

ESCRIBIR DESDE EL SILENCIO: UNA LUCHA CONTRA EL SILENCIAMIENTO DE LAS MUJERES EN LA POESÍA DE JULIA UCEDA

*WRITING FROM SILENCE: A STRUGGLE AGAINST
SILENCING WOMEN IN JULIA UCEDA'S POETRY*

Samantha Christ

Université Bordeaux Montaigne

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6697-3894>

DOI: 10.64301/fc.v3i6.61



RECIBIDO:

20/02/2025

ACEPTADO:

24/11/2025

128

Resumen: Este artículo se propone estudiar un aspecto concreto de la escritura desde el silencio, también conocida como “poética del silencio” (Amorós Moltó, 1990), en la obra de Julia Uceda (Sevilla, 1925-Serantes, 2024). El objetivo sería demostrar que, ante un silencio impuesto a las mujeres a lo largo de la historia, no solo durante el franquismo, que marcó profundamente a Uceda, sino también en la actualidad, en países como Irak, Julia Uceda se sirve del silencio como arma para reivindicar los derechos de las mujeres y darles la palabra. No se trata de cualquier tipo de palabra, sino de una palabra silenciosa que sería capaz, mejor que el lenguaje verbal tradicional, de transmitir sus preocupaciones y de dar cuenta de la gravedad de la situación en la que se encuentran las mujeres. En efecto, Julia Uceda renueva el lenguaje poético y escribe “desde el silencio” (Pérez Parejo, 2013, p. 7-12) para rescatar a mujeres olvidadas cuyas voces, vinculadas a un silencio expresivo y ya no expresivo, resuenan por los poemarios.

Palabras clave: poética del silencio; voces femeninas; silenciamiento; Julia Uceda

Abstract: Despite being one of the most original and singular Spanish contemporary writers, Julia Uceda (Seville, 1925-Serantes, 2024) has not been analyzed enough. This article aims to study a specific aspect of the writing of/from silence in her poetic work. The aim is to demonstrate that she transforms a silence that has been imposed on women throughout history, not only during the Franco

FemCrítica. Revista de Estudios Literarios y Crítica Feminista.

Vol. 3, Núm. 6 (2025) - ISSN: 2990-3297, pp. 128-145

Samantha Christ - Escribir desde el silencio: una lucha contra el silenciamiento de las mujeres en la poesía de
Julia Uceda

Este artículo se encuentra en acceso abierto, bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional (CC BY-NC 4.0)

era but also today in countries such as Iraq, into a weapon to claim women's rights and to give them a voice. This voice is no longer a silenced one but a silent one. It would be able, better than the traditional verbal language, to convey her concerns and to account for the gravity of the situation in which women find themselves. Indeed, Julia Uceda renews the poetic language and writes "from silence" (Pérez Parejo, 2013, p. 7-12) to rescue forgotten women voices. These voices, linked to an expressive and no longer repressive silence, resonate through the poems.

Keywords: poetics of silence; women voices; silencing; Julia Uceda

1. INTRODUCCIÓN

Julia Uceda (Sevilla, 1925-Serantes, 2024) sufrió el silenciamiento impuesto a las mujeres durante la dictadura franquista, por lo que se exilió a Estados Unidos de 1966 a 1972 y, después de haber vuelto a Oviedo en 1972, volvió a exiliarse, esta vez a Irlanda, de 1974 a 1976, año en el que se mudó a Galicia donde falleció en 2024. No solo su vida personal fue marcada por un sentimiento de injusticia con respecto a la desigualdad entre mujeres y hombres, sino que también tuvo que aguantar la represión en el ámbito de la enseñanza y de la cultura. Su primer poemario, *Mariposa en cenizas* (1959), pasó absolutamente desapercibido. El nombre de Julia Uceda no figuró en ninguna antología de la llamada Generación del 50 antes de finales de los años 80. En efecto, ni siquiera aparece en la antología *El grupo poético de los años 50* de 1978 de Juan García Hortelano ni en la de Antonio Hernández, *Una promoción desheredada: la poética del 50*, del mismo año. Además, los otros dos poemarios publicados en España antes de su exilio, *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966), fueron censurados.

A pesar de los intentos del régimen por silenciar a las mujeres, Julia Uceda siempre luchó contra las reiteradas tentativas de silenciamiento de todo tipo: "Nunca me permití [...] dejar de hablar de Alberti, Cernuda, Lorca... Valle-Inclán incluso, aunque algunos padres se escandalizaban" (Mulet Cortés, 2004, p. 10) y critica la "misoginia endémica de este país" (p. 33): "La España nacionalcatólica de esos años nos adoctrinaba, a las mujeres, en el servicio social, para la maternidad y en el papel de esposas, y el trabajo de escritora no parece que tuviera ninguna estimación" (Castro, 2004, p. 60). Al llegar a Estados Unidos, se dio cuenta del velo de mutismo que cubría todo lo que avergonzaba al régimen. Por todas estas razones, no extraña el carácter fundamental que adquiere el silencio en su obra poética.

En efecto, en su poesía completa, que consta de 318 poemas, encontramos 134 ocurrencias de "silencio" y "silencioso, a", además de numerosos términos que remiten explícitamente al silencio —silenciar (2), mudo, a, mudez, enmudecer (17), callar, callado (17), no oír (7), no decir (7), no contestar, no responder (7), sin ruido (3), sin palabras (3)—, que evocan una acción de silenciamiento —ignorar, ignorada (24), olvido, olvidar, olvidado, a (77), borrar, borrado, a (32)— o que contribuyen a crear un ambiente silencioso —sueño, soñar (125), solo, sola, soledad (85), noche, nocturno (84), secreto, a, secretamente (30), misterio (17), tranquila (3), entre otros. Julia Uceda no solo habla del silencio, sino que,

además de emplear numerosos términos estrechamente vinculados con el silencio, habla “desde el silencio” (Pérez Parejo, 2013, p. 7-12), es decir emplea procedimientos retóricos y estilísticos característicos de la poética del silencio que, según Amorós Moltó, nace en España en los años 1960 como consecuencia de la crisis generalizada del lenguaje verbal (Amorós Moltó, 1990, p. 12). Algunos de estos procedimientos que permiten a los poetas sugerir pensamientos en vez de escribirlos explícitamente son la ruptura de la sintaxis lógica, el empleo de connotaciones sutiles, de asociaciones insólitas, de alegorías, de elipsis, de paréntesis y de blancos tipográficos.

En *Le silence dans l'œuvre poétique de Julia Uceda* exploramos numerosas manifestaciones del silencio en su obra —la ley del olvido, el silencio de la naturaleza, de la meditación, entre otros—. Sin embargo, en el presente artículo, buscamos prestar especial atención a un aspecto poco explorado, a saber, el vínculo de la escritura desde el silencio con la identidad femenina. Analizaremos, por tanto, el silencio de la voz poética femenina, sofocada en muchos de los poemas por voces masculinas: la del amado, la del amigo, la de Charlie o incluso la de un hombre anónimo. Este no contesta a sus preguntas, lo que equivale a negar su existencia, o directamente le impide expresarse. Este silenciamiento se traduce en los poemas a nivel formal con un yo poético que desaparece del poema para dejar paso a una acumulación de versos breves, nominales y entrecortados. No obstante, a medida que vamos avanzando en la lectura, la voz poética parece liberarse del yugo de la sociedad y explora su pasado con el afán de superar la disociación identitaria, de afirmar la complejidad de su identidad y de trascenderla hasta alcanzar un estado de plenitud. Además, otras voces femeninas intervienen en los poemas para llamar a rebelarse contra el papel de las mujeres dictado por la sociedad.

A raíz de estas consideraciones formulamos la pregunta siguiente: ¿cómo convierte Julia Uceda un silencio históricamente vinculado con la represión en un medio de expresión y en un vector de afirmación de la identidad femenina? Asimismo, esta interrogación hace emerger otras varias preguntas: ¿cómo puede convertirse el silencio, tan vinculado con la represión y el silenciamiento, en un arma de defensa de las mujeres? ¿Por qué elegir el silencio como medio de expresión? ¿Cómo se expresan las voces femeninas en la poesía de Julia Uceda?

Con el objetivo de ofrecer elementos de respuesta a estas preguntas, demostraremos que la voz poética femenina se ve sometida a intentos de acallamiento. Sin embargo, subrayaremos luego que, lejos de complacerse en esta situación de subordinación, denuncia el silenciamiento de las mujeres e incita a que estas tomen la palabra para rebelarse y afirmarse. Por último, nos interesaremos por las características de estas voces femeninas y la forma en que se expresan, no a través del lenguaje verbal tradicional, sino mediante un lenguaje próximo al originario por su estrecho vínculo con el silencio, de ahí su poética del silencio.

2. UNA VOZ POÉTICA “CONDENADA AL SILENCIO”

(*Poemas de Cherry Lane*, 1968) (Uceda, 2023, p. 21)

La voz poética femenina se enfrenta a intentos de acallamiento por diversas razones. Entre las principales se encuentran la imposición del silencio desde fuera y el auto-silenciamiento por motivos personales, tales como la voluntad de guardar un secreto, la crisis identitaria o la sensación de insuficiencia de las palabras para expresar el mundo. En estos casos, el silencio aparenta ser una decisión personal. Sin embargo, dado que suele derivar de la interiorización de valores impuestos por la sociedad, puede considerarse también como una imposición externa. Analizaremos cómo el silencio puede evolucionar desde un dictado externo explícito hasta adoptar la apariencia de una decisión autónoma, y qué consecuencias tiene tanto sobre la identidad y el cuerpo del yo poético como sobre el cuerpo del texto.

2.1. *La “consigna de silencio” en la España franquista*

La voz poética de casi todos los poemas es femenina, desde “El encuentro”, el primer poema de *Mariposa en cenizas* (1959):

Me vibraste como una campanada
que me inundó, que resonó en lo íntimo,
en los recodos últimos de mis cuevas salvajes
y me envolvió en una inmensa ola
que me dejó en tus brazos, por primera vez viva.

Si en los poemas eróticos de *Mariposa en cenizas* el silencio suele favorecer la expresión de los sentimientos amorosos de una voz poética que se dirige al amado empleando la primera persona del singular en todos los poemas —en estos versos mediante cuatro pronombres reflexivos y un posesivo de primera persona—, el silencio adquiere un carácter mucho más alarmante en sus dos poemarios siguientes, *Extraña juventud* (1962) y *Sin mucha esperanza* (1966), en los que se vincula esencialmente con la dictadura franquista, de ahí la censura de ambos poemarios. En “Diáspora” (*Extraña juventud*, p. 12), la voz poética explicita la prohibición de expresarse:

encadenada a un ansia de palabras prohibidas
de palabras que esperan la señal para el grito
que devuelva los cuerpos a sus almas errantes.
Es como si entre todos estuvieran ocultas
y viviéramos una consigna de silencio

La violencia de esta represión, expresada mediante los términos “prohibidas”, “ocultas”, “consigna de silencio”, es acentuada por la imagen de opresión física proporcionada por “encadenada”. Además, esta falta de libertad de expresión genera una frustración. En efecto, la voz poética debe contener una voluntad irreprimible de hablar, puesta de realce por la repetición del sintagma “de palabras”, precedido por “un ansia” y seguido de “esperan la señal para el grito”. La dificultad física de callarse por más tiempo pone de manifiesto la necesidad de rebelarse. La interdicción también parece generar traumas psicológicos ya que

da lugar a un sentimiento de pérdida: “almas errantes”. Además, si tenemos en cuenta que la “a” es el morfema flexivo de género femenino, llama la atención la insistencia sonora en el hecho de que esta interdicción se impone a una mujer. En efecto, predominan las rimas asonantes internas en a a: “encadenada”, “ansia”, “palabras”, “palabras”, “para”, “almas”, en i a: “prohibidas”, “consigna” y en e a: “esperan”, “señal”, “devuelva”, “estuvieran”. También sería significativo el hecho de que todas estas rimas son femeninas.

2.2. *La consecuente disociación identitaria de la voz poética*

Ante la imposibilidad de hablar, el yo poético ya no es capaz de entender su identidad. En este sentido cabe mencionar a Hegel cuando declara en *Filosofía del espíritu* (1807) que

No tenemos conciencia de nuestros pensamientos, no tenemos pensamientos determinados y reales, sino cuando les damos la forma objetiva y los diferenciamos de nuestra interioridad y, por consecuencia, los marcamos con la forma externa, pero con una forma que tiene también el carácter de la actividad interna más alta. El sonido articulado, la palabra, es lo que únicamente nos ofrece una existencia en donde lo externo y lo interno están unidos íntimamente. Por consecuencia, querer pensar sin palabra es una tentativa insensata. (2021, p. 392)

Por lo tanto, impedir a las mujeres que hablen resulta ser una manera eficaz para el régimen franquista de prohibir el pensamiento hasta generar una disociación identitaria. Como lo explica María Teresa Navarrete, la diáspora remite a la escisión de personalidad, al hecho de que el yo para sí mismo heideggeriano ya no coincide con el yo para el otro. Esto remite, bajo el franquismo, al comportamiento de “individuos que sobreviven comportándose de acuerdo con dictámenes de la dictadura, pero que viven interiormente según otra que, aunque es verdadera, no puede ser revelada.” (Navarrete, 2020, p. 52) Ya antes del *Ser y tiempo* de Heidegger (1927), Carl Gustav Jung establece en 1920 una distinción entre la *persona* —el parecer— y el *Yo* —una parte del ser auténtico—. La *persona* es “la parte del yo que nos permite entrar en contacto con el mundo exterior”. Se trata de “una máscara que hace creer a los demás y a uno mismo que el ser en cuestión es individual, mientras que en el fondo solo desempeña un papel a través del que son los imperativos de la psique colectiva los que se expresan” (Caya, 1989, p. 32). En efecto, la dictadura franquista reduce drásticamente la libertad individual, obligando a todos los individuos a actuar respetando la ideología del nacional-católicismo. Julia Uceda pone de realce esta diferencia entre el ser y el parecer en la sociedad sevillana de su juventud: “casi nadie era quien parecía porque no podían ser realmente quienes eran” (Mulet Cortés, 2004, p. 8). En lo que concierne a las mujeres, Pilar Primo de Rivera, delegada de la Sección Femenina de la Falange, sostiene que una mujer debe representar la ciudadana ideal, por lo que debe de ser sumisa, piadosa y devota, al igual que Santa Teresa (Robbins, 2004, p. 196). Por lo tanto, las mujeres se ven obligadas a reprimir todo comportamiento que difiera del impuesto por el régimen, lo que les obliga a esconder lo que consideran ser su verdadera identidad para pasar a representar una mera categoría. La despojan de su individualidad para que no sea más que una anónima “Mujer sin huella, cuerpo / sin apellido” (“La trampa”, *Extraña juventud*, 1962, p. 35). Señalamos de paso que,

a pesar de la estrecha vinculación de la imposición de silencio con el franquismo, Jill Robbins y Sánchez López ponen de manifiesto que el silencio impuesto a las mujeres durante la dictadura ya existe antes de la guerra y sigue en la posguerra (2004, p. 196).

El silencio sigue siendo amenazante en poemarios siguientes. Así, en “Nada se oye”, “El silencio es como una eternidad, sin fondo, / sin principio, una espalda / a la vida, a los hombres.” (*Poemas de Cherry Lane*, p. 34). El impacto que tiene este silencio sobre el yo poético es manifiesto en numerosos poemas, sobre todo de *Poemas de Cherry Lane* (1968), *Campanas en Sansueña* (1977), *Viejas voces secretas de la noche* (1982) y *Del camino de humo* (1994). El poema que, por su título, mejor explicita la condena al silencio de las mujeres es “Condenada al silencio” (*Poemas de Cherry Lane*, p. 22):

¿Soy otra? ¿Soy la misma? Los espejos
 reflejan a una niña que se va y a una anciana
 que blancamente llega,
 pero nunca responden.
 [...]
 Nada más natural. Lo extraño es esto:
 no poder derrumbarse en las aceras
 porque hay que mantener el orden público.

La acumulación de preguntas que interrogan la propia identidad del yo pone de realce la confusión de una voz poética que no parece ser capaz de establecer un vínculo entre su identidad pasada —niña— y presente o futura —anciana—. “Nunca responden” porque, por la falta de libertad, puesta de realce tanto por la negación “no poder” como por la obligación “hay que”, la voz poética ya no sabe distinguir lo verdadero de lo fingido y, por consiguiente, no entiende la complejidad de su identidad. Tenemos por tanto un ejemplo de la diáspora anunciada desde *Extraña juventud* (1962).

2.3. *El impacto del silenciamiento sobre el cuerpo del yo poético*

Además de un silencio entendido como ausencia de palabras, el silencio al que está condenada la voz poética también es físico, es decir es un silencio de negación que tiene como objetivo borrar su existencia. Por eso afecta todo el cuerpo del yo poético que aparece a través de la sinécdoque “mis pasos”:

Y es que me voy quedando sola
 rodeada por un silencio
 que va mutilando mis pasos
 y oscureciendo mi sendero.
 (“El otro umbral”, *Extraña juventud*, 1962, p. 38)

El silencio acaba siendo tan amenazante que ya no solo mutila el cuerpo de una voz poética invisibilizada:

Me levanté sin que se dieran cuenta
 y salí sin hacerme notar.
 Había estado todo el día
 entre ellos, intentando

hacerme oír,
procurando decirles
lo que me habían encargado.
(“La extraña”, *Sin mucha esperanza*, 1966, p. 19)

, sino que incluso desemboca en una completa desaparición:

Aunque mi cuerpo, al fin de todo,
borrado quedará como ese rastro
de un avión entre las nubes
(“Esperanza”, *Sin mucha esperanza*, 1966, p. 30)

Al fin y al cabo, la condena al silencio es tal que ni siquiera le queda el silencio como medio de expresión:

El mundo es de los otros.
[...]
Pueden tenerlo todo.
Todo pueden quitarnos:
hasta el silencio breve
que madura los versos
(“Un seguro apellido”, *Extraña juventud*, 1962, p. 18)

2.4. *Las repercusiones de este silencio en el cuerpo del texto*

El silenciamiento y la negación de la existencia del yo lírico quedan reflejados en los poemas desde un punto de vista formal. En efecto, el yo en primera persona, omnipresente en su primer poemario, tiende a desaparecer, lo que ilustra la (auto)condena al silencio. En el poema “En la orilla” (*Extraña juventud*, 1962, p. 24), el yo viene reemplazado por una acumulación de frases construidas a partir de un verbo en infinitivo, muchas veces repetido, o de este verbo precedido por una negación:

Partir... Partir...
[...]
Huir del polvo y de las alas
[...]
Huir entre algodones
[...]
Descender,
descender entre alas de aceite
[...]
Pasar. No estar. (¿En dónde
podría estar?) No estar.
No estar.

Ni el pronombre ni el posesivo de primera persona aparecen explícitamente en el poema y las dos únicas veces en las que la voz poética se expresa mediante un verbo en primera persona es dentro de paréntesis, lo que pone de realce la ausencia de derecho a expresarse. De hecho, los paréntesis, que contienen lo prescindible, es el único sitio donde la voz poética parece tener derecho a quedarse. Ni siquiera allí se siente en su sitio, como lo subraya el verbo en condicional de la frase interrogativa. Además, el encabalgamiento brusco “(¿En dónde /podría estar?)” ilustraría el sufrimiento de la voz poética.

Para concluir sobre la voz poética condenada al silencio, el yo lírico expresamente femenino de Julia Uceda está condenado a un silencio impuesto por la sociedad y mayoritariamente vinculado con el régimen franquista, sobre todo en *Extraña juventud* (1962), *Sin mucha esperanza* (1966), *Poemas de Cherry Lane* (1968) y *Campanas en Sansueña* (1977). Este silencio represivo no solo impide hablar, lo que desemboca en una crisis identitaria, sino que su amenaza es tan potente que incluso acaba borrando el cuerpo de la voz poética, es decir todas las huellas de su existencia, y se refleja en el aspecto formal de los textos. Sin embargo, a pesar de las dificultades, la voz poética ucediana no se complace en esta situación, sino que desea rebelarse. Por lo tanto, critica el silenciamiento de experiencias femeninas e invita a todas a tomar la palabra.

3. UNA CRÍTICA DEL SILENCIAMIENTO DE EXPERIENCIAS FEMENINAS Y UNA LLAMADA A LA TOMA DE PALABRA

3.1. *El grito necesario*

Ante un silencio impuesto a las mujeres, la voz poética ucediana las invita a gritar para hacerse oír. Esta necesaria rebelión coge importancia desde *Sin mucha esperanza* (1966), por ejemplo en “Una patria se ve desde la cumbre” (p. 44):

Lo que os voy a decir es como un grito.
 Y es urgente esta forma entrecortada
 —para que oigáis los golpes— de un corazón oculto
 [...]
 No puedo precisar en dónde
 comenzó todo: hace edades o siglos
 (siglos o edades
 de irrompibles silencios).

135

Julia Uceda cuenta que fue en su viaje a París en 1959 cuando se dio cuenta por primera vez de los silencios que asfixiaban a España (Uceda, 2013, p. 14-17). Decidió entonces escribir este poema en el que subraya la necesidad de buscar una forma que permita al lector experimentar el sufrimiento: “es urgente esta forma entrecortada”, como si el lenguaje tradicional ya no fuera capaz de expresar tanto dolor. Como lo indica Stefan Hertmans al analizar la poesía de Paul Celan, escribir de manera entrecortada se convierte en medio de oposición a una ideología que “intenta preservar la apariencia de un mundo completamente comprensible, definible y controlable” (2022, p. 25). Julia Uceda se sirve de encabalgamientos bruscos, guiones y paréntesis para darle al poema esta forma entrecortada. Además, el quiasmo “hace edades o siglos / (siglos o edades / de irrompibles silencios)” da la sensación de una espiral infinita de represión de la que resulta difícil salir sin el “grito”. Por eso, llama a todas las mujeres a romper el silencio y a desafiar las convenciones sociales para ocupar el espacio. En *Sin mucha esperanza* (1966) da la palabra a Antígona y, como lo subraya Candelas Gala, “El puesto central del ‘yo’ en este poema llama la atención hacia la situación del discurso de un personaje silenciado totalmente por el orden oficial.” (Gala, 2004, p. 107). Al

expresarse en primera persona desde el inicio del poema, Antígona afirma su identidad. Además, decide romper el silencio mediante el grito:

Yo sé
 que un día
 voy a salir por estas calles,
 como un trozo de llama,
 quemando el aire con mi grito.
 ("Antígona", *Sin mucha esperanza*, 1966, p. 25)

La determinación del yo es puesta de realce por las metáforas vinculadas con el fuego que ilustran la fuerza de su voluntad de destrucción de este silencio: "trozo de llama", "quemando", "incendiando". Además, la repetición de "sé" y las anáforas "No" subrayan que está segura de sí misma y que ha decidido dejar de someterse:

No me digáis
 no me digáis
 ya más...
 Lo sé ya todo.

Los imperativos contribuyen a acentuar la impresión de una mujer que ya no acepta obedecer ciegamente: "cerrad", "liberad", "dejadme".

3.2. *La denuncia del enmudecimiento en la actualidad*

Julia Uceda no solo se ataca al silenciamiento de las mujeres bajo la dictadura franquista, sino también en la actualidad. En "Criada india con maletas" (*Hablando con un haya*, 2010, p. 4-5), el silencio que cubre la historia de sufrimiento de la criada contribuye a ocultar la explotación contemporánea de una mujer de la que nada se sabe:

Ella,
 sin kena, ¿de dónde llegaba?
 ¿Hacia dónde iba
 con tanto peso?
 Criada...
 ¿Quién la criaba?
 Los zapatos duelen.
 Tirarlos.

La brevedad de las frases, los puntos suspensivos y la acumulación de frases interrogativas que se quedan sin respuestas subrayan el silencio que pesa sobre "Ella", una "Criada" que ni siquiera tiene nombre.

Otro personaje femenino cuya existencia es borrada por la sociedad es la niña de Basora a la que la voz poética da la palabra en "Palabras para cantar alrededor de un templo vacío" (*Zona desconocida*, 2006, p. 54):

Y la niña de Basora, ya para siempre niña y vestida de colores,
 pregunta: *¿Dios, dónde están mis pies?* Y lo pregunta siempre:
 a los salvadores de sus desiertos, que no la entienden,
 a los escombros de sus tres religiones, que no se levantarán,

a la dama desconocida que habla otra lengua,

El discurso reproducido de la niña, en cursiva, la repetición del verbo “pregunta” y la anáfora de la preposición “a” en los tres últimos versos ponen de manifiesto su voluntad de comprender. Sin embargo, la cesura principal de estos versos subraya el silencio al que debe enfrentarse. En efecto, acentúa el contraste entre la cantidad de interrogaciones y la ausencia de respuestas: “que no la entienden”, “que no se levantarán”, “que habla otra lengua”. Esta ausencia de explicación pone de realce lo absurdo de este conflicto que deja lisas, si no mata, a numerosas niñas inocentes. Julia Uceda expresa su ira ante lo que ocurre en Irak a partir del ejemplo de esta niña iraquí asesinada durante la guerra:

El asesinato de la niña, al igual que el exterminio de miles de víctimas desvelado en los documentos, no es tan siquiera producto de los grandes bombardeos, ni de eso que llaman “efectos colaterales”. Forma parte de disparos al azar desde vehículos, de matanzas en puestos de control, de asesinatos premeditados. Antes de alcanzarle la bala, la niña jugaba en la calle. Desconocida como esos niños de los lienzos de célebres pintores, comparte con ellos un anonimato (Rodríguez Court, 2010)

, un anonimato contra el que lucha Julia Uceda en este poema. La niña de Basora será “siempre niña y vestida de colores”, un eufemismo que apunta a toda la sangre derramada y al hecho de que no tendrá la oportunidad de envejecer porque falleció en una guerra cruenta. El objetivo de Uceda aquí no es describir la crueldad del conflicto mencionando explícitamente la sangre o la muerte, sino llamar la atención sobre la necesidad de dejar de olvidar a las víctimas.

3.3. *La crítica al silencio del olvido en la Historia*

Además, no solo se compromete con dar la palabra a mujeres explotadas o borradas de la historia franquista y actual, sino que incluso rescata a mujeres que vivieron en un pasado remoto. Aunque en “Papyros” (*Hablando con un haya*, p. 48), los papiros documentan la existencia de dos mujeres que vivieron en el Alto Egipto en la Antigüedad, las informaciones que sobrevivieron al paso del tiempo son escasas: “Ningún camino / hacia ellas, sólo nombres crujientes / en el papel resquebrajado.” Como lo indica María Teresa Navarrete, “señala el silencio que la Historia ha ejercido sobre la historia de las mujeres” (2020, p. 258), un silencio contra el que lucha Uceda a partir de una escritura desde el silencio:

Aurelia Chavite
 perteneció a una rica familia de Hermópolis
 cuatro siglos antes de Cristo
 y
 Claudia Isidora,
 alias Apia,
 fue, además, una rica
 terrateniente de Oxyrhynchos,
 en Egipto,
 un siglo más tarde:
 El tiempo
 se olvidó de pudrir sus nombres

fijados en papiros en los que constan
 sus posesiones pero no sus figuras
 ni el aire que sus túnicas movieron.

El tono descriptivo, que aumenta la objetividad y la distancia, los encabalgamientos y los blancos tipográficos que siguen los nombres ilustran el silencio que cubre su historia. Las escasas informaciones que tenemos se limitan a su nombre y apellido, su pertenencia a una familia rica, a un lugar y a una época. Por lo tanto son nombres que ya no resuenan:

palabras sin sonido. ¿Cómo se oirían
 vuestros nombres –Claudia, Aurelia, alguien llamaría
 desde alguna ventana–
 en la boca muda de tan grande pasado?

A pesar de ser “palabras sin sonido”, sus nombres empiezan a resonar cuando los rescata Julia Uceda. En efecto, la aliteración en /s/ en “palabras sin sonido. ¿Cómo se oirían / vuestros nombres”, la repetición del sonido /ia/ en “oirán”, “Claudia”, “Aurelia” y “llamaría”, la rima asonante interna en a a: “palabras”, “ventana”, en u a: “alguna”, “muda” y la presencia de la vocal “a” en casi todas las palabras del último verso permiten luchar contra la “boca muda” del pasado al ofrecer un final de poema sumamente sonoro.

En definitiva, Julia Uceda otorga voz tanto a las mujeres silenciadas bajo el franquismo como a aquellas que, en otros contextos, tiempos y lugares del mundo, todavía sufren represión o han sido borradas de la Historia. Es imprescindible rebelarse contra la imposición de silencio y por ello escribe desde el silencio. Adopta una forma entrecortada que le permite plasmar el sufrimiento de estas mujeres, un dolor cuya intensidad resulta imposible transcribir exclusivamente mediante palabras. Además, esta poética del silencio le permite convertir un silencio sinónimo de violencia y de represión en un auténtico medio de expresión mediante el que las mujeres encuentran otro modo de reivindicar su propia identidad.

4. LOS LENGUAJES SILENCIOSOS COMO MODOS DE EXPRESIÓN Y DE CONOCIMIENTO ALTERNATIVOS

Aunque Julia Uceda denuncia el acallamiento, no demoniza todo uso del silencio. En efecto, este puede transformarse en lenguaje y mostrarse como una forma de sortear la censura y como un medio valioso de expresión que permitiría comunicar aquello que resulta difícil de expresar mediante el lenguaje racional.

4.1. *El lenguaje corporal del erotismo: afirmación de la identidad femenina*

La poética del silencio se caracteriza, entre otras cosas, por el empleo de lenguajes silenciosos, entre los cuales destaca el lenguaje corporal. En los poemas eróticos de *Mariposa en cenizas*, poemario precursor de la poesía del silencio porque ya tiende hacia la escritura desde el silencio, la voz poética expresa sus sentimientos amorosos mediante este lenguaje no verbal y a partir de una impresionante metaforización de los cuerpos: “En el ala sombría

de mi nuca / rumor de algas y de voces dejo.” (“El encuentro”, p. 1), “y en mis arenas hubo un murmullo de oros, / un temblor en las cimas de mis dunas” (“Su voz”, p. 4) o “antes de irte rompe mis raíces. / Quiero que las arranques, que las trices / al alba con tu mano firme y fuerte” (“Raíces”, p. 6). Por ser el cuerpo metaforizado, el lenguaje corporal apunta al erotismo de manera aún más implícita, reemplazando así el lenguaje cotidiano.

Como lo indica Navarrete, si bien a primera vista podemos tener la impresión de que estamos ante poemas de amor tradicionales porque la voz poética es feliz en presencia del amado y apenada en su ausencia, Julia Uceda rompe con la imagen del amor y de la mujer que se difundía durante el franquismo: “la poesía amorosa que se ofrece está muy lejos de las atribuciones asociadas con lo propio de la escritura femenina. Aparece el erotismo, no hay mención alguna al matrimonio o a la familia, el discurso lírico adopta la silva semilibre y la relación entre los amantes se establece en términos de reciprocidad” (2017, p. 8). En palabras de Sara Pujol Russell, en *Mariposa en cenizas* “la búsqueda del amor se engarza con la búsqueda del conocimiento” (Pujol Russell, 2002, p. 33). En efecto, además de la visión de un amor libre y vitalista y de la dimensión erótica, el amor se convierte en sus poemas en medio de conocimiento de su propia identidad femenina y da acceso a una forma de plenitud gracias a la fusión con el amado, al igual que ocurría en la poesía mística, por ejemplo de San Juan de la Cruz: “Y al separar mis labios de tu cristal herido / tú tenías mis bosques y mis brisas.” (“El encuentro”, *Mariposa en cenizas*, p. 1), “qué trozo seré yo y cuál no-yo” (“[Yo me iré como si un largo viento]”, *Mariposa en cenizas*, p. 15). Esta vía de acceso a la plenitud le permite a la voz poética asumir plenamente su identidad y ocupar el espacio sin esconderse.

A pesar de la destrucción de Dios, que muy a menudo aparece en minúsculas en la poesía de Uceda —“es urgente bajarse / de los dioses” (“La caída”, *Extraña juventud*, p. 4), “Has adorado dioses derribados / en hondos agujeros” (“La trampa”, *Extraña juventud*, p. 35), “se duermen en el pecho de un dios que no respira” (“Historia de una lágrima”, *Zona desconocida*, p.40), “el largo desprecio de los dioses” (“Palabras para cantar alrededor de un templo vacío”, *Zona desconocida*, p. 54)— es evidente su misticismo laico, un misticismo que se caracteriza por la vivencia de “experiencias interiores, inmediatas, frutivas, que tienen lugar en un nivel de conciencia que supera la que rige en la experiencia ordinaria y objetiva, de la unión —cualquiera que sea la forma en la que se viva— del fondo del sujeto con el todo, el universo, el absoluto, lo divino, Dios o el Espíritu” (Velasco, 2003, p. 23), sin vincularse con la religión. En la poesía de Uceda, esta experiencia no solo remite a la unión del yo con el amado, sino también a la del yo presente con el yo pasado o a la del yo con el universo. En todos casos, resulta de una aspiración a alcanzar un absoluto, lo que podría esconder el deseo de ser más para lograr imponerse.

4.2. *Los lenguajes silenciosos como modos de conocimiento de la identidad femenina pasada*

El hecho de convertir el silencio en un verdadero lenguaje y medio de conocimiento le permite tener acceso a la esfera del pensamiento no dirigido. Como lo escribe Carl Gustav Jung, en el ámbito del pensamiento dirigido es donde actúa el lenguaje verbal que crea un puente entre el pensamiento y el mundo. Sin embargo, con el pensamiento no dirigido, que

se aleja de lo racional al acoger los mitos, la fantasía o los sueños, “*We no longer compel our thoughts along a definite track, but let them float, sink or rise according to their specific gravity [...] At this point thinking in verbal form ceases, image piles on image, feeling on feeling*” (Jung, 1956, p. 42-43). Por lo tanto, el silencio se convierte en la única puerta de acceso a esta realidad sensible. Posibilita la liberación de las prohibiciones interiorizadas, la unión entre el yo pasado y el yo presente y el redescubrimiento de la identidad femenina. En “El cristal” (*Campanas en Sansueña*, 1977, p. 23) el silencio se convierte en medio de comunicación entre el pasado y el presente, permitiéndole al yo poético recuperar los recuerdos del pasado:

Es un silencio leve
 primero: gotas sobre la hierba.
 Un manantial después. Luego un arroyo.
 Luego un inmenso río de silencio
 que azota las ventanas y destroza
 célticas tumbas, pájaros y ramas.

Al otro lado del cristal, silencio.
 Una caja de música, que tampoco se oye,
 ha puesto en movimiento delicadas
 figuras de un retablo
 al que pertenecí: queda un vacío,
 algo abolido y, a la vez, logrado,
 que me realiza y, a la vez, destruye.

La voz poética cesa de intentar expresarse para dejar al silencio que se exprese. En efecto, el yo lírico se borra, lo que da paso a una acumulación de versos mayoritariamente nominales —“Un manantial después”— o meramente descriptivos —“Es un silencio leve”—. La dimensión sonora adquiere un papel central por la aliteración de la líquida vibrante y lateral en los versos 1 a 4 y en el verso 7, precisamente en los versos que acogen al silencio, de manera que oímos su lento fluir. Además, estos versos tienen tanto una dimensión pictórica, por la fijación del instante con frases nominales muy breves que dan lugar a una sucesión de imágenes —“gotas sobre la hierba”, “Un manantial”, “un arroyo”, “un inmenso río de silencio”—, como cinematográfica por el movimiento que implica esta gradación ascendente. Las antítesis “Una caja de música, que tampoco se oye”, “algo abolido y, a la vez, logrado, / que me realiza y, a la vez, destruye” también contribuyen a dar una sensación de silencio por la incertidumbre que generan. Gracias al silencio, la voz poética se reconcilia con su pasado con el que logra reconectar, aunque de momento solo sea de manera parcial: “ha puesto en movimiento delicadas / figuras de un retablo / al que pertenecí”. Constituye un primer paso hacia la recuperación de una identidad que le había sido negada durante el franquismo.

Esta voluntad de recuperar la identidad pasada se acentúa en *Viejas voces secretas de la noche* (1981, p. 1) donde la metáfora del árbol doble simboliza la disociación identitaria:

A un árbol doble llamo soy. Hacia opuestos caminos
 sus troncos van. Y la raíz no sabe a cuál de ellos nutrir, amar, reconocer.
 Arduo fue para uno de ellos –el que mira a poniente–,
 caminar sobre horas derrocadas

que tuvieron su egregio momento, de voces
 sin sonido —boca
 como pez que se ahoga en nuestro aire—,

Como lo subraya Clara Janés en su ensayo “La palabra y el secreto”, la metáfora del árbol acompaña la tradición poética: “El poeta, que establece el ser por la palabra, en cierto modo, identifica su voz con la vida íntima del árbol, con su savia” (Janés, 1999, p. 50). En este caso, la savia del árbol crea un vínculo entre ambos troncos, el que representa la identidad pasada y el que simboliza la actual. En efecto, Uceda busca “establecer una comunicación con su propio y primitivo yo” (Uceda, 2013, p. 452) y, en el psicoanálisis junguiano, el proceso de individuación muy a menudo se simboliza en los sueños por un árbol (Caya, 1989, p. 28). Como lo sugiere Navarrete, “el primer tronco del árbol dual representa la vida de Julia Uceda en el espacio americano. Tanto el tronco como Estados Unidos se sitúan en el oeste y, a la derecha de ambos, el agua del océano Atlántico que nos lleva hasta el segundo tronco. Esta otra rama coincide con Sevilla” (Navarrete, 2020, p. 146). La comparación “boca / como pez que se ahoga en nuestro aire”, que invoca el título del poemario de Margarita Ferreras, *Pez en la tierra* (1932), pone de realce la inadecuación de la voz poética al entorno en el que le ha tocado vivir. Además, la metáfora del árbol doble como símbolo de dolorosa disociación identitaria recuerda un poema de *Árbol de diana* (1962) de Alejandra Pizarnik: “explicar con palabras de este mundo / que partió de mí un barco llevándome”. Esta búsqueda de reunión de las identidades pasada y presente también caracteriza la poesía de Pizarnik: “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (Pizarnik, 1988).

Lejos de la imagen oscura del túnel silencioso que no ofrecía ninguna esperanza —“Mis dedos, mis manos, túneles / sin eco” (“[Para sentirme la vida]”, *Mariposa en cenizas*, p. 29), “Todas, bajo la lluvia, / en marcha / por silenciosos túneles / de estrellas apagadas.” (“Casas bajo la lluvia”, *Extraña juventud*, p. 7), “Dónde / estás, por qué túnel / has huido.” (“El secreto”, *Extraña juventud*, p. 28)—, el silencio también favorece el regreso de los recuerdos. En “Tregua” (*Viejas voces secretas de la noche*, 1981, p. 20), gracias a un silencio asociado a imágenes más esperanzadoras como el “inmenso día” y a la “claridad maternal y templada”, “regresan / los que creía pasto del olvido”:

Ahora
 solo espero el silencio de ese inmenso día
 que a todos los abarca. En esta orilla,
 por esa claridad maternal y templada
 que los guardó, regresan
 los que creía pasto del olvido
 [...]
 veo alzarse las manos que me fueron propias,
 mirar que poseí cabello
 que me fueron cortando
 [...]—cuántos años mirándote a la cara, mundo,
 para saber si te gustaba
 mi manera de atarme los zapatos—.

Aquí, bajo esto a lo que llamo luz,
he recogido suficientes violetas
para ponerlas, mundo, sobre tu aprobación
—que ya no espero—

Este afloramiento de recuerdos también se vincula con un pasado de violencia sufrida por las mujeres bajo el franquismo, por ejemplo con la referencia al “cabello / que me fueron cortando” y con la necesidad de agradar a la sociedad: “para saber si te gustaba”, “sobre tu aprobación”. El rapado de las cabezas era, a partir de la guerra civil española, una forma de represión destinada a quitarles su feminidad a las mujeres disidentes para subrayar la necesidad de que volvieran a asumir su papel anterior a los avances de la Segunda República. Esta forma de represión era reservada a las mujeres: “Al igual que los hombres, las mujeres fueron secuestradas, torturadas y fusiladas, pero además, [...] violadas y rapadas.” (Ranz Alonso, 2019, p. 57). Recordar el pasado, aunque doloroso, es imprescindible para seguir adelante y le permite a la voz poética afirmar su identidad y libertad: “tu aprobación / —que ya no espero”.

4.3. *El silencio de la naturaleza: una muestra de reconocimiento*

Además, otro lenguaje silencioso que favorece la afirmación de la identidad femenina en la poesía de Uceda es el de la naturaleza. A diferencia del hombre de “Dos galletas” (*Hablando con un haya*, p. 8) que niega la existencia de la voz poética, las hojas del árbol, personificadas, le dirigen la palabra, reconocen su existencia y la respetan. La anáfora del artículo masculino y las repetidas negaciones ponen de manifiesto el hecho de que él ocupa todo el espacio e ignora a la voz poética femenina:

Él come su galleta.
Él come mi galleta. No ha mirado.
No ha visto
que tengo dedos por haber tomado
la mía.
[...]
mira por la ventana. *¿Y me galleta?*,
digo. No contesta, luego no
existo

Sin embargo, el silencio de las hojas en “Hablando con un haya” (p. 23) es absolutamente distinto. En efecto, no se trata de un silencio de negación, sino de reconocimiento:

Movidas por el viento
—¿o ellas mueven el viento?— dicen
adiós, adiós, o *ven, ven, ven...*
[...]
Y parecen callar,
mirándome desde lejos
reconociéndome, volviendo
a murmurar entre ellas.
¿Hablan de mí?

Este silencio de la naturaleza es personificado en “Ikebana” (*Hablando con un haya*, p. 25), lo que le da más peso e invita a considerar su importancia. Le permite a la voz poética asumir su identidad y alcanzar un sentimiento de plenitud:

Desde el jardín inunda las habitaciones un pálido silencio,
 fresco
 suave
 como una mano sabia y sagrada desde algún espacio sin tiempo;
 tal vez de alguien no creado todavía pero que sonríe sin sonreír.
 Llueve. El silencio está vivo y acompaña,
 se le respira y nos fundimos en lo innombrable.
 Los árboles y yo nos sentimos en paz.

El silencio apacible —“pálido”, “fresco”, “suave”— “inunda” efectivamente este poema por los espacios en blanco que le permiten circular entre los versos y las palabras. Asimismo, se manifiesta a través de motivos que evocan el silencio, como “jardín”, “llueve”, “lo innombrable” o “los árboles”. También se manifiesta de manera sonora por las aliteraciones de la fricativa alveolar /s/ y de la interdental /θ/ que nos permiten oír el paso del silencio por los versos. Por otra parte, la desaparición de coordenadas espaciales y temporales claras —“desde algún espacio sin tiempo”— autoriza un alejamiento de lo racional y nos acerca al lenguaje del silencio que interviene en las esferas del pensamiento no dirigido. El mismo efecto tienen las antítesis “alguien no creado todavía pero que sonríe sin sonreír”. Al fin y al cabo, recurrir al silencio como modo de expresión permite expresar sentimientos que no se pueden racionalizar.

143

5. CONCLUSIÓN

Para concluir, Julia Uceda escribe desde el silencio para luchar contra el silenciamiento de las mujeres. La condición de la voz poética femenina condenada al silencio nos invita a tomar conciencia de la gravedad de la situación inferior de las mujeres, no solo bajo el franquismo, sino también a nivel mundial y a través de las épocas. Sin embargo, Julia Uceda no se contenta con denunciar estas situaciones de acallamiento, sino que llama a todas las mujeres a tomar la palabra para rebelarse y pedir que sean respetados sus derechos. Ante este grito necesario, las mujeres, incluyendo la voz poética, toman la palabra. No recurren al lenguaje verbal tradicional, sino que se sirven de la capacidad expresiva del silencio para volver a descubrir y afirmar su identidad. En *Ser y tiempo*, Heidegger ya insistía en el carácter significativo del silencio que sería una alternativa al lenguaje verbal corrupto: “Quien calla en el hablar uno con otro puede ‘dar a entender’, es decir, forjar la comprensión. Al contrario: la verbosa prolijidad encubre lo comprendido”. (Heidegger, 1927, citado en Amorós Moltó, 1990, pp. 62-64). En definitiva, las voces femeninas resuenan silenciosamente por los poemarios, pasando de la condición de voces silenciadas a voces silenciosas, en otras palabras demuestran su *Quiet strength* que era tan característica de Rosa Parks.

La poética del silencio no es exclusiva de Julia Uceda. Numerosos poetas contemporáneos y posteriores, de un lado y otro del Atlántico, comparten la convicción de la necesidad de “decir callando”, en palabras de Castilla del Pino (Mateu Serra, 2001, p. 95).

Un elemento que llama la atención en la poética del silencio es el gran número de mujeres. Aunque los grandes José Ángel Valente, Andrés Sánchez Robayna o Jaime Siles son considerados como figuras clave de la poesía del silencio, no podemos dejar de lado a mujeres como Olga Orozco (Argentina, 1920-1999), Blanca Varela (Perú, 1926-2009), Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972), Clara Janés (España, 1940) o Ada Salas (España, 1965), entre otras muchas. A raíz de esta consideración, resultaría interesante demostrar la eficacia de la escritura desde el silencio para reivindicar una identidad, preocupaciones y experiencias femeninas. El deseo de Julia Uceda de reivindicar la identidad femenina mediante el silencio, pasando de un silencio impuesto a un silencio expresivo, de voces silenciadas a voces silenciosas, ¿no sería característico de la poesía del silencio escrita por mujeres y que trasciende las fronteras tanto geográficas como temporales?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorós Moltó, A. (1990). *La palabra del silencio (la función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*. Universidad Complutense de Madrid.
- Casal González, C. (2003). La niña de Basora. *La Voz de Galicia*. https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2003/03/25/nina-basora/0003_1570770.htm
- Castro, J. (2004). Genealogías: Mi encuentro con Julia Uceda. En *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.
- Caya, R. (1989). *L'analyse du processus d'individuation chez Carl Gustav Jung* [Université du Québec à Trois-Rivières]. <https://depot-e.uqtr.ca/id/eprint/5666/1/000583748.pdf>
- Gala, C. (2004). «Lucinaciones» alucinadas: Los poemas de Julia Uceda. In *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.
- Hegel, G. W. F. (2021). *Filosofía del espíritu* (Primera edición digital). El Cid Editor. <http://archive.org/details/filosofia-del-espiritu-g.-w.-f.-hegel>
- Hertmans, S. (2022). *Poétique du silence* (I. Rosselin, Trad.; Édition électronique). Éditions Gallimard.
- Janés, C. (1999). *La palabra y el secreto*. Huerga&Fierro editores.
- Jung, C. G. (1956). Symbols of transformation (R. F. C. Hull, Trad.). In *The Collected Works of C.G. Jung* (Gerhard Adler, Vol. 5). Princeton University Press. <http://raepetition.com/symbolstransformationjung.pdf>
- Mateu Serra, R. (2001). *El lugar del silencio en el proceso de la comunicación* [Universitat de Lleida]. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/8173/trms1de3.pdf>
- Mulet Cortés, L. (2004). Hacia Julia Uceda. In *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.

- Navarrete, M. T. N. (2017). Posguerra española, amor y rebeldía: Mariposa en cenizas de Julia Uceda. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, 7, 81-102.
- Navarrete Navarrete, M. T. (2020). *La poesía de Julia Uceda*. Visor Libros.
- Pérez Parejo, R. (2013). El silencio después de Paderborn. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 795, 7-12.
- Pizarnik, A. (1988). *Árbol de diana*. Botella al Mar.
- Pujol Russell, S. (2002). Julia Uceda, esencia poética pura, esencia múltiple. In *En el viento, hacia el mar*. Fundación José Manuel Lara.
- Ranz Alonso, E. (2019). La represión franquista contra la mujer. *FEMERIS: Revista Multidisciplinar de Estudios de Género*, 4(3), Article 3. <https://doi.org/10.20318/femeris.2019.4929>
- Robbins, J. (2004). La poética femenina de Julia Uceda y las políticas culturales del franquismo. In *Julia Uceda, conversación entre la memoria y el sueño* (Luisa Mulet, Sara Paco, Sara Pujol Russell). La barca de loto.
- Rodríguez Court, E. (2010). La niña de Basora. *La Provincia*. <https://www.laprovincia.es/opinion/2010/10/27/nina-basora-10525798.html>
- Uceda, J. (2013). ¿Somos quiénes quisimos ser? In *Escritos en la corteza de los árboles* (Vandalia). Fundación José Manuel Lara.
- Uceda, J. (2023). *Poesía completa* (Edición en libro electrónico). Fundación José Manuel Lara Vandalia.
- Velasco, J. M. (2003). El fenómeno místico: Estudio comparado. *Revue Théologique de Louvain*, 35(2), 249-251.