



EL CUERPO EN LOS POEMAS TOTÉMICOS DE AMALIA IGLESIAS SERNA: SUPERFICIE TEXTUAL Y SIGNIFICANTE INTERSEMIÓTICO

THE BODY IN THE TOTEMIC POEMS OF AMALIA IGLESIAS SERNA: TEXTUAL SURFACE AND INTERSEMIOTIC SIGNIFIER

SERGIO FERNÁNDEZ MARTÍNEZ

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

sergiofm@ubu.es

UNIVERSIDAD DE BURGOS

Resumen: Este artículo analiza la configuración de la corporalidad en *Tótem espantapájaros* (2016), de Amalia Iglesias Serna, bajo el prisma de la intersemiosis y la materialidad del signo. El estudio sitúa la obra en una genealogía discursiva híbrida, donde la figura humana, además de referente temático, actúa como soporte y arquitectura textual. Así, su especificidad radica en la transmutación del poema en un objeto ritual que invoca una reminiscencia ancestral de cuerpos escritos. A través del examen de sus tótems caligramáticos —trazos blancos sobre fondo oscuro— se indaga en cómo su escritura manuscrita supone una reflexión acerca de la rehumanización y en cómo la simbología de estas «arquitecturas» confronta la desmaterialización de la era tecnológica presente. Como conclusión, el artículo demuestra que la composición plástica de la anatomía humana en esta obra funge como un mapa de la memoria y un amuleto de resistencia ante la creciente virtualidad del sujeto.

Palabras clave: cuerpo, materialidad, intersemiosis, poesía, Amalia Iglesias Serna.

Abstract: This article examines the configuration of corporeality in *Tótem espantapájaros* [*Totem Scarecrow*] (2016), by Amalia Iglesias Serna, through the lens of intersemiosis and the materiality of the sign. The study situates the work within a hybrid discursive genealogy where the human figure, beyond serving as a thematic referent, acts as both a support and a textual architecture. Its specificity lies in the transmutation of the poem into a ritual object that invokes an ancestral reminiscence of written bodies. Through an analysis of her calligrammatic totems—white strokes set against a dark background—the paper investigates how her handwritten script prompts a reflection on rehumanisation, and how the symbolism of these «architectures» confronts the dematerialisation of

the current technological era. As a conclusion, the article demonstrates that the plastic composition of human anatomy in this work functions as a map of memory and an amulet of resistance against the increasing virtuality of the subject.

Keywords: body, materiality, intersemiosis, poetry, Amalia Iglesias Serna.

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, y en una superación de la ékfrasis tradicional, diversos proyectos líricos en España han explorado —o bien retomado— las complejas y variadas relaciones intersemióticas que pueden establecerse entre la corporalidad humana, el discurso verbal y la práctica intermedial. Se trata de una convergencia de lenguajes que, en su evolución, ha adoptado morfologías heterogéneas teniendo siempre como soporte la página en blanco. Por un lado, es posible hallar la génesis de textos poéticos a partir de la estimulación visual, como sucede en *Emblemas neurorradiológicos* (1990), de José Hierro, cuyos poemas se desarrollan a partir de grafismos realizados por Jesús Muñoz —su yerno, médico neurólogo—, a su vez inspirados en imágenes obtenidas por radiodiagnóstico. Se trata de una práctica singular cuyo origen —además en un registro clínico— prefigura muchas de las relaciones posteriores entre poesía, imagen y palabra. En una dirección divergente se sitúan aquellas redes de colaboración interartística donde la ilustración actúa como exégesis o expansión del contenido versal. Un claro ejemplo es *La herida en la lengua* (2015), de Chantal Maillard, cuyos poemas dialogan con la obra plástica de David Escalona que acompaña las distintas composiciones. En otra línea, existe una vertiente distinta: aquella que apuesta por la fractura física en el propio espacio poemático a través de la disgregación gráfemica. Es el caso de *Flores en la cuneta* (2009), de Alejandro Céspedes, cuyos poemas presentan una ruptura léxica y una desarticulación del sentido como correlato visual del trauma físico derivado de la siniestralidad vial. Si bien los ejemplos de la poesía española contemporánea comprenden un corpus mucho más extenso en sus modos intermediales, estas tres propuestas suponen proyectos fehacientes de la exploración de posibilidades expresivas que desbordan la estricta textualidad.

En este marco de experimentación formal se sitúa *Tótem espantapájaros* (2016), de Amalia Iglesias Serna (Menaza, 1962), quien se sirve de la escritura caligramática para abordar la inscripción textual del cuerpo. La corporeidad, en este libro, transmuta en soporte significativo y en superficie de inscripción, en consonancia con lo postulado por Peter Brooks

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativo intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

en su estudio del cuerpo en la literatura: «the body is made semiotic: it becomes a sign, or the place for the inscription of multiple signs» (1993: 38). Se trata de una voluntad ya patente en la propia contracubierta del volumen, que vincula el texto con su figuración corporal:

Desde tiempos ancestrales el texto ha tomado en muchas ocasiones la forma de cuerpo humano, tanto en documentos religiosos como mágicos, rituales fúnebres o festivos, hasta llegar a nuestros días en caligramas, obras de arte o espacios publicitarios. El cuerpo zodiacal, el gramatical, como red de signos, como emblema y como alfabeto. El cuerpo libro abierto y espejo del alma, espacio simbólico de la metáfora y mapa de la memoria. En lo negro duerme esa memoria, aguardan las semillas de la redención, reposan signos de luz para invocar esos cuerpos escritos [...] En el fondo de esa búsqueda late algo que permanece más allá de la fugacidad de los cuerpos roturados y de la historia concreta de sus cicatrices.

En efecto, Iglesias Serna utiliza en el libro la escritura manual con tinta blanca sobre fondo negro para construir composiciones que representan cuerpos humanoides que, a su vez, reivindican la urgencia de una rehumanización en el contexto de crisis actual. Son poemas que guardan una íntima relación con los «tecnopegnias» o «poemas figurados» — «aquellos en que la sucesión de versos más o menos largos va delineando la figura de la cosa descrita o aludida» (Fernández-Galiano, 1978: 194)— ya recogidos en la *Antología palatina*.

Esta modalidad de escritura converge con los presupuestos de la semiótica, pues sus grafías no solo dependen de su inscripción, sino que la espacialidad del soporte, como medio, determina su alcance significante: «el objeto inmediato de la semiótica literaria son los signos de la obra literaria en todas sus relaciones intrínsecas y extrínsecas de forma y de sentido, y en los distintos procesos semióticos que originan» (Bobes Naves, 2008: 329). Bajo esta premisa, la crítica ha señalado que la configuración somática del libro —articulada mediante poemas «en forma de cuerpo abierto»— constituye una tentativa de restitución humanista a través del trazo, «una nueva escritura y una nueva humanización» (Doncel, 2017: 10). En este mismo sentido, Clara Janés ha profundizado en la naturaleza matérica de la propuesta de Iglesias Serna:

[*Tótem espantapájaros*] tiene las páginas pares en blanco y las impares en negro, lo cual constituye otro libro. Pero hay más, las páginas pares aparecen escritas con tipos de imprenta, las impares en una minuciosa caligrafía blanca. Lo que significa, diríamos, el libro y su anverso: dos en uno. Y podemos seguir: el libro encierra en sí un carácter que escapa a sus páginas; un carácter simbólico (2018: s.n.).

Por la complejidad de sus figuras gráficas y su especificidad formal, *Tótem espantapájaros* ejemplifica cómo la superficie material del texto supone «a privileged insight into the ever-renewed struggle of language to make the body mean, the struggle to bring into writing» (Brooks, 1993: 22). Con esta premisa como punto de partida, el presente artículo

aborda la interpretación de sus arquitecturas poemáticas antropomorfas a través de la imbricación entre trazo, cuerpo y palabra. El objetivo es comprobar y demostrar cómo la red de significaciones proyectada sobre el espacio de la página configura una aproximación a lo somático que trasciende la mera experimentación visual para ofrecer una exploración de los límites creativos del lenguaje.

Pese a la densidad conceptual de esta propuesta, la fortuna crítica de *Tótem espantapájaros* ha sido, hasta la fecha, inversamente proporcional a su relevancia estética y ética. En este sentido, y si bien la autora fue reivindicada como «una voz nueva e interesante en la poesía española» (García Nieto, 1985: 51) tras la aparición de su primer libro, en la actualidad su recepción académica ha desatendido no solo su trayectoria lírica —únicamente existe un breve estudio panorámico (Morales Barba, 2008: 191-206)— sino también la profundidad de esta propuesta intermedial. En consecuencia, el presente estudio se propone paliar dicho vacío crítico mediante el análisis de una de las indagaciones más radicales sobre la hibridación entre el cuerpo y el signo en la lírica española actual.

2. «NACE UNA / MUCHEDUMBRE / EN LOS OJOS»: LA ESCRITURA CALIGRAMÁTICA DEL CUERPO

La reflexión sobre los objetos petrificados —estatuas, gárgolas, tótems— que ofrece Amalia Iglesias Serna en *Tótem espantapájaros* como metáforas de la palabra detenida encuentra su origen en su ópera prima, *Un lugar para el fuego* (1985), ganadora del Premio Adonáis de Poesía¹. Es en esta época cuando la hispanista Sharon Keefe Ugalde entrevista a la autora, quien ya entonces medita acerca de las posibilidades de expresión de lo inerte y patentiza su interés por los materiales orgánicos. A lo largo de la conversación, Keefe Ugalde le propone, como si de un juego se tratase, revelar las connotaciones que le sugieren las palabras que ella va mencionando. Así, al preguntarle por el término «estatua», Iglesias Serna responde:

La imposibilidad de la palabra, pero al mismo tiempo el desasosiego, pensando en qué sucedería si las estatuas cobraran vida. La sensación que yo tengo ante muchas estatuas es que en cualquier momento me van a decir algo. Tengo la impresión ante una estatua concreta

¹ Iglesias Serna es autora de los poemarios *Memorial de Amauta* (1988), *Dados y dudas* (1996), *Lázaros se sacude las ortigas* (2005), *La sed del río* (2016), *Tótem espantapájaros* (2016) y *Tampoco yo soy un robot* (2024). Completan su producción lírica la *plquette* *Mar en sombra* (1989), el poemario *Intravenus* (2003), coescrito con Lola Velasco, el libro de artista *Cántico en Castilla* (2018), y el inédito *Leer da tiempo* (2019), del que se han adelantado algunos poemas en diferentes plataformas. Su obra poética se ha reunido, parcialmente, en el volumen *Antes de nada, después de todo* (2003). En paralelo, su labor como antóloga comprende los volúmenes *Poetas en blanco y negro. Contemporáneos* (2006), *Poetas a orillas de Machado* (2010), *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)* (2017) y *A poema abierto. Escribir en tiempos de pandemia* (2020).

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativo intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

que para mí ha tenido bastante significado y que siempre me sigue dando vueltas. Es imaginarme a la Victoria de Samotracia con cabeza (1991: 270).

Posteriormente, ante la palabra «gárgola», Iglesias Serna desarrolla: «Parecido a las estatuas. Por una parte, la sensación de que las gárgolas me han hablado, y la erosión interior también, el agua que erosiona su interior» (1991: 271). Si bien en sus dos libros publicados hasta el momento la presencia de estas figuras era habitual —«te sabes cómplice de todas las estatuas» (Iglesias Serna, 1985: 20)—, este interés expresivo ya apunta claramente a un motivo que conforma parte del despliegue creativo de su obra posterior.

Cabe recordar que esta temprana fascinación por la inmovilidad de la piedra y la erosión del lenguaje encuentra su primer cauce expresivo en el contexto poético de los años ochenta. *Un lugar para el fuego* se ha considerado una de las cimas del neosurrealismo de dicha década, una estética caracterizada por la canalización del verbalismo irracionalista, el versículo de largo aliento, la dislocación discursiva, la desconexión sintáctica y la tendencia a la imagen onírica (Iravedra, 2016: 103). Estas claves formales pueden observarse aún en ciertas composiciones de *Tótem espantapájaros*, un libro en el que los poemas adquieren la forma de esculturas o estatuas humanoides textuales, invocando una larga tradición de cuerpos escritos, y cuyo precedente más memorable son los caligramas corporales de Oliverio Girondo².

Las dinámicas del tótem, una de las manifestaciones figurativas más ancestrales de la historia de la humanidad, se hallan en la intersección entre la identidad y las prácticas culturales. En su estudio sobre la génesis del totemismo, Sigmund Freud recupera las investigaciones de Julius Pikler, cuya tesis resulta determinante para desentrañar la lógica de las composiciones de Iglesias Serna:

Los seres humanos necesitaban de un nombre permanente, que pudiera fijarse por escrito, para comunidades e individuos [...] De modo similar, el totemismo no surgió de la necesidad religiosa, sino de la necesidad práctica y cotidiana de la humanidad. El núcleo del totemismo, la fijación de nombres, es una consecuencia de la primitiva técnica de escritura. El carácter del tótem es también el de unos signos de escritura fácilmente figurables (Freud, 1991: 113).

Según esta perspectiva, el fenómeno totémico emerge de una necesidad pragmática de fijación nominal: el tótem constituye, en esencia, un estadio primitivo de la escritura. Bajo

² Muy vinculados a las vanguardias, los caligramas han tenido un largo y fecundo recorrido en las letras hispánicas: baste mencionar los de Vicente Huidobro, Juan Larrea, Gerardo Diego o Fernando Millán. En la poesía occidental el caligrama corporal más icónico tal vez sea «Reconnais-toi» [«Reconócete»] (1915), de Guillaume Apollinaire, que reproduce con los versos la silueta de Louise de Coligny-Châtillon. En el ámbito hispanohablante, existen otros poemarios que siguen esta adscripción experimental del cuerpo con técnicas y objetivos dispares, como *El canto del gallo* (1975) de Jesús Arellano, o *Caligramas* (2024) de Andrea Reyes.

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

esta premisa, el núcleo de dicha práctica reside en la producción de signos fácilmente figurables que permiten inscribir la fisicidad del individuo en el soporte material elegido³. Esta cuestión es clave en el poemario de Iglesias Serna, en cuyo prólogo la propia autora proporciona las claves exegéticas del mismo, vinculadas a la convalecencia de una enfermedad: «a finales de los años noventa, alguien me regaló un cuaderno negro y unos bolígrafos blancos. Cuando empecé a escribir en aquella superficie de papel negro solo me salían garabatos, como si estuviera recuperando el balbuceo de aprender a trazar de nuevo el mundo»⁴ (2016a: 6). Esta alusión al balbuceo evoca la expresión paralingüística, tan característica en poemarios que abordan la materialidad del cuerpo humano, y que han llevado a sus autores —Leopoldo María Panero, Chantal Maillard, Lola Nieto, Carla Nyman, Laura Rodríguez Díaz— a explorar los límites de la inteligibilidad e incluso a situar al poema en el umbral de lo indecible⁵. En el caso de Iglesias Serna, esta inspiración impulsa sus recuerdos de infancia, vinculados a la escritura —y a la pintura— matérica:

Yo había dibujado muchos monigotes en mi primera infancia. Los había perfilado sobre todo tipo de superficies: con tizas en la pizarra de una escuela rural, con tizas sobre el suelo, con lapicero sobre mi primer cuaderno, en los márgenes del periódico de mi abuelo, en las piedras del río, con un palo en la tierra mojada, con un palo mojado de barro sobre las rocas; los había grabado con una punta en las cortezas de los árboles y en la mesa del pupitre de la escuela (Iglesias Serna, 2016a: 9).

³ Émile Durkheim aborda con exhaustividad el fenómeno del tótem y las estructuras de creencia asociadas a este. Resulta de particular interés su examen del tótem en su doble faceta de nombre y emblema, así como su estudio de las inscripciones grabadas o esculpidas sobre soportes diversos, desde superficies pétreas y lignarias hasta la propia anatomía humana (1982: 104-109). Del mismo modo, la historia del totemismo elaborada por Freud a través de teorías nominalistas, sociológicas y psicológicas (1991: 112-122) ofrece una vía de expansión teórica que permitiría profundizar en los presupuestos de este primer acercamiento a *Tótem espantapájaros*.

⁴ Como explicita, se refiere a la recuperación de un linfoma: «En 1995 mi vida sufrió un serio revés: apenas con 35 años el destino puso en mi camino la enfermedad. Un linfoma Hodgkin y sus complicaciones adyacentes me mantuvieron durante varios años cerca de la idea de la muerte. La sensación, a medida que el tiempo transcurría, era la de que me iba alejando de ella, como si estuviera saliendo de una zona de sombra, como si se me ofreciera otra oportunidad. Fruto de aquella experiencia fue [...] *Lázaro se sacude las ortigas*. Un Lázaro que venía desde esa zona oscura a decirse de nuevo como superviviente privilegiado no solo por sobrevivir sino también por hacerlo con una vida plena y con una mayor conciencia y aceptación de que la sombra volvería a estar algún día en el horizonte, hasta hacerse circular y definitiva» (2016a: 5-6). Ya el segundo poema del libro, «El peso de la sombra», recoge esta simbología umbrática: «Dejando atrás la tierra / curtida por la escarcha, // el escalón del miedo / hincado como estaca / al borde del sendero / para no olvidar nunca / lo que linda una oscura frontera» (2016a: 10). Se subraya de este modo la preeminencia del suceso biográfico —la enfermedad— como eje vertebrador, cuya experiencia somática halla su traducción en la estructura del poema. En este contexto, además, la materialidad de la grafía manual sobre el soporte papelerero deviene el catalizador que dota de unidad al poemario.

⁵ En un estudio fundacional, Túa Blesa (1998) estableció algunos de los parámetros que configuran estas prácticas logofágicas. Recientemente, en un estudio de hondo calado teórico, Jorge Arroita (2025) ha revisado y actualizado dicha taxonomía.

La escritura de tótems caligramáticos que lleva a cabo la autora se complementa con sus inicios escultóricos, realizados sobre piedra arenisca a comienzos del siglo XXI —«en aquel 2000 de apocalipsis» (2016a: 10)—. Así, la idea de la desaparición, del borrado, se contrapone a la aparición de la palabra; un surgimiento repentino que Iglesias Serna equipara a los descubrimientos arqueológicos de los moáis de la Isla de Pascua, que progresivamente fueron desvelando su cuerpo completo: «como si hubieran crecido hacia lo profundo de la tierra, como si hubieran ido a la vez creciendo en mis poemas» (11). Se establece un paralelismo entre esa concepción del tótem y su «obsesión de escritura sobre el cuerpo»: «Conservo uno realizado en 1982 que es solo un rostro de perfil. Por esos años me obsesionaban también las gárgolas y la Victoria de Samotracia decapitada. Pasado el tiempo, ese perfil desembocaría de forma absolutamente inconsciente en estos tótems caligramas de cuerpo entero»⁶ (12).

Estas «arquitecturas», como las denomina la poeta en el poema «XXXVII» (2016b: 100), consolidan la reconstrucción del cuerpo a través de los trazos blancos de la palabra sobre fondo negro y aluden a la simbología arqueológica del cuerpo y el poema, como se lee en la cabeza del poema «L»:

Románico.
La piedra
respiraba entre
mis manos, un frágil
latido de arenisca
y balbuceos ancestrales.
En cada golpe de
cincel se desmenuzan
los sueños efímeros
que habitaron
sus rostros (2016b: 126).

La disposición de estas «gárgolas, / arqueologías de los huesos» (Iglesias Serna, 2016b: 126) parece sugerir el descubrimiento del «ser escondido» de María Zambrano⁷, coincidente con la aparición de estas figuras y su principio generador de conocimiento:

⁶ En el prólogo de *Tótem espantapájaros* aparecen varias fotografías de sus esculturas y caligramas humanoides, entre los que se encuentra «Perfil desdibujado», datado en 1982 (Iglesias Serna, 2016a: 12). Del mismo modo, la escultura primitivista que protagoniza la fotografía de cubierta de *Antes de nada, después de todo* es autoría de la propia Iglesias Serna —tanto la escultura como la fotografía—, lo que evidencia la gran relevancia de estas figuras en toda su creación artística, tanto poética como plástica. En uno de sus últimos poemas, rescata esta imagen: «Conocí a un hombre que guardaba en una urna / la cabeza de la Victoria de Samotracia» (Iglesias Serna, 2024: 63).

⁷ La obra de María Zambrano resulta decisiva en la trayectoria de Iglesias Serna, como ella misma explicita en el prólogo a *Tótem espantapájaros* (2016a: 6). A Zambrano le dedica el poema «La palabra perdida», de *Memorial de Amanta*, cuyo exordio se vincula al blanco de la escritura —«Yo buscaba palabras / como quien desordena sus pasos en la nieve, / caminaba a tientas sobre el blanco vacío sin aurora» (Iglesias Serna, 1988: 87)— y cuyo

Desde siempre el ser ha estado escondido y por ello, se ha preguntado el hombre a sí mismo acerca de él y ha preguntado. [...] Y así, el conocimiento que busca nace del anhelo de darse a conocer [...]. Y en cada despertar el ser recibido sin duda desde antes, el ser preexistente, emerge, por no decir que está a punto de revelarse como llamado por una luz que no ve, por una luz que lo toca y se derrama hasta una cierta profundidad en ese lugar, nido quizá, donde alienta (1986: 19-20).

Igual que esa pasividad creadora, el tótem caligramático emerge aquí como trasunto del conocimiento y evoca, simultáneamente, aquella erosión interior a la que aludía la autora palentina en la entrevista con Keefe Ugalde. De hecho, no es solo la simbología pétrea la que enriquece el texto a través de su calcificación, sino también la lignaria, como apunta Esther Ramón en su reseña: «[e]l tótem espantapájaros, en su desmañada inmovilidad [...] con su forma anterior a la forma, sin encarnar, sin pulir, sin terminar y sin piernas, parece haber tomado ciertas propiedades de lo arbóreo. La longevidad, la pasividad, la paciencia»⁸ (2017: 161). Sucede de manera especialmente notoria en el poema «XVII»:

Cerca
de mí
los huesos
de los olmos,
su invierno ya
maduro en
primavera,
su corazón
que
agoniza como un garabato. Solo vine a mirar. Por
mis pupilas resbalan sus anillos profundos. Las ruinas
hablan despacio para contar su
nicho de madera. Sumiso, imantado
del mundo, cabecea el coloso ya
vencido de arañas. Si yo fuera
una urna griega, tal vez podría
domesticar sus brazos. Si yo
fuera el altar detenido donde sigue
cantando aquel músico joven,
sanaría su cicatriz con este
verso. Si fuera todavía aquel
tiempo encharcado al borde de
algún río, podría cantar sin
pudor el temblor de las ramas

final alude a la quietud de las estatuas —«el obscuro esplendor de las estatuas, / su silenciosa voz amurallada / en las horas prohibidas / de un tiempo que no existe» (1988: 87)—. Asimismo, utiliza como intertexto un fragmento de *La tumba de Antígona* en el poema «El día sin aurora» de *Lázaro se sacude las ortigas* (2005a: 62-63). Iglesias Serna preparó la edición de *Algunos lugares sobre la pintura* (1989) y le realizó a Zambrano una de sus últimas entrevistas (1990). Le ha dedicado, además, numerosos artículos (1991, 2000, 2004a, 2004b, 2004c, 2005b).

⁸ En este sentido, el poema que cierra el tríptico «El jardín de las delicias», de *Lázaro se sacude las ortigas*, aún a diferentes materialidades a través de la imagen corporal: «Los condenados baten sus brazos en las cenizas, / de sus extremidades crecen árboles [...] Todo reposa a la intemperie / entre sus torsos y sus precipicios / porque no existe el consuelo de despertar / y nadie ha escrito una plegaria / en el resplandor remoto de las hogueras. // En la guadaña y la llave / las figuras encuentran por fin su forma, / sus heridas, sus jirones, / sus restos de alambradas en los poros» (Iglesias Serna, 2005a: 39).

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significativo intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

y sus hojas de entonces. Pero vine
a mirar, que no traigan más
espejos porque solo me
quedan astillas en los ojos (2016b: 60).

De manera análoga a los árboles, en *Tótem espantapájaros*, los humanoides parecen adquirir movimiento: «los cuerpos / hacen ruido / al remover / su sombra» (Iglesias Serna, 2016b: 62). En su lectura del libro, Clara Janés apunta: «[e]l motor de esta obra es [...] la búsqueda de aquel instante de perfecta convivencia entre hombre, animal, vegetal y mineral» (2018: s.n.). Quizá por ello, y en una órbita cíclica, la voz poética recuerda que las esculturas textuales son «carne. / Fotografías de interior / que algún día / serán naturalezas / muertas» (Iglesias Serna, 2016b: 132), con lo que se propone un mecanismo arqueológico que se integra en una corriente intertextual, y rehumanizadora, del cuerpo humano. Sucede así en el poema «LV»:

Hasta aquí
llegaban los tótems
y los espantapájaros
de Oliverio Girondo
y las caligrafías-cuerpos
de Michaux. Bajo
sus brazos
duermen
todas las palabras indecibles. Del cuerpo macrocosmos al cuerpo
microcosmos, el hueco donde la luz no llega, la cueva remota que
dibuja su cuerpo acostado,
los años que tuvimos tejidos de alfabetos. También venían
las manchas nombradas de
José-Miguel Ullán y las pizarras
de Joseph Beuys, las pizarras de
Rudolf Steiner y las tizas de Jorge
Oteiza y el encerado de una escuela
rural. Cuando escribir era todavía
arrancar destellos de lo oscuro,
detrás de su ceguera siempre una
aurora escondida, garabatos de
grafito contra el cielo como troncos
de encinas con sus brazos abiertos,
del gesto que dibuja su curva en el
espacio, no me des, noche, la forma,
sino el desasosiego que la habita (Iglesias Serna, 2016b: 136).

Si bien la representación textual del cuerpo y el interés por los iconos antropocéntricos tiene una larga genealogía, en este poema de Iglesias Serna se asiste a su evocación desde el propio espacio poemático. Desde una densa constelación intertextual que comprende la obra poética de José-Miguel Ullán —analizada con detenimiento por la autora (2011)— o la de Julia Piera —un fragmento de su obra funciona como epígrafe inicial del

libro (2016b: 29)— y la estatuaría de Jorge Oteiza⁹ o, en el ámbito internacional, los textos-espantapájaros de Oliverio Girondo y las caligrafías corporales de Henri Michaux, los dibujos en pizarra de la pedagogía Waldorf promulgada por Rudolf Steiner y la intervención objetual de Joseph Beuys, la propuesta plástica del cuerpo en esta obra de Amalia Iglesias Serna convoca las diferentes voces artísticas que iluminan —y rehumanizan— la compleja naturaleza del sujeto a través de la figuración textual: «[e]l cuerpo como espacio simbólico de la metáfora y mapa de memoria», insiste la autora¹⁰ (2016a: 15). En efecto, reinterpretado desde todos los códigos literarios y materiales posibles, el cuerpo se compone y recompone plástica y textualmente a lo largo del libro como indagación de la identidad humana: «el cuerpo tatuado, estigmatizado, adornado, utilizado como mapa, como geografía, como máquina, como arquitectura, como centro de espiritualidad y receptáculo del mundo, como contenido y también como carcasa, como vacío» (Iglesias Serna, 2016a: 15).

Espacio simbólico subjetivo de la identidad y de la memoria, el cuerpo-poema evoluciona a lo largo de los poemas para erigirse como un espacio de convergencia donde se diluye la tradicional divergencia entre palabra e imagen, ya señalada por W. J. T. Mitchell:

la relación entre palabras e imágenes refleja, dentro del mundo de la representación, la significación y la comunicación, las relaciones que establecemos tanto entre los símbolos y el mundo como entre los signos y sus significados. Imaginamos que el abismo que se abre entre palabras e imágenes es tan grande como el que se da entre las palabras y las cosas, entre cultura [...] y naturaleza (2011: 151).

Por lo tanto, la imagen suele asociarse a lo natural y la palabra a la producción artificial. Esta asociación se extiende asimismo a las distinciones que se establecen culturalmente a cada tipo de signo. La propuesta caligramática de Amalia Iglesias Serna en *Tótem espantapájaros* subvierte esta dicotomía. A través de una escritura que dota de elocuencia a la imagen y de plasticidad al signo, el libro proyecta realidades que cobran una dimensión tangible en la propia arquitectura antropomorfa del poema.

⁹ Otro de los antecedentes de este libro se encuentra en «Crómlech», la sección final de *Dados y dudas*, que utiliza como epígrafe un fragmento ensayístico de Jorge Oteiza: «[e]l escultor del crómlech abre un sitio para su corazón en peligro, hace un agujero en el cielo y su pequeña cabeza se encuentra con dios» (Oteiza, en Iglesias Serna, 1996: 67). Aunque no se señala su origen, el texto procede de «El crómlech vasco como estatua vacía» (1959), recogido en *Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca* (1963). La imagen del crómlech reaparece en «Decir una guerra», de *La sed del río*: «Las trincheras casi intactas más arriba del monte, / círculos de piedra sobre piedra, / parecen restos de crómlech o improvisadas cabañas infantiles» (2016c: 67).

¹⁰ En los últimos años, la crítica académica más joven se ha detenido con especial atención en estos procesos poéticos (Romero González, 2019; Alonso González, 2022; Zorita-Arroyo, 2025).

En esta línea de indagación, el corpus alberga también composiciones de largo desarrollo que comprenden otros temas, entre los que destaca la relación combinatoria de la conciencia ecológica y la figuración simbólica:

Antropoceno.
Dicen que hay chatarra
suficiente acumulada,
polímeros, estratos
de hormigón, un bazar de
residuos de dolores,
sedimentos de extinción
muy
asentados.

Dicen que hay basura tecnológica y restos
radioactivos de pruebas nucleares y aluminio
que ya no brilla entre las bolsas de gases de
efecto invernadero. Dicen que existe un nuevo
mineral: plastiglomerado, amasado con
neumáticos, árboles de plástico y botellas,
cepillos de dientes, caparazones de moluscos
y arena entre desechos humanos. Dicen
que en el Pacífico flota un continente
fantasma a la deriva, una isla de casi dos
millones de kilómetros cuadrados y diez
metros de profundidad, desperdicios de nadie
en aguas internacionales, arrastrada por el
vórtice de las corrientes marinas. Dicen que
no hay más norte a donde ir en esta nueva
era geológica, que el éxodo termina en
la frontera. Dicen que somos muchos,
que ya no hay sitio para todos ni siquiera
en ese nuevo continente. Hablan de la
cascada trófica y de imágenes que podrían

herir la sensibilidad del ser humano (Iglesias Serna, 2016b: 144).

Este poema presenta un claro diálogo intertextual con «Cuando el Rubagón era un bazar (Pedazos de otras vidas)», de su poemario *La sed del río*, donde la enumeración caótica que estructura el poema genera una ilusión irracionalista, aun cuando la relación entre los objetos enumerados carece de la cualidad alucinatoria propia del surrealismo tradicional:

Una polaroid, el caparazón de un centollo, una armónica ahogada,
un cinturón de tachuelas, una corona fúnebre, una pistola de agua,
muchas latas de conserva con su llave enroscada en el filo,
botellas de todos los tamaños, una espada de madera,
una muleta, una pipa mordida, un tricornio,
un peine con pocas púas, una dentadura con siete dientes,
relojes sin manecillas, una pandereta,
una perdiz disecada, una virgen fosforescente,
un marco de fotos oxidado, una rosa del desierto,
un muñeco articulado de madera, lápices de colores mordidos (Iglesias Serna, 2016c: 35).

En ambos poemas, la acumulación de restos materiales —fragmentos, desechos, vestigios de una vida pasada— configura un paisaje de ruina ecológica, donde los residuos

humanos sustituyen a los elementos naturales y evidencian la magnitud de la degradación ambiental. Iglesias Serna desliza un discurso crítico a través de una reflexión antropológica en la que utiliza, precisamente, la figura textual del cuerpo. Este cuerpo-poema se presenta, en consecuencia, como un *collage* de estilos discursivos y de materiales heterogéneos, y también como una yuxtaposición de lenguajes y formas que, bajo su lenguaje más propio, dialogan con el ritmo de las series versiculares y los encabalgamientos abruptos, siempre junto con una dimensión crítica y comprometida.

A través del hallazgo verbal, paralelo a su hallazgo físico sobre la página, el cuerpo-poema se sostiene en la expresividad y en su capacidad reveladora: «Excavar alrededor de la utopía hasta / poder desenterrar su cuerpo entero [...] Reparar las emociones / y el corazón anestesiado, no dejar que / germine la pesadilla viral ni sus zarzas / colaterales» (Iglesias Serna, 2016b: 146). En esta línea, la clave de todo el conjunto reposa en el primer tótem que abre la serie: en el prólogo se reproduce la fotografía del manuscrito original, datado en 1999, aunque con una disposición figurativa diferente:

Entre
tótem y
autómata
una zozobra
de marioneta,
virutas de tiempo,
invisibles hilos
de oro tiran
de ti hacia
los bosques
sagrados de los druidas. Desde los serbales milenarios
el muérdago llega hasta sus brazos, se hace resina y ritual
para ahuyentar a la muerte. Entre
tótem y autómata la puerta propicia
para cambiar de ángel, el gigante de Cerne
Abbas tumbado en el campo de Dorset,
las cabezas vigilantes de los Moáis
en Rapa Nui, los cuerpos silueteados
al abrigo de las rocas, los monigotes
de la infancia y la caverna, y los
robots que aprenden a mirarte.
Entre tótem y autómata, el
espantapájaros crucificado en el
inmenso mar de trigo, el que siempre
te espera allí donde todo lo modela
el viento y tus pasos de niña no se
apagan. Dentro de ti, tu icono y
escondite y madriguera (Iglesias Serna, 2016b: 28).

Para Clara Janés, este primer texto cifra una suerte de amuleto —«[e]l primer poema es claramente un ritual para ahuyentar la muerte» (2018: s.n.)— cuya dimensión apotropaica

se codifica, según Janés, en su construcción física —esto es, en su densidad objetual y su plasticidad corpórea—: «[e]l tótem está directamente vinculado a la magia [...] En el libro de Amalia, cada figura tiene una voz y esta voz es, en muchos casos, mágica. A través de ella puede hablar el mismo tótem o espantapájaros, puede hablar la autora, puede hablar la historia, un acontecimiento» (2018: s.n.). A ello contribuye la expresión reiterativa que estructura el poema, cuestión que también sucede en muchos otros. Aquí, la reiteración anafórica de la fórmula «entre tótem y autómeta» se convierte en eje estructural y semántico del poema, y a su vez establece un espacio liminar donde se confronta lo arcaico y lo tecnológico, lo telúrico y lo maquínico. Junto a la enumeración acumulativa y el ritmo quebrado, sostenido por los abruptos encabalgamientos que consiguen delinear el cuerpo del tótem, se configura un catálogo de imágenes en el que lo humano se reconoce suspendido entre la memoria ancestral y la deriva poshumana. Este es uno de los motivos que llevó a la autora a componer poemas antropomorfos:

Los poemas querían ser «cuerpos», un *corpus* que reclama humanidad, rehumanización, una intencionalidad de pensarnos de nuevo en esta era poshumana en la que parece que cada vez importan menos los valores que siempre nos hicieron más humanos, los sentimientos, las emociones, en que cada vez somos más *cyborgs*, más autómetas y sombras virtuales (Iglesias Serna, 2016a: 23-24).

Su última publicación, *Tampoco yo soy un robot* (2024), tiene su origen en este libro —«escritura como icono antropocéntrico» (Ramón, 2017: 161)—, donde la dimensión corporal del texto poético apunta al primitivismo que delinea las figuras. *Tampoco yo soy un robot*, Premio Castilla y León de la Crítica, es un poemario en el que la autora se sirve del léxico científico, tecnológico y económico para proponer una renovación, en última instancia, del clásico *ubi sunt*. Precisamente, el discurso tecnocrítico amplía en este libro sus márgenes hacia una reflexión sobre la relación entre naturaleza y artificio, de manera similar a lo planteado en *Tótem espantapájaros*. Como recuerda la autora, «la figura del escritor errante y des-terrado llega hasta nuestros días atrapada entre las redes y las raíces» (Iglesias Serna, 2021: 44). Uno de los vínculos más interesantes entre este poema de *Tótem espantapájaros* y la primera sección de *Tampoco yo soy un robot* es la utilización del *loop*. Si ya el título de su entrega más reciente advierte la lucha del usuario por demostrar su humanidad mediante la alusión a los *captchas* digitales, la idea del *loop*, e incluso del *glitch*, supone una reflexión sobre la disolución de la sensibilidad humana en un entorno digitalizado.

El bucle léxico de este poema está sostenido por la iteración, donde un sintagma se repite de manera cíclica y la forma del poema se superinduce a esa repetición, y también está

sostenido por la recurrencia, donde cada repetición se ejecuta al mismo tiempo que la forma se modela como el proceso constitutivo del poema (Hou Je Bek, 2008: 181). Este bucle, por tanto, genera sentido mediante la interacción dialéctica de diversos niveles significantes. Se trata de una dinámica interactiva entre las instancias de producción, circulación y recepción. Por ejemplo, en «Letanía», la primera sección del volumen, se repite el verso elegíaco de Propertio «Omnia vertuntur» —«Todo cambia» (Propertio, 1989: 129)— como íncipit de los quince poemas, que examinan el riesgo de disolución de lo humano. De igual modo, aquí el sintagma «Entre tótem y autómatas» funciona como un recurso espiralado que deconstruye la aparente disfuncionalidad de lo improductivo, y opera en su lugar como una herramienta estética y crítica¹¹.

Esta insistencia rítmica sirve también para detener el tiempo y obligar al lector a fijar la atención en la materialidad —y sonoridad— de la palabra. Con todo ello, estos planteamientos intersemióticos entre el cuerpo, la palabra y la imagen pueden relacionarse, también a nivel discursivo, con las figuraciones verbales de las letanías, los rituales de la ancestralidad y los mitos del regreso. Es en este cruce entre la inmediatez digital y la materialidad arcaica donde la repetición funciona como un grabado: se detiene con ello la volatilidad del signo.

3. CONCLUSIONES

Los resultados de este estudio permiten confirmar que *Tótem espantapájaros* se erige como una de las apuestas más radicales de la poesía española reciente en su configuración del cuerpo a través de la materialidad del signo. Lejos de agotarse en el virtuosismo formal de sus arquitecturas antropomorfas, la singular propuesta de Amalia Iglesias Serna aboga por la creación de un espacio lírico de reconstrucción identitaria donde el trazo manual, emergente sobre la negatividad del fondo oscuro, rescata una conciencia rehumanizadora vinculada a la memoria ancestral para confrontar la inmediatez del presente.

Su ubicación en una genealogía discursiva híbrida —donde la intersemiosis entre la escultura, la escritura y la arqueología otorga al poema una notable densidad volumétrica— permite vincular estas composiciones con la tradición de los «cuerpos escritos» que, en la historia de la literatura contemporánea, comprende desde las caligrafías de Michaux hasta el

¹¹ Ocurre de manera similar en la estructura salmódica de *La tierra prometida* (2009), de Chantal Maillard: utiliza en ella una misma estructura oracional, repetida rítmicamente, para intercalar especies animales en peligro de extinción. El compromiso medioambiental es igualmente evidente.

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

imaginario de Girondo. En este contexto, la autora opta por una configuración física que preserva la integridad de lo humano frente a la desmaterialización tecnológica. La presencia somática, apoyada en el uso del *loop* y las estructuras circulares, actúa, por tanto, como un anclaje material ante la deriva poshumana.

Estos cuerpos-poema fungen como el recurso medular del libro y como una herramienta crítica de primer orden: bajo una apariencia humanoide se ofrece una superficie de inscripción donde la anatomía, además de elemento estético, alcanza una dimensión signica plena. En este espacio, el proceso escritural permite que el cuerpo sea conducido al dominio de lo semiótico y lo signifiante, donde la materialidad del texto se transforma en el último reducto de la experiencia humana frente a la virtualidad del sujeto contemporáneo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GONZÁLEZ, Mario (2022), «La palabra imagen: estudio semiótico-cognitivo de la poesía visual de Fernando Millán, Felipe Boso y Clara Janés», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 31, pp. 223-245.
- ARROTTA, Jorge (2025), «Del balbuceo a la tachadura. Estéticas de la indeterminación, la ilegibilidad, la ambigüedad y el silencio en las literaturas hispánicas», *Cuadernos de Aleph*, 19, pp. 6-26.
- BLESA, Túa (1998), *Logofagias. Los trazos del silencio*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- BOBES NAVES, María del Carmen (2008), *Crítica del conocimiento literario*, Madrid, Arco Libros.
- BROOKS, Peter (1993), *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge (Massachusetts) / London, Harvard University Press.
- DONCEL, Diego (2017), «La poesía que forma parte de nosotros», *ABC Cultural*, 7 de marzo de 2017, en https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-poesia-forma-parte-nosotros-201703070154_noticia.html (21/03/2026).
- DURKHEIM, Émile (1982), *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, trad. Ramón Ramos, Madrid, Akal.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Manuel (ed.) (1978), *Antología palatina I. Epigramas helenísticos*, Madrid, Editorial Gredos.
- FREUD, Sigmund (1991), «Tótem y tabú», en James Strachey (ed.), *Sigmund Freud. Obras completas. Vol. XIII. Totem y tabú y otras obras (1913-1914)*, trad. José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 1-164.
- GARCÍA NIETO, José (1985), «El libro de la semana. *Un lugar para el fuego*», *ABC*, 23 de marzo de 1985, p. 51.
- HOU JE BEK, Wilfried (2008), «Loop», en Matthew Fuller (ed.), *Software Studies: A Lexicon*, Cambridge, MIT Press, pp. 179-183.

Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y signifiante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

- IGLESIAS SERNA, Amalia (1985), *Un lugar para el fuego*, Madrid, Ediciones Rialp.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1988), *Memorial de Amauta*, Madrid, Ediciones Endymion.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1990), «María Zambrano, pensamiento y poesía», *Pérgola*, 22, pp. 33-38.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1991), «“Amor-Roma”, itinerarios de María Zambrano», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, vol. 5, n.º 9, pp. 17-28.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (1996), *Dados y dudas*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2000), «El árbol de la vida: la sierpe», en Rogelio Blanco Martínez (ed.), *María Zambrano. 1904-1991*, Málaga, Diputación de Málaga, pp. 18-20.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2004a), «Carta abierta a María Zambrano (1904-1991)», *Letras Libres*, 39, pp. 14-18.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2004b), «Algunos lugares de la poesía: la palabra pensante de María Zambrano», en Juan Antonio González Fuentes y José María Beneyto Pérez (eds.), *María Zambrano: la visión más transparente*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 191-208.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2004c), «María Zambrano y la pintura», *República de las Letras*, 84/85, pp. 96-103.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2005a), *Lázaro se sacude las ortigas*, Madrid, Abada Editores.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2005b), «La aurora de Antígona», en Amalia Iglesias Serna (ed.), *El tiempo luz. Homenaje a María Zambrano*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 17-32.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2011), «Iluminaciones en penumbra. Notas sobre lo rural y lo primitivo en la poesía de José-Miguel Ullán», en Miguel Casado (ed.), *Las voces inestables: sobre la poesía de José-Miguel Ullán*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, pp. 209-228.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2016a), «Biografía, bibliografía e historia», en *Tótem espantapájaros*, Madrid, Abada Editores, pp. 5-24.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2016b), *Tótem espantapájaros*, Madrid, Abada Editores.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2016c), *La sed del río*, Madrid, Reino de Cordelia.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2021), «El “idioma propio” de la creación literaria», en Amalia Iglesias Serna (ed.), *(Des)localizados: textualidades en el espacio-tiempo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 43-48.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (2024), *Tampoco yo soy un robot*, Madrid, Vaso Roto.
- IRAVEDRA, Araceli (2016), *Hacia la democracia. La nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, Visor Libros.
- JANÉS, Clara (2018), «Sobre los tótem-espantapájaros de Amalia Iglesias Serna», *El Cuaderno*, 10 de septiembre de 2018, en [\[https://elcuadernodigital.com/2018/09/10/totem-espantapajaros/\]](https://elcuadernodigital.com/2018/09/10/totem-espantapajaros/) (21/03/2026).
- KEEFE UGALDE, Sharon (1991), «Conversación con Amalia Iglesias Serna», en *Conversaciones y poemas: la nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI Editores, pp. 265-276.
- Sergio Fernández Martínez (2026), «El cuerpo en los poemas totémicos de Amalia Iglesias Serna: superficie textual y significante intersemiótico», *Cuadernos de Aleph*, 20, pp. 284-300.

- MITCHELL, William John Thomas (2011), «¿Qué es una imagen?», trad. Antonio de la Cruz Valles y Ana García Varas, en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 107-154.
- MORALES BARBA, Rafael (2008), *La musa funámbula: la poesía española entre 1980 y 2005*, Madrid, Huerga y Fierro Editores.
- PROPERCIO (1989), *Elegías*, trad. Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Editorial Gredos.
- RAMÓN, Esther (2017), «Cuerpo escrito, lenguaje vivo», *Nayagua. Revista de poesía*, 25, pp. 159-162.
- ROMERO GONZÁLEZ, Arantxa (2019), «Tocar la escritura. El cuerpo en obra gráfica de Henri Michaux y el caso de *Saisir* para una retórica del trazo», *Escritura e Imagen*, 15, pp. 9-23.
- ZAMBRANO, María (1986), *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.
- ZORITA-ARROYO, Diego (2025), «La tachadura como forma de compromiso estético. Un análisis a partir de las obras de José-Miguel Ullán, Concha Jerez y Fernando Millán», *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 37, n.º 1, pp. 73-84.