



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

# Entre versos y anhelos: el deseo femenino a través de la poesía de Aurora Luque

Autora: María Álvarez Collada  
Tutor: Leopoldo Sánchez Torre

Lengua Española y sus Literaturas  
2023/2024  
Junio 2024



## Índice

1. Introducción	3
2. El lugar de Aurora Luque en la poesía de la democracia	5
3. Renovación de la lírica clásica; la mujer como sujeto del deseo	7
a. Las reescrituras de Catulo	10
b. Safo y Aurora	17
c. <i>Eros</i> y el amor según la autora	23
4. Conclusiones	28
5. Bibliografía	30



## 1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo tiene por objetivo señalar las características comunes de la poesía de Aurora Luque con respecto a los grandes poetas grecolatinos centrándome en la concepción del deseo femenino. Me fijaré principalmente en la figura de Catulo y de Safo así como en la revisión y actualización que la autora hace de los mismos. Para ello someteré a análisis varios poemas de la autora, concentrados principalmente en los poemarios *Carpe noctem*, *Camaradas de Ícaro*, *Problemas de doblaje*, *La siesta de Epicuro* y *Gavieras*. Además, analizaré la visión del amor que tiene Luque y la responsabilidad que poseen los poetas con respecto al paradigma en el que se enmarca la tradición amorosa.

Aurora Luque es una de las poetas y traductoras más relevantes de nuestro tiempo. Nacida en Almería, en 1962, es licenciada en Filología Clásica por la Universidad de Granada. Desde 1988 compagina su labor como docente con la traducción y la escritura. Ha escrito numerosos artículos de prensa, así como ensayos en revistas literarias y algún que otro cuento. Sin embargo, lo más destacado de esta autora es su poesía, presente en diversas antologías desde 1983. Dos años antes gana con su primer poemario *Hiperiónida*, publicado en 1982, el Premio García Lorca de la Universidad de Granada. Le sucede *Problemas de doblaje* (1990) con el que consigue el accésit del Premio Adonáis 1989; *Carpe noctem*, con el que obtiene el Premio Rey Juan Carlos es editado por Visor en 1994; *Transitoria*, publicado en Renacimiento, fue Premio Andalucía de la Crítica en 1999 y primero, finalista del Premio Rafael Alberti de Poesía; *Camaradas de Ícaro* gana el V Premio Fray Luis de León y se publica en 2003; con *La siesta de Epicuro*, editado en 2008 por Visor, gana el X Premio Internacional de Poesía de la Generación del 27; en 2015 publica *Personal y político* con la Fundación José Manuel Lara; en 2019 gana el Premio Loewe con *Gavieras* editado en 2020. Finalmente, en 2021, publica *Un número finito de veranos* con la editorial Milenio, libro por el cual consigue el Premio Nacional de Poesía 2022. Además, cuenta con varias antologías como *Las dudas de Eros* (2000), *Carpe mare* (1996) y *Carpe amorem* (2007). También cuenta con un volumen de su poesía reunida, *Las sirenas de abajo* (2023), editado por la profesora Josefa Álvarez.

Destaca también su trabajo con las traducciones, que atraviesa completamente su poesía hasta el punto de declarar que «Solamente he traducido a poetas que necesitaba:



Safo, Meleagro, Lainá, Renée Vivien. Los he elegido desde la absoluta libertad, entendiendo acaso por libertad algo no muy distinto a la lealtad a un destino íntimo» (Luque, 2008: 30). Es la mayor especialista de la obra de Safo en castellano. También ha traducido otras autoras como Renné Vivien, *Nocturnos* (2005) y *Poemas* (2008); Anne Carson, *Si no, el invierno* (2020) o Louise Labé, *Elegías y sonetos* (2011). Asimismo, tiene varias antologías temáticas de traducciones, como son *Las dudas de Eros*, que se centra en la poesía erótica griega, o *Aquel vivir del mar*, que recopila distintos poemas griegos cuya temática principal es el mar (tan importante a su vez para la autora).

Para el trabajo, primero contextualizaré la figura de Aurora Luque en el panorama poético nacional. Con este fin, observaré las corrientes poéticas a las que pueda ser más afín y analizaré el papel de la mujer escritora durante las décadas de los 80 y 90 en España. También observaré su importancia en las antologías. A continuación, pasaré a explicar cómo se representa el deseo en su poesía a través de los distintos *topoi* grecolatinos y la reinterpretación de la poeta. A partir de ahí, estudiaré la influencia de dos de sus principales referencias. En primer lugar, Catulo, con la serie de reescrituras que hace en su poemario *La siesta de Epicuro* y cómo son ejemplo fundamental de la concepción del deseo en su obra. En segundo lugar, la figura de Safo como pieza central del trabajo de Luque, no solo por su marcada influencia sino por el interés que, como traductora, ha ido desarrollando por Safo, dejándolo entrever en los distintos homenajes que le hace. Finalmente, examinaré el concepto del amor en la escritora a partir de sus poemas, sus actualizaciones de los mitos y su poética para así poder comprender en su totalidad la importancia del deseo en la poesía de Aurora Luque.



## 2. EL LUGAR DE AURORA LUQUE EN LA POESÍA DE LA DEMOCRACIA

Tradicionalmente se ha discutido si Luque, debido a las características de su poesía, se puede enmarcar en la llamada poesía de la experiencia, cuyo máximo representante sería Luis García Montero. Según Araceli Iravedra, «la llamada poesía de la experiencia, así debe aceptarse, es una tendencia estética plural, una tendencia de tendencias que convierte en forzada cualquier tentativa de fijación conceptual inequívoca» (Iravedra, 2016: 81). No obstante, todas estas tendencias confluyen en unos mismos rasgos como son «la concepción del espacio poético como lugar de encuentro y diálogo entre poeta y lector» (Iravedra, 2007: 54) y «la despersonalización de la experiencia, que el lector hará suya tras extraer de la anécdota su contenido universal» (Iravedra, 2007: 47), así como «la concepción machadiana del arte como juego y artificio» (Iravedra, 2007: 39).

Son estos los pretextos bajo los que muchos críticos la sitúan en dicha corriente. Además, la propia poeta reivindica en sus publicaciones y como parte de su poética los rasgos ya mencionados, llegando incluso a explicar que «tan cotidiana y real es la experiencia de la lectura de Murasaki como mi experiencia de la noche en un bar de copas de Murcia» (Luque, 2008: 32), justificando de esta forma que el culturalismo y la experiencia no tienen por qué ser opuestos. Siguiendo la perspectiva de Iravedra, el «edificio poético de Luque» se fundamenta no solo en el diálogo entre lo clásico y lo urbano, sino también en elementos como la reflexión profunda y la imaginación sensorial, un tono melancólico, la distancia irónica y humorística, un erotismo apasionado y la dualidad entre la celebración y la elegía, entre la conciencia de la pérdida y el canto hedonista (Iravedra, 2016: 651).

Sin embargo, la crítica ha terminado decantándose por explicaciones mucho más amplias. Por ejemplo, Ricardo Virtanen sitúa a Aurora Luque en una «Promoción de los noventa» (Virtanen, 2011: 783) y establece conexiones entre su obra y la de escritores contemporáneos de las décadas de los 80 y 90 en España. Destaca elementos comunes como la presentación formal del poema, la expresión de lo cotidiano, la concepción figurativa, el uso del humor y la ironía en ciertas partes de sus poemas, así como una reinterpretación cotidiana de la tradición grecolatina (Virtanen, 2011: 783).



Es importante a su vez para comprender e integrar a Aurora Luque en el panorama poético de entonces el papel de la poesía escrita por mujeres en el paradigma literario de la democracia. Es señalado por la crítica la cantidad de mujeres escritoras que destacan en los años ochenta en comparación con las generaciones anteriores. Ya en 1985 Ramón Buenaventura destacaba este fenómeno con una antología única en la que solo participaban autoras, *Las diosas blancas*. Hubo múltiples reacciones a la aparición de estas escritoras, que fueron desde la admiración por «la creación de nuevos sujetos poéticos inéditos en la poesía que están escribiendo las mujeres» (Rosal Nadales, 2006: 149) y que «tiene de específico la expresión de una sensibilidad que no es la que hasta entonces entendíamos por femenina, porque con frecuencia aparece con una fuerza y desde un yo poético verdaderamente insólito» (Parreño, 1993: 135); hasta el completo desprecio por críticos como García Martín, el cual dedica las siguientes palabras:

Nunca se han publicado tantos libros escritos por mujeres; nunca se han elogiado tantos libros tan detestablemente escritos. Para acabar, dicen, con siglos de marginación, se pretende llevar a cabo una «discriminación positiva»: reducir casi hasta el mínimo las exigencias selectivas cuando se trata de una mujer. El resultado ha sido contraproducente: ahora, al recibir un libro de una poetisa, el lector se pone siempre en lo peor. (García Martín, 1992: 122)

Sin embargo, investigadoras como María Rosal explican que este fenómeno en realidad no existió, porque en todas las épocas de la literatura española ha habido mujeres escritoras. En su opinión, lo que se produjo fue una mayor representación de dichas autoras en un ambiente mayormente masculino hasta el punto de que, entre la década de los 80 y los 90, una gran parte de los premios más prestigiosos del país habían sido ganados múltiples veces por distintas escritoras, algo completamente novedoso en la época (Rosal Nadales, 2006: 151).

No obstante, a pesar de esto, debido a las reticencias de la crítica a este surgimiento, no era fácil para ellas entrar en las antologías que marcaban el canon de la época puesto que seguían dominadas por la hegemonía masculina. Según Rosal «encontramos con frecuencia que la presencia femenina en las antologías parece exigir unas razones justificativas que no así se les requiere a los varones antologados en los mismos volúmenes» (Rosal Nadales, 2006: 158). Esto se debe a que, como se observa en el comentario de García Martín, las mujeres debían ganarse el derecho a estar en una antología. Debían ser extraordinarias para que se pudiese creer en su poesía. Es quizá el



motivo por el que surgen las denominadas «antologías de poesía femenina». La primera es la ya mencionada *Las diosas blancas* de Ramón Buenaventura, pero quizá la más importante fuese *Ellas tienen la palabra* (1997) de Noni Benegas y Jesús Munárriz, que «se presenta ya desde la contraportada de la primera edición como la constatación de la fuerza que ha adquirido la poesía escrita por mujeres, desde el referente de la década anterior» (Rosal Nadales, 2006: 197). Sin embargo, ambas antologías recogen a poetisas distintas entre sí por lo que no podríamos fijar una autora concreta en el canon. Una de las pocas escritoras que cumple con aparecer en varias de ellas es Luque, que se manifiesta no solo en *Ellas tienen la palabra* sino también en otras como *Litoral femenino* o *Poetisas españolas*. Sin duda, la más relevante y por la que podríamos decir que Aurora Luque ya es parte del canon de los siglos XX y XXI es su aparición en la antología de Araceli Iravedra, *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, que la pone a la altura de grandes poetisas de su generación como Manuel Vilas, Luis García Montero o Jorge Riechmann.

### 3. RENOVACIÓN DE LA LÍRICA CLÁSICA: LA MUJER COMO SUJETO DEL DESEO

La renovación de la lírica clásica caracteriza indudablemente la obra de la almeriense. No es en vano que Jaime Siles la llame «la más griega de todas nuestras escritoras modernas» (Siles, 2022: 9). Debido a su formación en latín y griego, y a su trabajo como traductora de numerosos autores grecolatinos, la poesía de Luque busca renovar y traer al presente los poemas de aquellos artistas que tan lejanos nos parecen. Para ello, actualiza los *topoi* griegos en una poética que ella misma define como *solar* en donde «se funden el erotismo, el vitalismo y cierto carácter himnico» (Cebollero Otín, 2020: 236). En sus propias palabras, «Quisiera defender, pues, una poética solar que celebrara la afirmación de la vida, la autonomía insobornable del poema que legisla para sí, el nomadismo del deseo y la voluntad de juego» (Luque, 2008: 27). Según Josefa Álvarez, Luque bebe directamente del filósofo Michael Onfray y su *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar* percibida en el propio título de la poética que reclama Luque (Álvarez, 2009: 220).

Para hablar del deseo en su poesía tenemos que empezar por explicar cómo transforma el tópico horaciano *carpe diem* al momento nocturno y al mar, *carpe noctem* y *carpe mare*: «el disfrute de la noche, identificado con la captura del deseo, va de la mano



del disfrute del mar» (Álvarez, 2009: 219). Se trata de un pilar fundamental en sus poemas, puesto que el momento en que el sujeto poético se ve inundado por el deseo se sitúa generalmente en la noche. Por ejemplo, en el poema «Oda a la ciprina», ambos elementos (la noche y el mar) reflejan la pasión («Una noche, de pronto, somos ríos») y el encuentro de dos cuerpos que se disfrutan sin reservas («Late una oscura vida en el vergel / de un delta humedecido. / Brota de mí: le canto. / Yo también soy un Nilo» [Luque, 2023: 271]). Esto se debe a la admiración estética que profesa Luque por el mar y sus elementos (Luque, 2008: 41-47). El final del poema «*Carpe noctem*» no deja de ser una clara reivindicación de su mensaje, dado que reza «Desear es llevar / el destino del mar dentro del cuerpo» (Luque, 2023: 509).

Como explica Josefa Álvarez, «Nuestra poeta toma pues el tópico del poeta latino y lo amplifica al considerar que *carpe noctem* apunta a la mayor densidad poética, a la conciencia más intensa que tiene de sí el instante nocturno» (Álvarez, 2009: 219) siendo así que se exalta el valor del instante vital tal y como proclamaba Horacio. Este planteamiento no puede separarse de otro tópico que la autora lleva por bandera como es el *tempus fugit* que, en este caso, podemos acotar a la fugacidad del deseo y el placer carnal. Partiendo de la base de que existe una «vinculación cuerpo-poema en una escritura que se lleva a cabo desde y con el cuerpo, reivindicando con ello el papel fundamental del deseo» (Álvarez, 2023: 23) y que se puede trazar la idea de que el cuerpo es el receptáculo del deseo, poemas como «Fecha de caducidad» nos invitan a disfrutar del momento, pues el cuerpo, la carne, tiene fecha de caducidad: «pude ver la inscripción junto al omóplato: / FRUTA PERECEDERA. Consumir / de preferencia ahora.» (Luque, 2023: 407).

Por último, es importante recordar otros tópicos menores como es la alusión a la ebriedad que aparece recurrentemente entrelazado al erotismo. En «Material de epitafios I», nos habla de «labios entrelazados y borrachos» (Luque, 2023: 339) y en «Sextina brindis», «vino» es una de las palabras más repetidas con la intención de vincularlo tanto al disfrute corporal como a la noche (Álvarez, 2009: 222).

La reinterpretación y actualización de estos *topoi* nos llevan a la parte central de la renovación de la lírica erótica grecorromana, la caracterización de la mujer como sujeto activo del deseo. Tradicionalmente, la mujer es presentada como objeto de deseo en



múltiples contextos, desde la amada inaccesible hasta la ramera insensible. En el caso de Luque, utiliza todos los recursos explicados para darle la vuelta a esta situación, convirtiéndose ella en la dueña de su deseo y abordándolo desde la perspectiva deseante.

En una joven composición, una Eurídice áspera, contraria a la sumisión que tradicionalmente la caracteriza, descendería de forma voluntaria al abismo en «Los cantos de Eurídice», sin esperar ni desear la salvación del amor (Luque, 2008: 31). Estos versos, «largo poema deslavazado» (Luque, 2008: 31) según la autora, desprenderían ya un marcado interés por caracterizar a la mujer como sujeto activo en las relaciones heterosexuales (Álvarez, 2009), sentando las bases de lo que posteriormente muestra al lector en «Catulo y yo». Tras dejar atrás aquel primer ejercicio, superficial tal vez, logra evidenciar en los citados poemas de madurez las convenciones sexoafectivas propias de sociedades occidentales, tal y como apunta Josefa Álvarez, quien además invita a no malinterpretar la producción literaria de la autora; a no deducir de sus palabras «que Luque haya incurrido en una simplificadora lectura feminista de los poemas catulianos» (Álvarez, 2009: 227). Así, el punto del que parte la crítica, en este caso, sería el relacionar a Catulo y Luque por lo revulsivo de su obra en sus respectivos contextos socioculturales.



### 3A. LAS REESCRITURAS DE CATULO

Lola Juan Moreno (2011) describiría una estructura tripartita en el epígrafe que confiere unidad a las seis reescrituras que Luque idea. En primer lugar, desde el título «Catulo y yo (Al leer el Catulo de González Iglesias)» que ofrece una vinculación explícita del poeta latino con la primera persona del singular, el sujeto poético. A continuación, el subtítulo ofrecido entre paréntesis remitiría al lector a una traducción concreta, la de González Iglesias. La conexión surgida entre poetas actuales a través de un mismo referente clásico resultaría, así, un elemento esencial en la poesía de la autora: «el pasado (Catulo) y el presente (el Catulo recuperado por González Iglesias) que orbitan en torno a la construcción del Yo poético creador» (Juan Moreno, 2011a: 98) y conformarían el marco alrededor del que Luque compone.

Siguiendo el orden de la composición, el primer poema, «Odio y amo», inicia la serie con una referencia al «Odi et amo» de Catulo. La estructura externa, que es idéntica a la del epigrama original: «Odio y amo. Quizá me preguntes por qué. / No lo sé, pero así lo siento. Y sufro» (Catulo, 2014: 437), contrasta con la ruptura temática que introduce la estructura interna a partir del segundo elemento del primer verso (Juan Moreno, 2011a). De este modo, mientras que en la versión original se presenta un yo poético que se dirige a otra persona, Luque enfoca su discurso en la introspección del Yo, quien es capaz de resolver el conflicto planteado por Catulo:

Odio y amo. Me pregunté una vez por qué lo hacía.  
Ya lo sé: siento que son los celos, su tortura  
(Luque, 2023: 267).

Esta autonomía, una aportación de Luque al original, inaugura una retórica en la que lo tradicional se subvierte: la poeta, siendo mujer, juega con los roles y el canon clásico a través de un yo poético femenino con el que parece identificarse, al menos, parcialmente (Álvarez, 2009).

El segundo poema, «El poema de la siesta», alude explícitamente a Catulo mediante multitud de referencias, sencillas para cualquier conocedor de su obra. Al mencionar a Ipsitilo se remitiría al lector a la Ipsitila del *carmen* 32:



Dulce Ipsitila mía, te lo ruego,  
mi amor, cariño mío, invítame  
a visitarte, a la hora de la siesta.  
Y si me invitas, hazme otro favor:  
ten la puerta de fuera sin cerrojo  
y no te dé por irte de paseo.  
Quédate en casa, y preparada, porque  
sin descanso habrá nueve revolcones.  
Pero invítame ya, si te parece.  
Me he hartado de comer. Estoy tendido  
y monto ya la tienda de campaña.  
(Catulo, 2014: 248-249)

Al mismo tiempo, Transpadana lo conectaría con la región de que el poeta sería originario. Tanto el uso del *exclusus amator* de Ovidio como la falta de resolución de la petición en ambos poemas, puesto que no sabemos la respuesta del amante si es que la hay, evidencian una vez más la conexión entre Luque y el poeta que reinterpreta (Juan Moreno, 2011a: 102). Además, explica Álvarez que la voz lírica podría estar apelando a Catulo a través de Ipsitilo debido al verso «y no te dé por irte a Traspadana» (Álvarez, 2009: 226).

En este caso, la actualización radica en un cambio de perspectiva: Luque no atribuye el reclamo sexual a una voz poética masculina, sino que, a diferencia de Catulo, lo dirige hacia un hombre, empleando términos como «molície» u «osezno» que acentúan su naturaleza de «juguete blando y «achuchable» [...] al que aquella se acerca placenteramente» (Álvarez, 2009: 225):

Dulce Ipsitilo mío, te lo ruego,  
mi molície, mi osezno, invítame  
a visitarte a la hora de la siesta.  
Y si me invitas, hazme otro favor:  
ten la puerta de fuera sin vecinas  
y que no te dé por irte a Traspadana.  
Quédate en casa, y preparado, porque



sin descanso habrá cuatro revolcones  
y un masaje de aceite filipino.

Pero invítame ya, si te parece.

Me animé con el vino de Mollina  
y los antros de Venus se me encharcan  
(Luque, 2023: 267)

En esta versión, es el hombre, y no la mujer, quien se convierte en objeto de deseo y en un instrumento para el disfrute que los cuatro encuentros sexuales (un número considerablemente más modesto que los nueve sugeridos por el veronés) proporcionan a la voz poética femenina, a la cual se le atribuye cierta urgencia sexual en la metáfora final (Álvarez, 2009: 225). Luque dota a la voz femenina de una capacidad de expresión clara y explícita, alejándose de la timidez convencional y aproximándose a la manera en que los hombres articulan y entienden su propio deseo: «Se invierten, pues, con total claridad los papeles convencionales de género: la mujer es quien busca y el hombre es el buscado» (Álvarez, 2009: 226).

A continuación, en «Lesbia hoy», se acentúa aún más el tópico latino del *carpe diem*, donde es Lesbia quien ahora solicita al hombre no solo que la colme de los «basia» del poema de Catulo, sino también de caricias, abrazos y noches enteras (Álvarez, 2009: 226):

Vivir, Lesbia, y amar. Vamos a ello.  
Los chismes de los viejos amargados  
nos tienen que importar menos que nada.  
Puede ponerse el sol, salir de nuevo,  
pero la breve luz de nuestros días  
una vez que se apague, será noche  
que habremos de dormir, interminable.  
Dame mil besos ya, dame cien luego,  
y más tarde otros mil y otra centena,  
y mil más y cien más, todos seguidos.  
Y al fin, cuando sumemos muchos miles,  
los desordenaremos. Ni siquiera  
nosotros lo sepamos. Que no pueda



un envidioso echarnos mal de ojo  
si conoce el total de nuestros besos.  
(Catulo, 2014: 196-197).

Como Juan Moreno describe, la manera en que la poeta sitúa la composición en el presente, plasmando un escenario embebido del mundo de «la farándula y la prensa rosa» (Juan Moreno, 2011a: 100), confiere al poema de Catulo una perfecta actualidad. Siguiendo este mismo análisis, la frivolidad con que Luque cierra el poema, «Que sean tantos que a los *paparazzi* / les revienten las cámaras de fotos» (Luque, 2023: 268), podría ser un intento de recuperar la reivindicación del poema 5: la caracterización de la sociedad actual, tecnológica, de masas, representaría la misma censura que se cernía sobre el deseo en la Roma de la antigüedad (Juan Moreno, 2011a). Es interesante que, para algunos críticos, Lesbia puede ser un seudónimo de la poeta griega Safo, a quien analizaré más adelante por ser pieza clave en la poesía de Aurora Luque.

«Ellos, el pájaro» jugaría con la tradición griega de los «epicedios a la muerte de animales domésticos» (Fernández Corte, 2014: 54), que Catulo aprovecharía para lamentar el fallecimiento de un pájaro perteneciente a la amada:

Llorad, Venus, Cupidos y hombres todos  
sensibles a lo bello.  
El pájaro se ha muerto, el de mi amada,  
el que a mi amada entretenía, el pájaro  
que ella más que a sus ojos apreciaba.  
Tan cariñoso, que la conocía  
como el hijo a su madre, en su regazo  
se quedaba, y saltando alrededor  
ahora aquí, luego allí, sólo piaba  
a su dueña, eso sí  
no paraba. Mas ya por tenebroso  
camino se dirige a ese lugar  
del que dicen que nadie ha regresado.  
Malditas seáis, malévolas tinieblas  
del Orco, que os tragáis todo lo bueno.



Un pájaro tan bueno, me lo habéis  
quitado. ¡Qué desgracia!, ¡pobre pájaro!  
Ahora por ti los ojos de mi amada,  
esos ojitos, se le han puesto rojos.  
Hinchando se le han, de tanto llanto.  
(Catulo, 2014: 192-193).

En el poema original, una voz poética presumiblemente masculina describe la tristeza que siente el sujeto amado, centrando el discurso en cómo ella interactuaba con el animal. Sin embargo, Luque cambia el enfoque al presentar la situación desde la perspectiva opuesta. Ampliando el paradigma planteado por Catulo, la poeta ofrece la versión femenina: el pájaro no le pertenece a ella, sino que es propiedad de él (Álvarez, 2009: 227):

Llorad, llorad, llorad, chicos y chicas  
sensibles a lo guapo.  
El pájaro se ha muerto de mi amado.  
Y lo quería más que a sus entrañas.  
Era tan cariñoso que saltaba  
de dicha cada noche en su regazo  
y a su dueño piaba sin cesar.  
Pero ya va camino  
del reposo absoluto.  
Malditísima muerte  
que te llevas lo bueno, lo gustoso,  
Lo mejor de esta vida puñetera.

Y a mí, de tanta pena,  
me escuecen  
los ojos.  
(Luque, 2023: 268)

Josefa Álvarez también señala que «no solo no se prescinde de la actitud del hombre hacia el sexo, sino que se destaca y se pone énfasis en ella desde el título significativo que solo cabe el masculino» (Álvarez, 2009: 227). A través de la ironía



coloquial que la autora emplea sobre la muerte (Juan Moreno, 2011a: 103), la crítica coincide en que la disfunción eréctil se convierte en el tema poético tanto en «Ellos, el pájaro» como, por supuesto, en el poema 3 de Catulo, convirtiéndolo en una preocupación exclusiva de la mujer en este caso, o en la pérdida de una cualidad física apreciada por quien la posee: «El pájaro se ha muerto de mi amado / Y lo quería más que a sus entrañas» (Luque, 2023: 268). También es interesante observar la intertextualidad con la obra *Ella, los pájaros* de la poeta Olvido García Valdés. En este caso, «ella» es la madre de la escritora mientras que los pájaros son todas las personas de su vida. En el poemario de la asturiana, también se enfrenta a la muerte, pero, en este caso, de su madre. Se enfrenta a la muerte pero no desde un matiz erótico como ocurre en Catulo y Luque sino desde el dolor de la pérdida de un ser querido.

Por último, voy a analizar el poema «Conversación con Catulo», contenido en el libro *Camaradas de Ícaro*, a diferencia de los anteriores. En este caso, Luque conversa con el *carmen* 8 de Catulo que dice así:

Deja, pobre Catulo, las locuras.  
Da por perdido lo que ves que ha muerto.  
En otro tiempo te alumbraron soles  
resplandecientes, cada vez que ibas  
a la cita con ella,  
la que tuvo tu amor como ninguna  
lo tendrá. Muchos eran los placeres  
que tú querías y ella no negaba.  
Resplandecientes soles te alumbraron.  
Ahora ella no quiere. Tú tampoco  
la persigas, pues huye y nada puedes.  
Pero tampoco vivas amargado.  
Mejor, resiste firme y hazte duro.  
Adiós, mujer, Catulo se ha hecho duro,  
no te va a requerir ni a suplicarte  
contra tu voluntad.  
Ya sufrirás al ver que no te buscan.  
Ay de ti, mujer pérfida, qué vida



te espera. ¿Quién se va a acercar a ti?  
¿A quién le vas a parecer hermosa?  
¿A quién querrás ahora?  
¿De quién dirán que eres?  
¿A quién vas a besar, morder los labios?  
Tú, Catulo, con fuerza, aguanta duro.  
(Catulo, 2014: 203)

En el poema de Luque, el verso inicial es la traducción del primero del *carmen*. Sin embargo, mientras que la composición de Catulo ha sido siempre interpretada como un monólogo del yo lírico desdoblado en su conciencia y su deseo (Álvarez, 2009: 223), en el de Luque, una voz ficticia parece empujar a hacer lo mismo a la que supone Josefa Álvarez que se trate de un *alter ego* de Aurora (por la similitud Aurelia/Aurora). En el poema del veronés, la voz poética plantea una serie de preguntas retóricas a la amada, en un tono de despecho evidente, que sin embargo Luque decide ignorar. En cambio, sí termina de una forma parecida a la de Catulo en el original:

Deja de hacer locuras, desgraciado Catulo.  
Deja de hacerlas tú también, Aurelia.  
Al pensar en los labios  
que desea morder  
no recuerda los tuyos. Deja de hacer locuras.  
Ve a otra parte ya  
con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes  
de hacer el gilipollas  
(Luque, 2023: 353)

Mientras que el poeta latino finaliza con un fuerte «Tú, Catulo, con fuerza, aguanta duro» en un intento de recuperar y mantener su masculinidad (Álvarez, 2009: 223), la almeriense decide revertir los roles y dar el protagonismo «a una mujer abandonada a la que se exhorta a asumir con realismo que quien en el pasado la amó, ya no la desea, y que debe, por tanto, pasar esa página de su vida» (Álvarez, 2009: 224).



### 3B. SAFO Y AURORA

Al igual que Catulo es parte esencial de la poesía de Luque a la hora de hablar de deseo, Safo es el centro de la misma. Es la primera expresión en libertad del deseo femenino. Sus versos, aunque fragmentarios en su mayoría, transmiten una intensidad emocional y una intimidad que resuenan a través de los siglos. La almeriense retoma este legado al explorar el deseo desde una perspectiva contemporánea y, en cierto modo, feminista. En su obra, el deseo no se presenta como un tema tabú o marginalizado, sino como una fuerza vital y natural que merece ser celebrada y explorada plenamente. Luque continúa la tradición sáfica al ofrecer una mirada íntima y auténtica al deseo de las mujeres, desafiando las normas sociales y patriarcales que históricamente han reprimido estas expresiones.

Nuestra autora no solo es conocedora de su obra por sus traducciones, en las que Luque cuenta que dialoga con la griega, sino también a través de las perspectivas de todas las autoras que ha ido traduciendo o recuperando. Desde la concepción de «su figura como cifra de la expresión del deseo lesbiano» (Luque, 2020a: 49) de Renée Vivien hasta la Safo dieciochesca, donde «la pasión, como centro deseado de la vida y de la escritura, comporta también deseo de la muerte» (Luque, 2020a: 47), traída de la mano de María Rosa de Gálvez.

En los poemas de Luque encontramos alusiones a Safo como en «]Hablo a Safo[», donde la escritora llama a la griega en búsqueda de ayuda. Tenemos aquí referencias directas a su poética dado que le pide a Safo alas: «¿me traes unas alas? Dos juegos: / unas para mi espalda / (¿Se clavan? ¿Me harán daño?) / y unas leves de abeja / para cada palabra» (Luque, 2023: 135) lo cual nos lleva a la idea de *hybris* que maneja la autora:

Todos los poetas somos, de alguna manera, camaradas de Ícaro: fabricamos nuestras alas con las partículas doradas que flotan sobre las horas de placer, las briznas vívidas de los asombros de la infancia, las palabras «sacudidas por los latidos» o las palabras erosionadas [...]. Los huesos del Ícaro que son uno y todos los poetas «contienen viejas alas refugiadas», «transferencias de vuelos» y «sueños migratorios» (Luque, 2008: 34).

En esta composición también es interesante la intertextualidad con los poemas de Safo y las ideas epicúreas, puesto que la almeriense habla de cómo las cosas más simples son las que le dan felicidad, a la vez que las representa con elementos arquetípicos de Safo como «miel recién fabricada / hierbas para acostarse a mediodía / rosas sin hibridar»



(Luque, 2023: 135). Por supuesto, en este poema también tenemos representado el deseo, entremezclado con el mar (tan importante para las dos autoras), «lamer una piel que ha regresado / de gozar la negrura de las olas» (Luque, 2023: 135), así como con la idea de la Safo dieciochesca de la que nos hablaba Rosa Gálvez: «las alfombras marinas de la luna / que esconden una muerte deseante» (Luque, 2023: 135).

La intertextualidad en la obra de Aurora Luque no solo sirve como un homenaje a Safo, sino también como una forma de establecer una conversación literaria a través del tiempo y el espacio. En el prólogo de *Safo. Poemas y testimonios*, Luque nos habla de que el proceso de traducción es un diálogo que comienza en las primeras lecturas, antes incluso de decidir si merece o no traducirlo, «la traducción como largo diálogo sostenido» (Luque, 2020b: 13). Lo mismo ocurre con sus poemas. Pese a que hay referencias directas e incluso reescrituras, en general, hablar de la influencia de Safo en Aurora Luque es «reconocer un sustrato constante que actúa como germen y alimento de unos versos que crecen, deudores de tal fuente primitiva» (Juan Moreno, 2011b: 57).

Es por lo que ciertas ideas pertenecientes a Safo se verán repetidas y reformuladas a lo largo de los poemas de Luque. En primer lugar, la idea de *tempus fugit* que explicaba páginas atrás, se instaura en ambas poetisas hasta el punto de que Luque dedica las siguientes palabras a Safo, en la que se puede reconocer su propia poesía:

El poeta compone con los materiales que le brinda su propio presente, a partir de sus experiencias más cercanas. Los cambios vertiginosos de la época acentuarán la visión pesimista de la vida. El ser humano es un ser efímero: está «sometido al día». Se siente indefenso ante los dioses, que actúan abiertamente sobre él, y ante las fuerzas primarias del cosmos: la Fortuna, la Pasión, la Ambición. (Luque, 2008b: 90)

Juan Moreno invita a reflexionar sobre esta noción en la que el ser humano está sometido al tiempo: «¿puede ser uno dueño de sí mismo si no lo es de la gestión de su tiempo, del presente, de la dicha o la desgracia? Percatarse de tal realidad –la de saberse a merced de voluntades superiores– propicia la construcción del poema a modo de oración o himno, potenciando un tono de plegaria pagana en los versos» (Juan Moreno, 2011b: 58). Ese formato de oración o plegaria a los dioses también se encuentra presente en ambas autoras. En el caso de Safo, el poema «Desde Creta», en el que invoca a la diosa Cipris: «Ven aquí, diosa Cipris, y en doradas / copas escancia delicadamente / néctar entremezclado de alegrías festivas» (Safo, 2020: 25); en el de Luque, el propio «]Hablo



a Safo[», que empieza con la misma fórmula: «Ven en mi ayuda, Safo» (Luque, 2023: 135).

En aquellos poemas donde se les otorga una mayor importancia a los dioses, se potencia la idea de lo efímero de la existencia y, por tanto, de que el deseo desaparece (Juan Moreno, 2011b: 58). Por ejemplo, en el poema 2 de «Siete poemas sin título», «Los dioses sólo otorgan una noche / y un himno de nostalgia por esa única noche. / Verso que acaso sacias / quédate en la memoria: / llenarás ese hueco de los labios / donde ya no se espera la saliva de un dios» (Luque, 2023: 511). Vemos aquí el recuerdo de una única noche entre el Yo lírico y el objeto amado, sujeto al capricho de los dioses. Si bien es cierto que este concepto es atribuido normalmente a Catulo, no podemos olvidar que, para este autor, Safo también era un referente clave de su poesía y una autora por la cual profesaba gran admiración.

Otro rasgo común en el sustrato de Luque es la creencia de que la poesía es el antídoto contra la destrucción del tiempo y la muerte. En *Una extraña industria* explica que, para la poeta griega, «la muerte es un mal» y por ello «repudiaba el canto de duelo entre las paredes de su hogar» (Luque, 2008: 93). Siguiendo esta idea, este rechazo al dolor no hace más que reafirmar que «quienes participan de los dones de las Musas [...] viven en la memoria de los días venideros» (Luque, 2008: 93). Un gran reflejo de esta idea es el poema I de «Del descifrar», que reza:

Fluir en la corriente sagrada de los versos  
de una noche a otra noche  
y ser atropellada, ser mordida  
por la negra belleza que estalla en las palabras.  
Y qué saturación sentir el aire  
de otros mundos, la hoja que temblaba  
en la lluvia con sol, los astros asomados  
a la leve escritura,  
un aroma olvidado de la infancia  
o un placer sumergido  
en las aguas más hondas de la vida:



carne que se entreviese  
—erótico fulgor rosado y denso—  
bajo el encaje oscuro del poema  
(Luque, 2023: 494)

Una vez más, el erotismo se encuentra entrelazado tanto a la muerte como a una especie de metapoésia. Juan Moreno explica que «la triada amor-muerte-poésia» surge de la vinculación de la causa y el efecto (Juan Moreno, 2011b: 59). Se relaciona entonces a *Eros* con *Thánatos* siendo las Musas las únicas capaces de superarlo: «Eros conduce a la muerte, y las Musas conducen a la eternidad a ese eros letal» (Luque, 2008: 112).

No hay que olvidar las constantes alusiones al universo poético de Safo. En el poema en el que cuenta la historia, el mito, que rodea a la muerte de Safo, «Cabo de Leucas», Aurora Luque hace un recorrido por todos los elementos que componen el paradigma poético de Safo. En primer lugar, hace referencia a las amigas de la poeta: «Beben en una concha antigua las amigas / en el temblor oscuro de la tarde», que transporta al lector a esa atmósfera ritual que vincula a la biografía de Safo (Juan Moreno, 2011b: 69). Sitúa la acción en el cambio del día a la noche, momento álgido para la poeta, como ya señalé en páginas anteriores, pues se intensifican los sentidos. Hace mención a la luna, «la luna deberá guardar la memoria», las guirnaldas de flores, «de guirnaldas deshechas en la hierba», y las violetas, «Las violetas, alzadas en el verso, / las desdeñó la historia» (Luque, 2023: 499). Finalmente, hace referencia a las alas, que para Luque son reflejo del poeta ya que representan el mito de Ícaro y el intento de los poetas por llegar a la cima del arte, y, por supuesto, al mar. Ese mar tan importante para Safo en el cual se disuelve y en el que Luque honra a la poeta a través de los versos: «Y conoció tus versos / el mar. Aún vibran en sus olas. Te recita / en madrugadas limpias de navíos» (Luque, 2023: 499). A diferencia de como se suele plasmar esta historia, en la que Safo se suicida por el rechazo de Faón, presentándola como una mujer arrebatada de dolor, Luque decide justificar esta acción por el cansancio vital que la escritora siente, llevándola a reunirse con el «agua originaria» (Cebollero Otín, 2020: 238): «—Mi cansancio / lo beberán el mar y los corales» (Luque, 2023: 499).



Cabe destacar la asimilación del deseo y el amor como un fenómeno físico más que sentimental. Luque es heredera de los poemas de Safo donde se describe el deseo, la fuerza del eros, como algo material, algo tangible, donde celebra el cuerpo real: «El deseo pasa a través del cuerpo» (Cebollero Otín, 2020: 239). En Safo, el poema por excelencia para demostrar esta teoría es «La pasión»:

Un igual a los dioses me parece  
el hombre aquel que frente a ti se sienta,  
de cerca y cuando dulcemente hablas  
te escucha, y cuando ríes

seductora. Esto—no hay duda—hace  
mi corazón volcar dentro del pecho.  
Miro hacia ti un instante y de mi voz  
ni un hilo ya me acude,  
la lengua queda inerte y un sutil  
fuego bajo la piel fluye ligero  
y con mis ojos nada alcanzo a ver  
y zumban mis oídos;  
me desborda el sudor, toda me invade  
un temblor, y más pálida me vuelvo  
que la hierba. No falta—me parece—  
mucho para estar muerta.

Pero todo se ha de sobrellevar, pues incluso  
quien no posee nada...  
(Safo, 2020: 45)

En el texto se observan los cambios corporales que el Yo lírico sufre al ver a su amada seducida por un hombre. Verso a verso describe los síntomas de lo que algunos críticos consideran celos y otros, envidia. «La lengua queda inerte», porque nada puede decir ante esa situación; «un sutil fuego bajo la piel fluye», pues la emoción, claramente



negativa, la invade; «y con mis ojos nada alcanzo a ver / y zumban mis oídos; / me desborda el sudor» de los nervios que siente ante esa situación y, finalmente, el sentimiento es tan grande y tan real que llega casi a desmayarse: «toda me invade / un temblor, y más pálida me vuelvo / que la hierba».

En el caso de Luque, en la composición «Material de epitafios» se ven estos síntomas del deseo que son, a su vez, el propio deseo manifestado. En esta ocasión, en vez de representar únicamente el sentimiento, también representa el propio acto consumado: «el compacto fulgor de alguna noche, / labios entrelazados y borrachos, / ríos gimientes, brazos atrapando / con el lápiz del gozo tiernos círculos, / cuerpos que reptan cálidos / humedales, extrañas selvas mías» (Luque, 2023: 339).



### 3C. EROS Y EL AMOR SEGÚN LA AUTORA

Hasta ahora solo he hablado del deseo en las distintas interpretaciones de la autora; sin embargo, aunque Luque tienda a no entrar en sentimentalismos ni a hablar propiamente del amor, sí que hay múltiples composiciones que llevan al lector a hacerse una idea de cómo concibe la almeriense la idea del *eros*.

En primer lugar, es interesante volver a su poética, reflejada en varios de sus artículos. Para Luque, el amor tal y como se viene representando en los últimos siglos es un discurso mitificado, arcaico y que no tiene cabida en la actualidad. Según ella, «la tarea del poeta es la desmitificación del discurso» (Luque, 2008: 27). Se trata de un *carpe verbum* donde se da la paradoja de que la misma palabra tiene el poder de «desmontar las falacias de los discursos amorosos, sociales y literarios heredados y de los discursos mediáticos contemporáneos» (Luque, 2008: 27). Tal es su aversión a esta noción anticuada del amor que añade:

El discurso amoroso es ejemplar en cuanto a malversación de la palabra: la idolatría solapó la objetualización y la sublimación se superpuso al silenciamiento. Desgarro, sumisión y ficción de eternidad fueron a parar a los (malos) poemas de amor. El poeta debe hoy reenviarlos a su sitio: el apólogo, la teleserie o el mal bolero. Barrer la basura petrarquista. Sus palabras—las palabras de su recién reciclada caja de Pandora—han de ser «hondas para romper los espejismos / de las formas dañinas del amor» (Luque, 2008: 28).

Los versos a los que refiere en la cita pertenecen al poema «Aviso de Correos» donde la autora resignifica el mito de Pandora. Aquí, Pandora envía su otra caja, la cual «contiene la mordaza, ya suelta, de Pandora» (Luque, 2023: 390). La poeta busca con esto simbolizar el fin de su silencio. En realidad, la caja trae «palabras vibrantes y fresquísimas / dispuestas a pisar, como gacelas, / las lenguas gangrenadas e inservibles». Estos versos pueden tener dos lecturas: la que da Juan Moreno, en la cual esas palabras sirven para incorporar «nuevas formas que salvarán a la poesía de convertirse en el trasunto desafortunado y triste de la “teleserie” o del “mal bolero”» (Juan Moreno, 2011b: 25); o una lectura más feminista en la cual Pandora hace este regalo a las mujeres escritoras para que comiencen a expresarse de forma libre, que hablen sin tapujos de temas que históricamente han estado vetados para ellas. De ahí la referencia en la cita de *Una extraña industria*, puesto que esa caja abre la posibilidad de eliminar petrarquismos y contar desde un punto de vista femenino que el amor romántico puede ser dañino, por eso da «venenos para dar a las palabras / que usurparon el trono tantos siglos». Es también



la razón por la que no la «extrajeron los viejos arqueólogos / ni indagaron los más serios poetas» (Luque, 2023: 390), porque está hecha para las mujeres. Según la autora este texto alude también al «mito paralelo de Adán y Eva, que a lo largo de la historia ha hecho tanto daño. Los mitos hay que revisarlos y aceptarlos como las fábulas que son, pero evitar que sigan operando en lo que tiene de categoría moral» (Luque en Almuzara, 2004: 44).

Este cambio de significado del mito original viene motivado por la idea de que «a la poesía le corresponde generar mito. La invocación del tiempo primordial, tiempo mítico, cabe hacerla hoy desde los territorios de la infancia o desde los rituales del erotismo o la lectura» (Luque, 2008: 29). Por ello, la autora lo repite con muchos otros mitos como por ejemplo el de Dido y Eneas, que Luque renueva en el poema «Dido pasa de largo». En la historia original, narrada por Virgilio en el libro VI de la *Eneida*, Dido, la reina de Cartago, recibió a Eneas y gradualmente se fue enamorando de él. Durante una cacería, se refugiaron juntos en una cueva debido a una tormenta y, bajo la influencia de Venus y a instigación de Juno, se convirtieron en amantes. Sin embargo, Yarbas, al enterarse de lo sucedido, pidió a Júpiter que apartara a Eneas de allí. Cuando Dido supo que el héroe se marchaba, construyó una gran pira y se suicidó arrojándose a las llamas. En la composición de Luque, a diferencia de la original, la protagonista «pasa de largo ante la concepción romántica del amor –como fuerza vencedora de la muerte– y anula asimismo la capacidad del sentimiento de construir –o destruir– el propio mundo» (Juan Moreno, 2011b: 16); es decir, Luque nos presenta una mujer fuerte que no cede ante la traición de su amado.

Aunque, ante esta perspectiva, pueda parecer que la poeta reniega completamente del amor, esto no es cierto. Según Lola Juan Moreno «la poeta no invalida los posibles beneficios que pueda reportar el amor y le reserva la función de allanar lo arduo de la travesía que conduce al hombre hasta la muerte» (Juan Moreno, 2011b: 16). En el caso de los mitos, pone el ejemplo de Ariadna, puesto que Aurora Luque tiene un poema llamado «El hilo infinito» que dice así:

Se oye un fragor al fondo: crujen las inmundicias, los  
escombros, los huesos. Pero desde la pared contigua, el  
mugido del Minotauro es una pura secreción de melancolía



sin cauce y sin lenguaje. Imagina a Ariadna ajena al día,  
compartiendo la ceguera, sintiendo la tensión del ovillo en  
sus manos, sentada bajo el sol, los tirones, la suave  
resistencia, la búsqueda iniciada desde su regazo. Cómo pone  
el amor luces a un laberinto. Cómo inventa las redes que sujetan al caos.

Espacios fragmentados. El hilo de Ariadna, incandescente,  
repta por las esquinas de estancia en estancia. El amor  
siempre está hecho del hilo de Ariadna  
(Luque, 2007:101)

El logro distintivo de esta composición poética reside en la minuciosa y vívida descripción que ofrece, profundizando en una narrativa sensorial y emocionalmente intensa. En ella, Ariadna y el amor que siente por Teseo son representados como las luces que iluminan el camino hacia la salida del laberinto, el cual sirve como metáfora de la complejidad y los desafíos de la existencia humana (Juan Moreno, 2011b: 16). La autora maneja imágenes que exploran la noción del amor de forma que no se limita a la expresión de sentimientos románticos, sino que se extiende hacia una reflexión más profunda sobre el significado y el poder transformador del amor en contextos difíciles y laberínticos de la vida, es decir, «el espacio sinsentido de la vida donde los hombres se ven forzados a sobrevivir» (Juan Moreno, 2011b: 16). El poema sugiere que el amor, en su forma más auténtica y poderosa, actúa como un ancla en medio de los laberintos y el caos existencial. Es el vínculo afectivo entre Ariadna y Teseo lo que proporciona un sentido de dirección y propósito en un mundo muchas veces incomprensible y caótico. Esta idea no solo resalta la capacidad del amor para trascender obstáculos y guiar hacia la claridad y la libertad, sino que también subraya su función como elemento esencial en la navegación de los desafíos emocionales y existenciales que enfrentamos.

Sin embargo, en contraposición a este poema, tenemos «Sin Ariadna», donde, pese a mantenerse la reflexión sobre el poder del amor y su fuerza, el final no es tan favorable: «Los verdaderos héroes / son tal vez los que venden la durísima / lucidez adquirida contra el tiempo / a cambio de un oscuro / filtro tal vez de amor o de locura, / los que en silencio, ya sin Ariadna / buscan el laberinto desmedido» (Luque, 2023: 484). Según Lola Juan



Moreno, «Para la voz poética, el verdadero héroe no es el que vence a los monstruos de feroz naturaleza, sino el que «sacrifica» el desengaño y la experiencia acumulados por los años para perderse en el laberinto» (Juan Moreno, 2011b: 16). Ahora, ya sin la guía de Ariadna, Teseo se pierde en el caos que supone un amor que se enfrenta al paso del tiempo tanto en sí mismo como en los cuerpos que habita. El final del poema es un tanto descorazonador, puesto que reza: «Esa antigua ternura conocida / no escogerá tu cuerpo –es demasiado tarde– / por laberinto», lo que da a entender al lector que esa relación habrá llegado a su fin.

Existe otro poema que le da una última vuelta de tuerca al relato sobre el amor que mantiene Luque. En «Las dudas de Eros», vemos una nueva reflexión sobre este tema que no ha aparecido hasta ahora. La figura central es Eros, el dios del Amor, aunque la poeta opta por representarlo con minúscula, como «eros», despojándolo de su divinidad y transformándolo en un ser cotidiano y humano (Rodríguez Mayayo, 2021: 59). Esta elección lingüística busca universalizar la experiencia amorosa y desmitificarla. Por otro lado, el yo lírico, a lo largo del poema, muestra un gran cansancio con respecto al dios: «No quiero más palabras para eros» (Luque, 2023: 346), haciendo eco del exceso de referencias al amor en la poesía a lo largo de la historia (Rodríguez Mayayo, 2021: 59), en consonancia también con la idea de «eliminar la basura petrarquista» (Luque, 2008, 28). Esta idea continúa durante todo el poema hasta el punto de decir: «Dejadlo mudo: no crezca su lengua. / No ciego: vea, cante y aprenda con los ojos» (Luque, 2023: 346).

Asimismo, se critica el uso frecuente de Eros en la literatura y la poesía, argumentando que su inclusión en composiciones solo contribuye a desgastar su magia y a convertirlo en un cliché: «No le des más palabras. / Si lo incluyes en cartas, en versos o en susurros / de alta noche, / lo desangras, / lo pudres, lo embalsamas» (Luque, 2023: 346). Esta crítica sugiere la necesidad de encontrar nuevas formas de abordar el tema del amor en la poesía, evitando así su trivialización y reafirmando su relevancia en el contexto contemporáneo. Como señalé al principio del capítulo, para Luque, es obligación del poeta renovar las formas líricas y ser crítico con la temática del poema (Luque, 2008: 26).

Por último, para concluir este apartado quiero hacer mención al poema «La deconstrucción o el amor», en el que Luque hace una reflexión metapoética en la que se ve como cree que el poeta es incapaz de expresar el amor con palabras porque es superior



a él, concretamente, «demuestra la incapacidad del poeta para representar mediante el lenguaje la verdadera esencia del que existe y del que ama» (Juan Moreno, 2011b: 61):

Amar es destruir: es construir  
el hueco del no-amor,  
amueblar con milagros la pira trabajosa  
echando al fuego lenguas, carne de ojos vencidos,  
piel jubilosa, dulce, nucas saladas, hombros temblorosos,  
incinerar silencios y comprobar la altísima  
calidad combustible del lenguaje.

Hay estadios del cuerpo a cuerpo *a cuerpo*  
que no alcanzaron nombre en el origen.

Y quién inventa hoy

vocablos para el quicio  
fragante de una piel, nombres para los grados de tersura,  
acidez o tibieza de un abrazo, quién justificaría  
las palabras-tatuaje, las palabras tenaces como un *piercing*,  
las palabras anfibias e ilegítimas.  
La poeta ha dejado junto a cada palabra  
lo que cada palabra le pidiera al oído:  
derramarse indecible en otro cuerpo  
o estallar en un verso como válvula.

La poeta, desnuda,

cuelga una percha en un árbol perdido  
y las palabras van  
al poema a vestirse.

(Luque, 2023: 333)

Un detalle a tener en cuenta de este poema es que, en una primera versión, es publicado en masculino. Así aparece tanto en *Camaradas de Ícaro* como en la antología *Carpe amorem*. Sin embargo, en su más reciente revisión para *Las sirenas de abajo*, la autora ha cambiado el género. Es posible que se deba a, como ya he explicado



anteriormente, esa concepción que ha ido adquiriendo con los años de que las mujeres deben tomar su lugar en la poesía. Es un ejemplo más de esa caja reciclada de Pandora.

#### 4. CONCLUSIONES

Tras este análisis puedo concluir que Aurora Luque es una de las voces más significativas en la poesía contemporánea española, destacándose por su capacidad de renovar y reinterpretar la lírica clásica desde una perspectiva femenina y moderna. Su obra no solo revive y moderniza los tópicos grecolatinos, sino que también aporta una visión fresca y actualizada al discurso poético actual.

La poesía de Luque se distingue por su profunda conexión con la tradición clásica, especialmente con los poetas grecolatinos como Catulo y Safo. La autora no se limita a una mera traducción o adaptación de estos textos antiguos, sino que los reinterpreta, aportándoles una nueva dimensión desde la experiencia femenina contemporánea. Esto se refleja en su capacidad para transformar tópicos clásicos como el *carpe diem* en *carpe noctem*, dándoles un matiz más íntimo y erótico que subraya la importancia del deseo y el disfrute del presente desde una perspectiva que celebra la vida y la autonomía del cuerpo femenino. Además, cabe destacar la trascendencia de su poética, en la cual desarrolla el significativo papel que tienen los poetas a la hora de plasmar el reflejo de la realidad.

La relevancia de la obra de la poeta se manifiesta también en su rol como traductora. Sus traducciones de autoras como Safo o Renée Vivian no solo enriquecen el panorama literario hispano, sino que también demuestran su compromiso con la recuperación y valorización de voces femeninas históricamente marginadas. Luque no solo traduce poemas; rescata y resalta la esencia y el espíritu de sus predecesoras, lo que contribuye a una mayor visibilidad y reconocimiento de la literatura femenina en el contexto moderno. A su vez, termina siendo continuadora en su propia obra, heredera legítima de aquellas a las que visibiliza. El ejemplo más claro lo tenemos en Safo, que, sin pretenderlo, ha acabado por forjar el sustrato que caracteriza su poesía.

Como he abordado en este trabajo, un aspecto crucial de su poesía es la manera en que aborda la temática del deseo. A lo largo de su obra, Aurora Luque redefine el papel de la mujer en la lírica erótica, pasando de ser objeto de deseo a sujeto activo y consciente de su propio deseo. Esto lo consigue bien a través de las reescrituras (como es el caso de



Catulo), a través de la actualización de los mitos (como es el caso de Dido y Eneas) o bien a través de la defensa del papel de las escritoras tanto en su poética como en sus traducciones. Este cambio de perspectiva es significativo, ya que no solo desafía las convenciones literarias tradicionales, sino que también ofrece una alternativa poderosa a las narrativas dominantes en las que la mujer es frecuentemente pasiva o sumisa. Por medio de su poesía, Luque reivindica la voz y la experiencia femenina como centrales y vitales en la construcción del discurso poético.

Asimismo, la poeta andaluza logra integrar su vasta erudición clásica con una sensibilidad moderna y urbana. Sus poemas, aunque profundamente enraizados en la tradición grecolatina, son también una reflexión sobre la experiencia contemporánea. Esto se evidencia en la forma en que Luque utiliza la ironía y el humor para abordar temas como el amor, la pérdida y el erotismo, creando una poética que es al mismo tiempo reflexiva y accesible para el lector moderno. Esta dualidad entre lo clásico y lo contemporáneo, lo solemne y lo lúdico, es una de las características más distintivas de su obra.

Finalmente, es importante destacar el papel de Luque en el contexto de la poesía española de la democracia. A pesar de las críticas y controversias que ha enfrentado la literatura escrita por mujeres, Luque ha conseguido consolidar una posición destacada en el panorama literario actual, como demuestra su reciente Premio Nacional de Poesía. Su trabajo no solo se enfrenta a las expectativas y estereotipos de género, sino que también contribuye a una mayor diversidad y riqueza en la poesía española contemporánea.

En resumen, la poesía de Aurora Luque es una celebración de la vida, el deseo y la autonomía femenina. A través de su obra, la autora no solo reinterpreta y revitaliza la tradición clásica, sino que también ofrece una voz poderosa y auténtica que desafía las convenciones y enriquece el discurso literario contemporáneo. Su capacidad para fusionar lo clásico con lo moderno, lo erudito con lo cotidiano, y su compromiso con la valorización de la experiencia femenina, hacen de Aurora Luque una figura central y necesaria en la literatura actual.



## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, J. (2009). Mundo clásico, voz lírica femenina y expresión del deseo en la poesía de Aurora Luque. *Revista de filología clásica* (22), 217-230.
- Álvarez, J. (2023). «Introducción». En Aurora Luque, *Las sirenas de abajo*. Editorial Acantilado.
- Almuzara, J. (2004). Aurora Luque, camarada de Ícaro. *Clarín: Revista de nueva literatura*. 52(9), 43-47.
- Catulo (2006). *Poesías*. (Eds. Juan Antonio González Iglesias y José Carlos Fernández Corte). Cátedra.
- Cebollero Otín, B. (2020). La influencia de la filosofía de Epicuro y la visión poética de Safo y Catulo en la poesía de Aurora Luque. *Anuario del centro de la UNED de Calatayud* (26), 235-247.
- Fernández Corte, J. C. (2014). «La técnica narrativa de los polimétricos». En Catulo, *Poesías*, Ed. Juan Antonio González Iglesias y José Carlos Fernández Corte. Cátedra. 45-70.
- García Martín, J. L. (1992). *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*. Renacimiento.
- Iravedra, A. (2007). *Poesía de la experiencia*. Visor.
- Iravedra, A. (2016). *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*. Visor.
- Luque, A. (2007). *Carpe amorem*. Renacimiento.
- Luque, A. (2008). *Una extraña industria*. Ed. José Andújar Almansa. Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Luque, A. (2020a). «Safo y la posteridad». En *Grecorromanas. Lírica superviviente de la Antigüedad clásica*. Ed., intr. y trad. Aurora Luque. Austral, 44-64.
- Luque, A. (2020b). «Presentación». En *Safo. Poemas y testimonios*. Ed., intr. y trad. Aurora Luque. Editorial Acantilado, 7-20.



- Luque, A. (2023). *Las sirenas de abajo. Poesía reunida (1982-2022)*. Ed. e Intr. Josefa Álvarez. Editorial Acantilado.
- Juan Moreno, L. (2011a). «*Cuando Epicuro despierta*» *Textos e intertextos en la poesía de Aurora Luque*. Universitat de les Illes Balears.
- Juan Moreno, L. (2011b). «Conversación con Catulo»: intertexto y memoria en la poesía de Aurora Luque. En A. del Olmo Iturriarte & F. Díaz de Castro (Eds.), *Versos robados: tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, 93-113.
- Juan Moreno, L. (2015). «*La poesía no ha caído en desgracia*». *Fuentes clásicas y contemporáneas en la obra poética de Aurora Luque*. [Tesis de doctorado, Universitat de les Illes Balears]. <http://hdl.handle.net/11201/2529>
- Onfray, M. (2002). *Teoría del cuerpo enamorado. Por una erótica solar*. Trad. Ximo Brotons. Pre-Textos.
- Parreño, J. M. (1993). Mi generación vista desde dentro (Algunas indiscreciones sobre poesía española actual. *Revista de Occidente*, 143, 131-142.
- Rodríguez Mayayo, A. (2021). *La tradición grecolatina en la poesía de Aurora Luque*. [Trabajo Fin de Master, Universidad de Zaragoza]. <https://zaguan.unizar.es/record/107875>
- Rosal Nadas, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*. [Tesis de Doctorado, Universidad de Granada]. <http://hdl.handle.net/10481/1006>
- Safo (2020). *Safo. Poemas y testimonios*. Ed., intr. y trad. Aurora Luque. Editorial Acantilado.
- Siles, J. (2022). «Prólogo». En *Un número finito de veranos*. Autor Aurora Luque. Editorial Milenio.
- Virtanen, R. (2011). Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque. *Arbor*, 187(750), 783-791. <https://doi.org/10.3989/arbor.2011.750n4012>