sci_abstract>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

FERNÁNDEZ GUERRERO, Olaya

2012 “El hilo de la vida. Diosas tejedoras de la mitología griega”. *Feminismo/s*. 20, 107-125. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4282914>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy

2007 *Afterpop: la literatura de la implosión mediática*. Córdoba: Editorial Berenice.

GENETTE, Gérard

1989 *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad., Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GILBERT, Sandra M.; y GUBAR, Susan

2000 *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

JAMESON, Fredric

1996 *Teoría de la postmodernidad*. Trad., Celia Montolio Nicholson y Ramón del Castillo. Madrid: Editorial Trotta.

KRISTEVA, Julia

1997 “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. y trad., Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC y Casa de las Américas.

MARIÑO CALVO, María Vanesa

2022 “Prisionera del telar: mujer, cuerpo, tejido y vestido en la Grecia Antigua. Análisis histórico-antropológico”. Tesis doctoral. Universidad de Santiago de Compostela. <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/28956>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

PANTIN, Yolanda; y TORRES, Ana Teresa (eds.)

2003 *El hilo de la voz. Antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. LibrosEnRed. <<https://www.anateresatorres.com/2015/02/el-hilo-de-la-voz>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna

1996 “Tejidos griegos o lo femenino en antítesis”. *Enrahonar*. 26, 25-39. <<https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar.486>>.

PARRA VOROBIOVA, Reguina

2022 “Moda étnica: códigos ancestrales y propuestas contemporáneas”. *deSignis*. 31, 123-132. <<http://dx.doi.org/10.35659/designis.i32p123-132>>.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles

2009 “Beverly Pérez Rego: los saberes antiguos de la orfebre”. *Jornal de Poesía*. <<https://web.archive.org/web/20090623075429/http://www.revista.agulha.nom.br/bh29rego.htm>>. Consultado: 2 de septiembre de 2023.

PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles

2022 “Escribir antes y después del lenguaje”. *Banescó Contigo*. <<http://blog.banescó.com/escribir-despues-del-lenguaje>>. Consultado: 2 de septiembre de 2023.

PÉREZ REGO, Beverly

2021 *El hilo atroz*. Valencia: Poesía Ediciones y Universidad de Carabobo. <<https://poesia.uc.edu.ve/el-hilo-atroz>>. Consultado: 7 de septiembre de 2023.

ROMERO Pérez, Ángela

2011 “Una mirada primigenia a la poesía de Beverly Pérez Rego”. En *Voces y escrituras de Venezuela: encuentro de escritores venezolanos*. Eds., Carmen Ruiz Barrionuevo, Ioannis Antzus Ramos, Catalina García García-Herreros y Carlos Hernando Rivas Polo. Caracas: Centro Nacional del Libro (Cenal), 333-338.

VITAR, Beatriz

2015 “*Hilar, teñir, tejer*. El trabajo femenino en las misiones jesuíticas del Chaco (siglo XVIII)”. *Anuario de Estudios Americanos*. 72, 2, 661-692. <<https://doi.org/10.3989/aeamer.2015.2.10>>.

VIVAS HURTADO, Selnich

2015 *Komuya uai. Poética ancestral contemporánea*. Medellín: Sílabas.

Recepción: 06/09/2023

Aceptación: 01/08/2024