

¿Para quién es ornamental el corazón?: Cursilerías y otros desbordamientos sentimentales en la poesía de Berta García Faet

*For Whom Is the Heart Ornamental?:
“Cursilerías” and Other Sentimental Overflows
in the Poetry of Berta García Faet*

Juan Pedro Sánchez López
Universidad Autónoma de Madrid
ORCID: 0009-0005-7408-0896

Date of reception: 25/02/2025. **Date of acceptance:** 17/04/2025.

Citation: Sánchez López, Juan Pedro. “¿Para quién es ornamental el corazón?: Cursilerías y otros desbordamientos sentimentales en la poesía de Berta García Faet”. *Revista Letral*, n.º 36, 2025, pp. 270-298. ISSN 1989-3302.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/RL.voi36.32935>

Funding data: This publication did not receive any public or private funding.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) license.

RESUMEN

Este artículo pretende participar de una conversación abierta sobre el uso poético y político de la cursilería en la poesía de Berta García Faet. Dividido en dos partes, primero, ofrece una introducción contextual a la obra de la autora y, segundo, presenta un repaso histórico y teórico del concepto de lo cursi con el fin de elaborar una contracrítica a otro artículo publicado recientemente, argumentando que la categoría de lo cursi es central para comprender su poesía. El uso consciente y político de estereotipos, normas de género y clichés asociados a la feminidad resulta crucial, y la sugerencia de otros términos para abordar estas poéticas (como la ligereza) se revela insuficiente o desacertada.

Palabras clave: cursilería; poesía española contemporánea; Berta García Faet; estereotipos de género.

ABSTRACT

This paper aims to contribute to an ongoing discussion on the poetic and political use of “cursilería” in the poetry of Berta García Faet. Divided into two parts, it first offers a contextual background on the poet’s work and, second, presents a historical and theoretical overview of the concept of cursi, with the aim of developing a counter-critique to another recently published article. It argues that the category of “cursi” is central to understanding her poetry. The conscious and political use of gender norms, stereotypes, and clichés related to femininity is crucial, and alternative terms like “ligereza” prove either insufficient or inaccurate for approaching these poetics.

Keywords: cursilería; contemporary Spanish poetry; Berta García Faet; gender stereotypes.



* Esta investigación se ha producido bajo un contrato predoctoral FPU del Ministerio de Ciencia y Universidades. Además, parte del desarrollo teórico y de las consultas bibliográficas se han llevado a cabo gracias a las estancias doctorales en la Universidad Nacional de La Plata (Argentina, bajo la tutela de Sara Amalia Bosoer) y en la New York University (Estados Unidos, bajo la tutela de Gabriel Giorgi).

Existe una conversación abierta sobre el uso literario y la categorización crítica de la cursilería en la poesía española actual. La “estética de lo cursi [está] en boga en los últimos años, tanto en la práctica como en la teoría” (Riesgo 218). La aparición de la antología *Estrellas vivas. Antología de poesía cursi* (2024, Letra-versal), que reúne a doce poetas contemporáneos de España y Latinoamérica alrededor de este concepto, es tan solo un índice de ello. Si fijamos la atención en la publicación académica enfocada en la poesía de Berta García Faet, autora central para la discusión contemporánea de lo cursi, se pueden rastrear numerosos textos que mencionan la cursilería de García Faet como una de las características predominantes en su escritura (Martín Ramiro; Martínez; Snoey Abadías; Sánchez López, “Niñas que responden”; Sánchez López, *Superemocional*). La propia García Faet, más allá de introducir críticamente y antologar *Estrellas vivas*, ha dedicado su tesis doctoral y el posterior libro derivado de ella, *Poéticas de la niñería. Infancia, resistencia y subversión en la poesía latinoamericana e ibérica contemporánea*, a estudiar, entre otras categorías estilísticas y estéticas, la cursilería. En el segundo capítulo del libro, la poeta valenciana apunta que una de las tantas herramientas estéticas y políticas destacables de la poesía Fernanda Laguna —y otras poetas argentinas cuyas obras empiezan a desarrollarse en los noventa y dos mil— es un uso concreto y complejo y bastante radical de lo cursi y lo kitsch, una “sentimentalidad exacerbada” que les sirve para reproducir y estirar “hasta el paroxismo los estereotipos que construyen a las subjetividades femenino-infantiles como sensibles, dulces, suaves, entrañables y dicharacheras” (García Faet, *Poéticas de la niñería* 110). Se dibuja aquí ya la cursilería como una herramienta que puede servir en determinados casos y usos para si no la subversión al menos sí para la resistencia o el cuestionamiento o la indagación política; un cuestionamiento que funciona para dotar de otra textura a aquello que viene de afuera de los textos y que dentro de los mismos se desestabiliza, en este caso concretamente los estereotipos de género (en su acepción sociocultural y en su acepción literaria).

Más recientemente, en febrero de 2025, apareció un artículo titulado “Un aire de familia: Notas sobre las poéticas de Mariano Blatt y Berta García Faet”, en el que Ferrán Riesgo, a partir del análisis de un capítulo de mi ensayo *Superemocional. Una defensa del amor*, propone como categoría crítica de lectura de ambos poetas “la ligereza”, desplazando lo cursi a un segundo

plano: “algunos componentes temáticos y tonales de ambas obras impiden la adopción, creo, de lo cursi como la categoría estética predominante en ella (lo cual no invalida, en absoluto, su presencia)” (220). Riesgo, en este sentido, aunque no desestima la presencia de lo cursi en estos dos autores sí que cuestiona su predominio: por la parte de Mariano Blatt, poeta argentino, aludiendo al apunte de García Faet sobre la “cursilería light” del mismo; por la parte de la obra de la valenciana, valiéndose de un artículo de Erika Martínez sobre *Los salmos fosforitos* y *Trilce*, Riesgo determina que “[s]u atrevimiento experimental para con el lenguaje tendría, pues, una condición radical, y acarrea (entre otras cosas) una profundidad y variedad de registros incompatible con lo cursi ‘puro’, por más autoconsciente que fuera” (221). Mientras que para la poesía de Blatt sí que encuentro ilustrativa la categoría de la ligereza para acercarse a la obra del argentino, para la poesía de García Faet lo ligero se muestra insuficiente e incluso desacertado. Por un lado, porque no siempre se cumple esta idea de lo ligero en numerosos momentos de su poesía —aunque sí en el sentido de lo ligero como contrapuesto a lo solemne; no en el de lo ligero como antónimo de una compleja construcción retórica y lírica—; por otro lado, porque si se quiere aglutinar su obra poética bajo este término, se invisibilizaría una cuestión determinante en la escritura de Berta García Faet y que la propia poeta valenciana ya apunta en su libro a propósito de la poesía de Fernanda Laguna: el uso saturado de los estereotipos de género, de los temas, tropos y formas feminizadas para crear en los poemas un espacio de resistencia y de cuestionamiento. La ligereza, si tiene marca de género, desde luego, es mucho más débil y menos central que la de la cursilería, como se mostrará en el repaso histórico y teórico del concepto en este artículo.

De todas formas, mi intención crítica con el acercamiento a la poesía nunca será (ni es en este caso concreto con estas autoras y la cursilería) la de aglutinar bajo un solo término sus obras. Primero, porque por supuesto sus escrituras son mucho más complejas y ricas como para reducirlas a una sola propuesta o categoría estética, estilística y política. Segundo, porque la existencia de una categoría crítica es una sugerencia e implica la existencia y la convivencia de muchas otras categorías y acercamientos a sus poéticas que no son excluyentes y a veces tampoco jerarquizables. Me refiero: la poesía de Blatt, por ejemplo, puede ser *ligera y cursi*; no tiene por qué ser solo una de ellas

ni la presencia de una tiene por qué desactivar o producir intermitencias en la otra. En este sentido, es mucho más común que las categorías sean intermitentes y nunca persistentes y se vayan activando en función del poemario o del momento del poema o del momento del poemario. Tercero, porque la comparación o la ligazón entre diferentes poetas aunque puede ser iluminadora siempre es inconstante y tiene muchos recovecos y puntos ciegos y, de alguna forma, siempre será cuestionable y cuestionada. Por ello, en *Superemocional*, el ensayo que Riesgo cita, se propone mirar las poéticas de estas autoras desde la cursilería como forma de intentar revelar usos particulares de la misma; nunca generacionales ni tampoco determinantes de una relación poético-estilística. Cada poeta, como extensa y rica es su obra y su proyecto estético-político, hace un uso particular de la cursilería (o de la ligereza) que en cada caso, en su contexto específico, funciona y activa determinadas cuestiones y problemáticas.

Mientras que, como se ha adelantado, la etiqueta de la ligereza no presenta tantas dudas o reticencias para leer y acercarse a la obra de Blatt, desplazar la categoría de lo cursi a un segundo plano, como algo intermitente o complementario de la poesía de García Faet, sí que deja de lado una vértebra principal de su escritura: la creación desde lo feminizado, la persistencia y obcecación en las formas, los temas y los tropos asociados a lo femenino; y por lo que se ha desprestigiado históricamente la escritura de las mujeres y, fuera de lo literario, a las mujeres en general: la sentimentalidad exacerbada, lo dulce, lo suave, lo dicharachero. En otras palabras, aquello que siempre se escapa de una definición exacta y que parece englobar todo esto: lo cursi. En este artículo abordo, en una primera parte, cómo la escritura de Berta García Faet irrumpe en un momento clave donde lo sentimental y lo confesional no gozaban ni de prestigio ni de popularidad en la poesía española y, en una segunda parte, produciendo una contracrítica al artículo de Riesgo, reincido en que la etiqueta de lo cursi es esencial para la lectura y el acercamiento a la escritura de la poeta valenciana. En este sentido, mi pretensión es complejizar la categoría de la cursilería, tal y como desarrollamos García Faet y yo en la introducción a *Estrellas vivas*, para determinar que por sí solo lo cursi no es ni subversivo ni resistente, pero sí lo es un uso particular de la cursilería en contextos específicos donde se juega con los clichés y los estereotipos de género para dotarles de una textura diferente.

1. La poesía de Berta García Faet: corazonadas y saturaciones estereotípicas

La poesía de Berta García Faet (Valencia, 1988) es prominente en nuestro contexto contemporáneo por su ya gran recorrido —tiene más de diez libros publicados— y por haber sido elogiada innumerables veces tanto por la crítica especializada como por el público. Irrumpe en un momento concreto de la poesía española donde lo sentimental y la articulación próxima a lo confesional no eran lo común temática ni formalmente ni tampoco la manera más prestigiosa de la escritura poética¹. Erika Martínez apunta a este respecto, en un artículo dedicado a García Faet y César Vallejo, a cierta “crisis del confesionalismo” que ha sido respondida, una vez ya entrada la segunda década del siglo XXI, por las poetas² con “una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería” (104). Esta crisis se sitúa en un momento inmediatamente anterior a la aparición de su obra que la propia García Faet, doctorada en Hispanic Studies por Brown University, también se ha encargado de tematizar tanto en artículos como en el libro resultante de su tesis doctoral. En la introducción de este último, *Poéticas de la niñería*, García Faet propone el término “poesía ‘postmoderna-desencantada’” para referirse a una nómina de autores que escriben a principios de los dos mil cuyas poéticas se caracterizan por una huida e incluso rechazo de la sentimentalidad (*Poéticas* 33). En estos poetas —en España: Carlos Pardo, Mariano Peyrou, Abraham Gragera, Rafael Espejo y David Leo García (*Poéticas* 32)—, subraya García Faet, “la sentimentalidad parece simplificarse como mero sentimentalismo, y en sus obras (tácita o abiertamente) planea una lectura

¹ Si se quiere profundizar más sobre el contexto político donde aparece por primera vez la poesía de García Faet, véase el prólogo introductorio, escrito por Unai Velasco, de la versión traducida al inglés de *La edad de merecer* (*The Eligible Age*) por Kelsi Vanada (The Song Bride Project, 2018).

² Este apunte sobre la marca de género es mío. Como apunta Erika Martínez, esta crisis del confesionalismo ha sido respondida a través de una reformulación y reestructuración de lo cursi. En su artículo señala dos casos paradigmáticos, Berta García Faet y Juan Andrés García Román. La lista podría engrosarse y los nombres más evidentes llevarían a advertir de nuevo que cursilería y/o la confesionalidad crítica están relacionadas con el género y con las disidencias de género y/o afectivosexuales. Por poner unos cuantos ejemplos cercados a un ámbito español: Ángela Segovia, Luna Miguel, Paula Melchor, Alba Flores Robla, Leticia Ybarra, Adrián Maceda, Juan Carlos Panduro, Elisa Fernández Guzmán, Paula Escrig Peris o Alberto Cortés, entre otras.

peyorativa de este tipo de pulsaciones anímicas o decisiones estéticas” (*Poéticas* 33).

A través de la clara marca de género en la relación de la sentimentalidad con la feminidad dentro de estos textos, García Faet localiza una serie de características que arrojan luz sobre esas emociones feminizadas y aniñadas de las que esta poesía quiere desvincularse a través del boicoteo de “todo atisbo de emocionalidad con mecanismos lingüístico-estilísticos tales como evasiones, elipsis, anticlímax, sarcasmos, ironías y autoironías” (*Poéticas* 33). Además, apunta, practican y manejan la producción de una voz lírica llevada a la “adultez hiperbólica, pomposa”, mediante “lenguajes ‘expertos’, referencias hiperletradas, cultismos, intelectualidad, teorizaciones, argumentaciones... Adultez hinchada que cabe leer específicamente como masculina y, en algunos casos, masculinista” (*Poéticas* 34). Esta perspectiva es masculinista, advierte, porque en sus libros no solo se escribe siempre desde el género gramatical masculino sino porque “los personajes infantiles y femeninos o bien brillan por ausencia o bien cuando sí aparecen son denostados o reminiaturizados” (*Poéticas* 34).

A estos mismos poetas, García Faet dedica uno de sus artículos, titulado afiladamente “La crisis del lenguaje y del sujeto en la poesía española del siglo XXI, en contexto: espiral de violencias y desvíos extravagantes”, donde reincide en que aquello que caracteriza a estas poéticas —el escepticismo y el cuestionamiento por el lenguaje y, en consecuencia, su pesimismo ligado a una supuesta disolución del yo— tiene una marca de género clara (“La crisis” 26). Es iluminador reflatar los títulos de los libros propios y de toda la serie de antologías en las que se encuentran recogidos dichos poetas que García Faet estudia y contra los que —entre otros frentes— parece revolverse —tanto en su faceta académica como en la poética—: *De las cosas que caen* (Mariano Peyrou, 2004); *Adiós a la época de los grandes caracteres* (Abraham, Gragera, 2005); *Nos han dejado solos* (Rafael Espejo, 2007); *Desvelo sin paisaje* (Carlos Pardo, 2002); *Echado a perder* (Carlos Pardo, 2007); *El rencor de la luz* (Luis Bagué, 2006); *Página en construcción* (Luis Bagué, 2011), *Yo es otro. Autorretratos de la nueva poesía* (2001), a cargo de Josep M. Rodríguez; *Deshabitados* (2008), de Juan Carlos Abril; y *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la generación poética del 2000)* (2010), de Luis Antonio de Villena (en García Faet, “La crisis” 26). García Faet utiliza toda esta serie de títulos para llamar la

atención sobre las familias léxicas y las figuras retóricas empleadas en los mismos que trasladan una sensación de pesimismo, pérdida, sobriedad, soledad, anti-heroísmo y, desde luego, también solemnidad. Sirve aquí la misma llamada de atención para comparar esta lista de títulos con los títulos de los libros de la poeta valenciana, cuya obra aparece inmediatamente después de esta retahíla escéptica y desplomada a la que parece responder con nombres como *Fresa y herida*, *Night club para alumnas aplicadas*, *Corazonada*, *Los salmos fosforitos*, *Estrellas vivas* y *La edad de merecer*. El contraste entre un grupo de títulos y otro es tremendamente ilustrativo. Aquello de lo que parecían huir los primeros por ser sentimental y por ser muestra de cierta debilidad o descontrol o impericia o inaptitud de lo poético, García Faet lo coge y lo recoge y lo multiplica. Hay una saturación de los discursos estereotípicos sobre lo “femenino” y lo “feminizado” que son explícitos. Si la elección léxica y el uso de ciertas figuras retóricas implicaba en la poesía masculinista de la primera década de los dos mil pesimismo y desencanto, la de los títulos de García Faet aparece por contraste llena de vitalidad y de antiolemnidad con tonos coloridos y fosforescentes, cargados de juegos de palabras y de sentimentalismo a través del uso de términos derivados del romanticismo, de la feminidad normativa y del símbolo romántico por antonomasia: el corazón. Lo que parece aquí desprejuiciado es realmente una forma directa de indagación, contestación y resistencia que vertebra por completo la obra de la poeta valenciana. Si se leen de seguido sus títulos a partir de un ejercicio pseudosinestésico, se aparecen los colores pasteles, los colores rosas en diferentes tonos; y si se compara, por ejemplo, *Fresa y herida* o *Corazonada* con *Nos han dejado solos* o con *Adiós a la época de los grandes caracteres*, los primeros se tornan de un rosa chillón. A través de su enredo, de su enmarañamiento en reflotar cómo hacen, deshacen, posibilitan e impiden los estereotipos de género hablar tanto afuera como adentro de los poemas y la consecuente saturación de esos estereotipos de género, la poesía de García Faet se vuelve, así, de un color “chillón”; toca y junta ese adentro de los poemas con lo de afuera; une política, vida y literatura en una trenza polimórfica y fosforita.

Dentro de estas tensiones y líos brilla y desbarata la poesía de Berta García Faet. *La edad de merecer* (2015) abre su primer poema, “Daño nº 8”, presentando la infancia de un yo lírico al que, nada más empezar a menstruar, le asaltan las miradas, las

advertencias, las expectativas y los estereotipos de género. Si se tiene en cuenta el propio título del poemario —que hace referencia a la etapa vital donde se supone a una mujer preparada para el sexo y el matrimonio—, su apertura —llevándonos al momento socialmente establecido como el paso de niña a mujer, es decir, la primera menstruación— aparece feroz y brutal por su dureza: “a los 8 años llegó el peligro / de poder reproducirme / empieza la cuenta atrás de los 400 / óvulos símbolo / del tiempo / y la gomorresina / se filtraba / por la mínima boca del reloj de arena” (15). No es casual que el título del poema haga un juego de palabras medio infantilismo —y aquí el adjetivo adquiere una valencia positiva— cambiando el sustantivo “año” por “daño” y adelantando que la experiencia que recae sobre el cuerpo de la mujer a través de las expectativas y estereotipos de género es coercitiva y correctiva, agresiva y violenta; como tampoco es casual el uso de ciertos sintagmas como “peligro” o los tecnicismos derivados de la medicina anatómica y ginecológica. En la segunda estrofa, ya las advertencias se explicitan; y se crea el símbolo de la abuela como aquella encargada de vigilar que se cumplan dichas expectativas: “la madre de mi madre enfática y dorada / me regaló un crucifijo el hijo de Dios / esbelto y entregado brotaba de la trenza / cuidado con los hombres a partir de / ahora dijo ella / cuidado con el amor a partir de / ahora dijo ella / ahora ya eres toda una mujer / y el endometrio / imitaba a un pez anciano en su / descamación” (15). La abuela es presentada como “la madre de mi madre” intencionadamente; y su función dentro del poema se acciona en varios planos: primero, en el más superficial, aludiendo a la genealogía familiar; segundo, llamando la atención sobre el arquetipo de la madre (a través de la repetición del sintagma nominal) y la exigencia y/o expectativa de género sobre la maternidad, que ahora recae en el sujeto poético; tercero, derivado de ello y reforzado por el ritmo marcado por los encabalgamientos abruptos que desembocan en los “ahora”, el peso recargado de la advertencia, que parece guardada como secreto generacional y que queda activada una vez el sujeto parece convertirse en mujer; y cuarto, operando sus advertencias en un doble plano —no solo como llamadas de atención al género “mujer” sino también sobre el género poético—: “cuidado con los hombres a partir de ahora” o “cuidado con el amor a partir de ahora” funcionan también como recordatorios sobre la articulación del discurso y de las temáticas dentro de lo poético —no hay más que volver a reflotar las características de la poesía masculinista anteriormente

citada—. Así, la abuela —o la madre de la madre— del yo lírico se convierte en símbolo y vigilante de cómo caen y recaen las expectativas de género sobre la protagonista del poemario y cómo estas funcionan ya desde la primera página en su doble vertiente: la del género femenino y la del género poético, imbricados uno y otro en una tensión en la que la poesía de García Faet se adentra a fondo.

En esta primera parte del poemario, titulada “La edad de oro”, se recorre la infancia y la adolescencia del yo lírico cuyas advertencias y miradas e intentos de corrección sobre su forma de hablar, de moverse o de ser no cesan; y todos los poemas se colman de expectativas, normas y de estereotipos de género que se vuelven si no centro al menos sí motores del poema. Toda esta parte, la del crecimiento, está plagada de la consciencia de estos, que aparecen casi en cada una de las páginas. En el primer poema: “a los 8 años a los 150 centímetros de hueso / alegre y músculo alegre / llegó el peligro de poder reproducirme / y de poder multiplicarme / sin literatura” (García Faet, *La edad* 16); en el segundo: “primero, raspé la atmósfera / con palos, domé / la carcajada” (17); en el tercero: “Ir al ginecólogo y decir / creo que estoy embarazada // Desmayarte de nervios y dolor; el doctor te hipnotiza / con su insulto feroz: ‘no sé por qué, querida, / te duele tanto este dilatador: es / para vírgenes’” (19); en el cuarto: “Tú, hazmerreír / del aerolito, manita blanda / y reptadora, // que te conmueves con todo / y gimes siempre” o “Debes crecer más fuerte y más joven” (21); en el quinto: “abandoné el piano / y la virginidad / por los mismos motivos filológicos // ‘fracasar más’ ‘fracasar mejor’” (25); en el sexto: “paralizada ante el vals y el cunnilingus, / y comprendiendo / que no bastaban que no bastan que no bastarían / que no bastarán jamás / ni mi canción ni mi cuerpo // para todo eso” (27); en el séptimo: “saludo con optimismo al tú lírico que siempre es plural y cordialmente a aquella profesora de solfeo (1998-2000) lees mal deja la música no te sale muy natural lees mal tiendes al poema” (30); y en el octavo y último de esta parte: “yo, muslos ardientes / de balcón soleado liliu / antirium anastasias / lloro de belleza cuando abrazo a los perros” (33). El propio texto en sí ya está saturado, colmado de estos estereotipos y normas de género sobre la experiencia femenina hegemónica, sobre lo feminizado, sobre lo emocional y sentimental que funcionan para determinar cómo el yo lírico debería comportarse, debería ser, debería hablar. Aquí, por

tanto, ya se hace explícita la necesidad de atender a un uso determinado de la cursilería y de los estereotipos de género si se quiere acercar críticamente a la poesía de García Faet.

Contra esta saturación que produce la presencia continua y cargadísima de lo estereotípico y lo normativo de género en la experiencia vital del yo poético, la escritura de García Faet se revuelve produciendo su saturación. Con esta saturación —un estiramiento de la cursilería— no solo los menciona, los enseña retóricamente, los señala y los acumula; también los vuelve conscientes, los desborda, los retexturiza, los encarna y encarniza, los vuelve todavía más chillones. Los diferentes estudios sobre las poéticas garciafaetianas apuntan a este respecto: para Álvaro López Fernández, en *La edad de merecer* se desarrolla “una corriente de conciencia en torno a lo subjetivo, donde el ‘yo’ como verdad inherente (cartesiana) se revuelve contra su condición de constructo o simulacro” (189); para Juan Gallejo Benot, la poética de García Faet es “aquella encaminada a la defensa de un sujeto no esencial que se diluye en la multiplicidad y que está en un proceso de indefinición, rebelado contra la asignación ontológica que ha definido al yo poético en la escritura patriarcal” (111); para Christian Snoey Abadías, el cuestionamiento y la indagación en “los procesos de representación (son) fuerte[s] en la poesía de Berta García Faet [puesto que] fractura[n] la imagen con la que nos representamos la idea de filiación” (84, 96); para Sara Gancedo Lesmes, refiriéndose a *Los salmos fosforitos*, en la poesía de García Faet se introducen, “de manera autoconsciente”, “los discursos atribuidos literaria y socialmente a la mujer como signo [...] y hay una apropiación de ellos que va desde su asunción y uso hasta el cuestionamiento o la parodia” (2021: 183); para Mayte Martín Ramiro, la poesía de García Faet “establece la necesidad de reapropiarse y exprimir al máximo el estereotipo” por el que se “ha considerado la poesía femenina como aquella atravesada por lo cursi, lo confesional y la escritura en torno al amor o al cuerpo” (35); y para Erika Martínez, “García Faet cultiva lo que podría denominarse una *naïvité alerta*, que celebra arrebatadamente el amor a la palabra y el amor al amor sin olvidar que son un campo minado por las lógicas de la colonia, el patriarcado o el capital” (104).

Todos ellos coinciden en que hay una profundización —y con ello una puesta en paréntesis o en suspensión— en las lógicas y/o las condiciones y/o los procesos y/o los discursos y/o los estereotipos que conciernen ya sea a la representación del yo o a la

identidad o a la sentimentalidad —si no todas a la vez— marcadas profundamente por el género y que aquí son cuestionadas pero no para negarlas y desecharlas sino para examinarlas y proporcionarles una nueva materialidad e incluso para, tal y como apunta Martínez, celebrarlas una vez llamada la atención sobre su carácter negativo producido por la generización de los mismos³. Los estereotipos y las normas de género y todo lo asociado a ello por colindante u orbitante —lo sentimentaloides, el amor, lo pop, lo feminizado, los corazones, las palabras ultralíricas— y que a priori poseen un cariz negativo, en la poesía de Berta García Faet se recogen y se entrelazan y más que reapropiarse se festejan, se desbordan, se exceden: “emprendí / el mal hábito de escribir poemas a todos los muchachos / y muchachas / con estrías suaves / y ojos suaves / que me manoseaban el corazón en el recreo” (*La edad* 15). Ignorar no solo la presencia saturada de estos estereotipos y normas de género sino, sobre todo, el uso particular de estiramiento y resaturación de los mismos a través de la cursilería sería negar una de las vértebras principales de la poética garciafaetiana.

El amor, como principal eje del romanticismo poético y de la cursilería y uno de los principales ejes de la configuración social y política de las mujeres⁴, cobra una importancia central en la poesía de García Faet: “da vergüenza admitirlo, pero no encontrarás en el mundo / a nadie / que crea en el amor / con más intensidad con más fe con más fervor / que yo” (*La edad* 36). Si

³ Para indagar teóricamente sobre la relación y puesta en funcionamiento de los roles, normas y estereotipos con su generización, es decir, con su feminización, véase *Resisting Reality. Social Construction and Social Critique*, de Sally Haslanger. De este ensayo extraigo las ideas que aquí defiendo de “des-generizar” o “alterar la generización” de los atributos y estereotipos de género mediante la saturación de estos.

⁴ El amor romántico ha sido ampliamente criticado por los feminismos y otros discursos teórico-políticos como un dispositivo de control y subordinación femenina. Ya en *El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado* —libro central para la escritura del paradigmático ensayo “El tráfico de mujeres” de Gayle Rubin—, Engels señalaba a la familia como espacio para la opresión de las mujeres y como lugar de legitimación de la propiedad privada a través de la legislación de la herencia. Más cercano en el tiempo y cercado a un contexto español, es importante la aportación de Mari Luz Esteban, quien en su libro *Crítica del pensamiento amoroso* (produciendo un juego derivativo con la obra que lo inspira, *El pensamiento heterosexual*) hace un repaso de la visibilización feminista y queer del amor como una pasión de algún modo opresora; una categoría social, cultural y económica que dibuja las relaciones interpersonales cuyo fin es la posesión y la desigualdad, lugar de celebración de la exclusividad y la fidelidad mediante el matrimonio y la monogamia, “y donde los celos son la [unidad] de medida” (55).

se tiene en cuenta de nuevo el personaje-símbolo de la abuela vigilante de las normas y expectativas de género que manifestaba “cuidado con los hombres a partir de / ahora (...) / cuidado con el amor a partir de / ahora”; y si se tiene en cuenta el apunte de Martínez que llamaba la atención sobre el amor como un espacio problemático y problematizado, además de su estrecha relación con una poética de lo sentimental que en el contexto de la “poesía masculina y masculinista” no parece gozar de prestigio ni de atención crítica, la escritura de García Faet se produce en un terreno político y poético pantanoso y embarrado. Y, sin embargo, un afán en ella por la aventura, por poner en duda continuamente: “Corazón políglota Te arrancaré todas las respuestas” (*Corazonada* 158).

En este sentido, existe una amplia consciencia en la poesía garciafaetiana de que hablar de amor, sentir el amor de una forma aparentemente desmesurada está no solo mal visto sino incluso castigado —“romanticismo desvalido’ era un insulto violento”, escribe en el segundo poema de *La edad de merecer* (17). Pero el sujeto del poemario devuelve el castigo con una caricatura: “los hombres incurables / tenían voz nasal // criticaban al amor / por antihigiénico / y cómico” (17). El yo poético, “enfermo de amor”, contraataca *cursimemente* con esdrújulas líricas, mofándose de su vocabulario, de su tono de voz y de sus marcos mentales. De los hombres que critican al amor —y, en consecuencia, de aquellas personas que dicen que lo sentimental o lo romántico no cabe en el poema ni en la vida— se ríe la poesía de Berta García Faet. Entendiendo el amor como el espacio problemático y problematizado, ligado a los aparatos del poder y sabiendo que hay que tener cuidado con él porque ya se es una mujer y se puede llegar a decepcionar por dejar suelto al corazón; la poesía de García Faet asume el riesgo y va al lío y va a unir marañas sin una brújula racional (en el sentido masculino) que le guíe. “Crecer es crecer en locura / *Desipere est juris gentium* /// *Enloquecer es un derecho* / Pero no si eres mujer / Viviré sin brújula Enlazaré marañas” (García Faet, *Corazonada* 158).

Contra las advertencias sobre cómo debería hablar y sobre lo que debería hablar, García Faet se rebela: “cuidado con el amor a partir de / ahora dijo ella / ahora ya eres toda una mujer”. Contestando a las premisas y mandatos que exponen que para ser “toda una mujer” hay que tener cuidado con el amor o que para escribir poesía hay que tener cuidado con el corazón, atarlo; García Faet acciona la corazonada, se deja llevar y practica, entonces,

toda una política de la cursilería, un “sentimentalismo exacerbado” (Martínez, 2022: 104). Si el amor y lo feminizado es algo a evitar en lo poético, esta poesía va hasta el fondo y explota de emoción: “da vergüenza admitirlo, pero no encontrarás en el mundo / a nadie / que crea en el amor / con más intensidad con más fe con más fervor / que yo” (García Faet, *La edad* 36). El yo lírico, de nuevo, es consciente del riesgo que toma. Por eso la expresión de la vergüenza, por eso el empeño en saturarlo todo en un tono romántico, por eso la obcecación en la cursilería, que asume los estereotipos y las normas de género y, desde ellas, desde el mismo corazón, las desbarata, las acoge y a veces las rompe y otras las celebra. En otro poema de *La edad de merecer*, García Faet escribe: “lo más cursi del siglo es decir / *sois un regalo / tenemos poco tiempo pero gracias*” (49). Aunque la afirmación podría haber acabado solo con el primer verso: “lo más cursi del siglo es decir”. Parafraseando y uniendo modificados dos versos de García Faet: “lo más cursi del siglo es decir” / “pero más aún si eres mujer”. O, como exclama en otro poema de *Corazonada*: “qué haréis vosotros con mi amor tan fanático” (149). ¿Qué hacemos nosotros con el amor tan fanático? Decir que es cursi.

2. La cursilería (¿o neocursilería?) y la centralidad en la poesía de Berta García Faet: contracrítica al debate

Hay dos fuentes que podrían considerarse principales sobre el carácter histórico de la cursilería y su ligazón con lo literario: *Literatura y cursilería*, de Carlos Moreno Hernández, y *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España Moderna*, de Noël Valis. Las dos apuntan a la idiosincrasia de lo cursi en un contexto de la modernidad española o de un romanticismo tardío ubicado en la segunda mitad del siglo XIX y relacionado, además, con el momento en el que la burguesía empezaba no solo a despuntar sino sobre todo a desbaratar la organización social por clases más o menos estancas hasta aquel momento. Moreno Hernández subraya, aludiendo al supuesto primer ensayo dedicado a la cursilería —*La filocalia*⁵— que lo cursi posee un carácter

⁵ El título completo del primer ensayo sobre lo cursi, *La filocalia, o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*,

aspiracional y estético, pues tiene que ver con aquello que quiere ser bello pero que resulta insuficiente: “Es una aspiración no satisfecha; una desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla” (Liniers 11-12). Más tarde, citando a Ramón Gómez de la Serna y aclarando la diferencia entre “cursi” y “snob”, Moreno Hernández empieza a dibujar lo cursi como una cuestión de la sentimentalidad y de cierto desbordamiento de esta:

El ser vulgar quiere tener maneras, palabras y actos parecidos al del aristócrata, del que se diferencia no por la buena fe como el cursi, sino por cierta falaz mala fe [...] El snob se excede en la pedantería y el cursi si es naturalmente exagerado lo hace por su propia turbulencia sentimental. El snob es vanidoso, el cursi sólo está embriagado de vivir con los adornos que adora. El snob finge y es cortesano de los que se cree superiores, mientras que el cursi se cree igual a los más importantes y se confidencia con ellos sincero y de tú a tú... (Gómez de la Serna 20).

En este fragmento ya se pueden localizar características principales de lo que hoy seguimos considerando no solo cursi sino lo cursi estereotípico: lo exagerado, lo sentimental y turbulento, lo recargado y readornado, la fijación en lo accesorio y ornamental, lo supuestamente sincero y confesional. Son estas características, de hecho, las que se ponen en juego en gran parte de la poesía de Berta García Faet, donde se saturan y a veces se exageran para hacer de ellas un lugar de brillo estilístico, estético y político. Si según Gómez de la Serna el cursi es “naturalmente exagerado [...] por su propia turbulencia sentimental”, García Faet y otras poetas actuales son artificialmente exageradas y su sentimentalidad no solo es turbulenta sino también a veces turbadora. Al ser, además, su exageración artificiosa se producen las preguntas directamente críticas: ¿para quién es esta exageración producida *exagerada*?, ¿a quién le molesta este tono o articulación o temática?, ¿qué hay de malo en la adoración por lo que es considerado accesorio u ornamental? De hecho, ¿para quién es ornamental el corazón?

En *La cultura de la cursilería*, la otra fuente principal que vislumbra la relación entre lo cursi y la literatura, Noël Valis

es iluminador del propio carácter peyorativo que adquirió la cursilería desde sus inicios conceptuales.

ofrece un recorrido sobre los dos posibles orígenes de la palabra “cursi” arrojando luz sobre su estrecha relación con las categorías de género y de clase. Por un lado, Valis recoge el famoso ensayo de 1952 de Enrique Tierno Galván, “Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración moral en el siglo XIX: lo cursi”, que alude a que “cursi” proviene de la letra *cursiva*, esto es, una tipografía. Como apunta Valis interpretando el texto de Tierno Galván, la cursiva era una importación tipográfica en España de origen inglés y competía, en el siglo XIX, con la escritura tradicional española, esta última asociada “los valores aristocráticos del prestigio y la clase, mientras la cursiva inglesa, importada como otros productos a través de los canales comerciales, apuntaba a un sistema de valores más libre y menos clasista, basado en el cambio y el movimiento” (101). De la misma forma que la tipografía, la cursilería aparece en un momento donde el cambio que producía la inserción de una forma nueva avisaba de una desestabilización de las estructuras previas tanto sociales como culturales. Valis y Moreno Hernández, en sus respectivos libros, coinciden y subrayan que lo cursi está cargadísimo de matices de clase y género. Hace casi dos siglos, apuntan por separado, se llamaba cursi a aquella persona que vestía y hablaba de una forma anticuada, casi perteneciente a otro tiempo (aunque realmente pertenecía a otra clase), y que, de hecho, utilizaba objetos “cursis” porque dichos objetos o accesorios ya estaban pasados de moda. Se entiende, entonces, el uso de la categoría o de la etiqueta de lo cursi aquí como una cuestión perceptiva y jerarquizante del uno con respecto al otro: uno que determina que el otro no es suficientemente bueno o sofisticado o bello; o, mejor dicho, que no es capaz de la calidad, la sofisticación o la belleza para poder incluirse en su clase o en su categoría o en su espacio.

El segundo posible origen del término aparece de la transformación del apellido de las hermanas Sicur, hijas de un sastre del siglo XIX que portaban vestimentas opulentas pero viejas y que suscitaban los comentarios de la gente de la clase alta que, para reírse de ellas y de las piezas y objetos que vestían, cambiaron las sílabas de su apellido de orden, convirtiendo “Sicur” en “Cursi”. Es indiferente si se toma un origen u otro o ambos como válidos; tanto la tipografía importada como las señoritas desubicadas de clase son símbolos de

una sociedad cambiante avanzando hacia la modernidad, indicada en parte por la incómoda llegada de nuevas clases

sociales cuya misma existencia no podía definirse apropiadamente, y cuya conducta y cultura tendían a difuminar las distinciones sociales entre clases. La cursilería aportaba una imagen, una metáfora, para esa indeterminación, pero de ese modo favorecía también la sensación de incertidumbre social por las circunstancias cambiantes (Valis 42).

Lo cursi, en su sentido histórico, no ofendía solamente por ser de mal gusto o por ser una forma cultural aspiracional, un “quiero y no puedo”, sino por ser un marcador de que la sociedad y la cultura podían cambiar y que, de hecho, estaban cambiando. Ahí cobra fuerza, entonces, su cariz ofensivo —en el sentido de “insultante” o “humillante” y también en el sentido de “atacante”— que permanece en algunos casos y usos de la cursilería en nuestra contemporaneidad; y es concretamente en esa doble vertiente de lo ofensivo de la cursilería en la que se enmarca la poesía de Berta García Faet, colmada, por un lado, de autoconsciencias sobre que lo dicho es vergonzoso⁶ —*Los salmos fosforitos*, por ejemplo, está repleto de estas explicitaciones: “En este poema debo auto-representarme piedra / a piedra; sin / consecuencia, /utilizo la 3ª persona del plural (qué vergüenza!); / (...) /Quiero dejar constancia de que / no todo se fue. /Quién se fue? / Qué vergüenza!” (121)—; y, por otro, de un uso saturado y brillante y retexturizado de los mismos estereotipos —como puede verse en los ejemplos de la sección anterior—. En este sentido, la cursilería —ya se ha repetido antes— no solo está ampliamente determinada por la clase, también por el género. En los posibles orígenes de lo cursi se hace explícita esta marca: por un lado, de forma más evidente, las hermanas Sicur como mujeres; por otro, la propia tipografía cursiva, cuyos caracteres “eran considerados por algunas personas como delicados y coquetos, señales de su naturaleza femenina” (Tierno Galván 98). A la cuestión clara de la marca de clase se le añade la de lo femenino y feminizado y, con ello, un carácter de coqueto y delicado, de dulce, es decir, de lo estereotípico femenino como algo percibido como débil y/o secundario y/o insuficiente: “La femineidad de lo cursi trasparece

⁶ Es importante también apuntar, tal y como lo hace García Faet en el libro resultante de su tesis doctoral, que la poesía inmediatamente anterior a sus publicaciones parece estar teñida de lo que Gillian White ha acuñado como “vergüenza lírica” en el extraordinario ensayo “*Lyric*” Shame. The “*Lyric*” Subject of Contemporary American Poetry, en el que defiende un uso concreto de ciertos mecanismos para huir de la sentimentalidad y del modo confesional considerados en sí mismos vergonzosos.

en la delicadeza” (Tierno Galván 98). Estas ideas, de hecho, no paran de rebotar y de rebatirse y de celebrarse en la poesía de García Faet y se produce de manera frontal y profunda, como por ejemplo, en las citas de los primeros poemas de *La edad de merecer* analizados en la sección anterior, pero también continuamente en otros libros como *Los salmos fosforitos*: “El festín no fue amargo. Azúcar? / Más azúcar?” (68); “ven, vente, trágate / el último yelmo de mi cuerpo. // Porque este es mi cuerpo, etc. / Demasiado dulce?” (117); o *Corazonada*: “Cómo no ahogarles / con la afición al piano / fracasada; / cómo dejarles ir / cuando estén hechos // Dijimos: jamás tendremos hijos. / Había que creer en el amor / Había que creer en el futuro. / Lo conseguisteis” (86); “hay huellas imborrables y hay huellas imborrables” (58); o *Una pequeña personalidad linda*: “Mi vida es mágica / voy a morirme y es mágico // canción visible / que te pinchas con la rueda de la noche pero soy yo / quien sangra // quemar terciopelo // darle la vuelta al eco // soy mágica” (191); “Mi vida es mágica / la corona de espinas del concepto / la corona de espinas del concepto yo la tiro // un itinerante hulahop / es el instante // me he casado en mi mente // licor / de piritita // enjambre de fresas” (192).

La carga histórica de lo cursi sobre la clase y el género viajan y se transforman durante estos casi dos siglos de historia. Ahora, como diferentes teóricos apuntan, entre ellos Moreno Hernández, lo cursi bien podría embarrarse con el concepto de “kitsch”⁷. Opto, sin embargo, por el uso de la cursilería en este contexto específico porque su historia en nuestra contemporaneidad presenta una carga algo distinta a lo kitsch, puesto que no solo se centra en la clase, en lo barato o lo mediocre o lo sentimental sino que va unido históricamente también a las mujeres y a lo femenino y al uso concreto de objetos o vestimentas o formas de hacer y de estar profundamente cargadas y feminizadas. En un uso particular de la cursilería y en la explotación y

⁷ Diferenciar entre “cursi” y “kitsch” demandaría la atención de un artículo completo. Aquí tan solo me atrevo a apuntar a que es una diferencia ambigua y a veces muy próxima y otras veces no tanto, pero desde luego problemática, pues ambos conceptos tienen diferentes historias y, por tanto, diferentes cargas políticas. Si se quiere profundizar en la cuestión de lo kitsch en la poesía existe el fantástico libro *My Silver Planet. A Secret History of Poetry and Kitsch* (2014), de Daniel Tiffany, donde se crea, desde luego, un trenzamiento con la definición de lo cursi que aquí exploro cuando recoge estas características de lo kitsch poético: “triviality, mediocrity, sentimentality, lack of originality” (21).

saturación de esos elementos que también son históricos, sociales y culturales de la feminidad y de lo feminizado encuentro una herramienta poético-política que desestabiliza las cuestiones sobre qué es lo poético y sobre qué y cómo y desde dónde se tiene que escribir lo poético. Desde luego, es innegable que en nuestra contemporaneidad el uso de la palabra cursi se ha desplazado y que no se produce alrededor de la vestimenta o de los objetos o de los manierismos corporales sino que se fija en la articulación del discurso tanto formal como temáticamente. Como apunto en mi ensayo *Superemocional*:

Lo cursi se entiende ahora, entre otras cosas y desde la perspectiva más negativa, como un sentimentalismo exacerbado, un desbordante flujo de sentimientos sin filtrar de palabras, expresiones y acercamientos temáticos que no se consideran literarios. Hace referencia, además, a una emoción desbordada que no está ligada a un pretendido y normativo control requerido por la obra literaria (174-175).

Que la cursilería, en este sentido, es una cuestión donde lo sentimental es central lo subrayan no solo las fuentes históricas como Gómez de la Serna y los historicistas Moreno Hernández o Valis sino también las críticas literarias académicas dedicadas a la poesía. Erika Martínez en su artículo sobre García Faet y Vallejo apunta a esta “exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería” (104); Christian Snoey Abadías se refiere al “sentimentalismo —alargado en cursilería [...] que Berta García [Faet] estira y trabaja” (98); y la propia García Faet sobre Laguna pone el foco en una “sentimentalidad exacerbada que resulta sumamente kitsch y cursi” (*Poéticas* 110). Esto es: lo cursi estaría íntimamente ligado a un desbordamiento sentimental, a un exceso aparentemente descontrolado y/o a una emocionalidad que se presenta exacerbada y, además, está cargada de connotaciones de clase y, más importante aquí, de género. En otras palabras, lo que reluce en la cursilería es emoción y una supuesta exageración, sentimentalidad exacerbada.

En su reciente artículo, Ferrán Riesgo, comparando las poéticas de García Faet y del argentino Mariano Blatt utiliza parte del desarrollo teórico sobre lo cursi de *Superemocional* y fija su atención en una nota al pie de página en la que apunto que cierto uso de la cursilería (ahí llamada confrontacional por su función ofensiva) puede encontrarse también en, además de la poesía de García Faet, la de Fernanda Laguna y Mariano Blatt

(Riesgo 220). Sin embargo, en su análisis ve insuficiente la categoría de lo cursi para ejercer una comparación entre ambas poéticas puesto que “algunos componentes temáticos y tonales de ambas obras impiden la adopción, creo, de lo cursi como categoría predominante en ella” (220). Por un lado, el apunte para mirar y fijar la atención crítica sobre la cursilería de García Faet, Blatt y Laguna no debe confundirse con una intención aglutinadora de sus obras ni mucho menos reduccionista bajo una sola categoría, tampoco en un afán relacional que una a las poéticas bajo un término de forma restrictiva. El uso de la cursilería de García Faet es diferente del de Laguna; y el de Laguna, distinto al de Blatt⁸. Lo interesante, en este sentido, es cómo se acoge y explota en cada una de las poéticas e incluso en cada uno de los libros o poemas de forma diferente, haciendo un uso concreto de las herramientas aportadas por la cursilería y transformando su uso particular en una forma de exploración y/o cuestionamiento del contexto social y cultural.

No puedo ni es necesario pararme a profundizar aquí sobre la poética de Blatt, puesto que coincido con Riesgo en que la categoría de “la ligereza” es un buen acercamiento a su obra de forma generalizada; solo mostrar un apunte con respecto a la sugerencia en su artículo de dejar la cursilería en un segundo plano con intermitencias en el caso del poeta argentino —y también en el de la valenciana, pero eso sí lo discuto más adelante—. Incidiendo en el artículo que García Faet dedica a la poesía de Blatt, Riesgo cita un fragmento donde la escritora valenciana anota que “[e]n comparación con ‘Belleza y Felicidad’ [las poetas Cecilia Pavón y Fernanda Laguna], la masculinidad hiper-sentimental e hiper-fantástica de Blatt lo es tal en virtud de su cursilería *light*, no

⁸ Tampoco es el tema de este artículo vislumbrar estas diferencias, pero un pequeño apunte generalizador —y que no pretende encerrar las escrituras en solo estos impulsos— es que la cursilería de la poesía de García Faet iría más encaminada a explorar e indagar, como se defiende aquí, sobre las sentimentalidades feminizadas; la de Mariano Blatt podría examinarse desde el concepto de lo *cute* o de lo lindo y la de Fernanda Laguna desde la óptica de la “tontería” o de la “boludez” y “lo kitsch”, tal y como ya ha apuntado la propia García Faet en su ensayo. Me refiero: la cursilería como yo la pretendo entender, y a riesgo de repetirme, es una sentimentalidad desbordada, una mirada chillona que, en cada escritura y en cada libro y en cada poema adquiere una tonalidad, una estructuración, una dinámica que actúa junto a (y a veces en contra de) las demandas de lo poético en cada caso. La cursilería que me interesa es aquella que actúa como forma de resistencia a algo; siendo ese algo un espacio variable pero siempre ligado a, como se ha desarrollado en la genealogía histórica y teórica del concepto, los estereotipos de género y de clase.

tan recargada como para que sólo quepa leerla como auto-irónica” (“Mi juventud” 56). García Faet apunta su preferencia por denominar “neo-naíf” a la poética de Blatt, “caracterizada por una sentimentalidad exacerbada y fantasiosa”, término cuyo prefijo sirve para llamar la atención sobre su carácter artificioso y trabajado (“Mi juventud” 52). Sin embargo, aun pudiéndose enmarcar dentro de estas categorías de lo “neo-naíf” o de la “ligereza” (parecen casi indistintas), no hay que olvidar que cierto uso determinado de la cursilería no es secundario en la poesía de Blatt sino imprescindible e insustituible. Su proyecto político amoroso es indisociable de la expresión de la cursilería, como sugiere el apunte de García Faet al respecto de la propuesta sensible y de mundo blattiana: “Los muchachos a desear son interminables, pero no intercambiables” (62). La poesía de Mariano Blatt, en este sentido, se lee perfecta y brillantemente desde las categorías de lo neo-naíf o de la ligereza, pero el uso de una cursilería *light* o *ligera* no es intercambiable por otro concepto. Sí puede denominarse *light* o *ligera* en comparación, tal y como establece García Faet, con Laguna o Pavón o con la propia García Faet; pero el uso concreto y brillante de la cursilería en Blatt es imprescindible e inseparable de su poética; y algunos de sus poemas más memorables reunidos en *Mi juventud unida* perderían casi toda su fuerza si les despojamos de ella. Por ejemplo “No hay nada más lindo”, que cierra con los versos “Así como tampoco hay nada más lindo / que todo lo que todavía nos está por pasar. / No hay nada más lindo, / para terminar, / que que hoy estemos juntos” (196); o el increíble “Una galaxia llamada Ramón”, donde el yo poético estalla de emoción al decirle al tú:

Ramón, le digo
el mundo gusta de vos
esa vaca
gusta de vos el yuyo
la moto el camino y el barro
todo el pueblo
yo pregunté
gusta de vos
dios gustaba tanto de vos
que desapareció
y que ahí se inventó la poesía
el baile y la música
para que todos puedan gustar de vos
sin enfermarse la cabeza

el corazón la vida (147-148).

O, más adelante, en el mismo poema: “Ramón tengo el corazón muy chico / y vos sos muy grande, capaz por eso me duele” (150); o el poema entero en el que la cursilería estalla en la reflexión metapoética: “¿Cómo te sentís? / Como si estuviera adentro de un poema. / ¿En quién pensás? / En los que están afuera” (325)⁹. Parafraseando y modificando la frase de García Faet: las categorías estilísticas y poéticas son interminables, pero no intercambiabiles.

Sin embargo, sí encuentro reticencias en categorizar la poesía de García Faet desde la ligereza. Si entendemos lo ligero como contraposición a lo solemne y a la poesía que García Faet ha denominado “postmoderna-desencantada”, desde luego que su poesía es ligera. Aun así, considero que el uso del término “lúdico” e incluso “juguetón” es en este sentido más ilustrativo que el de ligero para referirnos a ella. Si entendemos, por otra parte, la ligereza en el sentido cercano al uso de Blatt como una poesía menos retórica, cargada de ingenuidad y de esa especie de afán de escritura que parece ignorar (desde luego conscientemente) el peso de la tradición y que se muestra abiertamente, como determina García Faet, “anti-poética” (que resultará “hiper-poética” por su diálogo metarreflexivo implícito), entonces lo ligero es un concepto erróneo para acercarse a la poesía de Berta García Faet.

Primero, y lo más obvio, la poesía de García Faet está plena de momentos donde se expresa abiertamente el conocimiento experto y se explicita su comodidad de movimiento entre las citas y los comentarios sobre la tradición literaria y filosófica. Poniendo tan solo dos ejemplos de tantos: en *La edad de merecer* se cita y edita a Lucrecio y se reescribe el *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein, entre otros ejercicios con la tradición; y en *Los salmos fosforitos* todo esto se exagera y se reescribe, poema por poema, una de las obras cumbres de la vanguardia poética hispánica, *Trilce*, de César Vallejo y se incluye unos “Agradecimientos y dedicatorias” al final donde hay toda una lista de nombres clásicos de la literatura con quienes García Faet escribe al lado (180). Sin embargo, su erudición nunca se muestra altiva y no la hace servir para colocarse en un lugar especial

⁹ Estos poemas con los que se ejemplifica o muestra la cursilería de Blatt están también recogidos en *Estrellas vivas. Antología de poesía cursi*, que editamos Berta García Faet y yo conjuntamente.

de una jerarquía social o literaria sino para la conversación, la indagación y el cuestionamiento: “‘me he investigado a mí mismo’, dijo Heráclito; / ‘y no me duele’, / dije yo, ‘y yo también / digo mentiras’. Pero no pasa nada. A veces lloro no me ves / no pasa nada” (*Los salmos* 120). Incluso en los poemas en donde, como Riesgo apunta, García Faet plantea una escritura más ligera o llana o sin tropos¹⁰, como en el famoso poema “Me gustaría meter a todos los chicos que he besado desde el año 1999 en una misma habitación”, el conocimiento de la tradición y el uso paradigmático de ese conocimiento como motor de la emoción y del movimiento del poema son indispensables, pues en este texto concreto la aparición de la teoría y de las obras de Nietzsche o Alfonsina Storni o la poesía social de la postguerra española o el teatro de Eugene O’Neill y de Edward Albee dotan al poema de una textura más profunda que le hace virar y apartarse de lo naíf o de lo ligero, aun habiendo sido convertidos estos conocimientos tradicionales en mero símbolo o, incluso mejor, por el mismo hecho de ser convertidos en mero símbolo.

Segundo, Riesgo hace uso de unos apuntes de Erika Martínez sobre Vallejo y García Faet para determinar que el atrevimiento experimental “para con el lenguaje tendría, pues, una condición radical, y acarrea (entre otras cosas) una profundidad y variedad de registros incompatible con lo cursi ‘puro’” (222). En este sentido, la primera cuestión que surge es la de qué significa exactamente “lo cursi puro”. Si tenemos en cuenta que el uso determinado y político de ciertas poetisas sobre la cursilería se basa en el juego y en la saturación, exploración y explotación de ciertos estereotipos de género (poético y social) sobre qué significa lo cursi y lo feminizado, una idea de pureza no existiría como

¹⁰ Esta idea de la poesía sin tropos la tomo de la propia Berta García Faet. La menciona en una entrevista para *Cultur Plaza* en 2018: “Creo que desde hace años vengo investigando dos cosas distintas y que cada vez más estoy juntando: una es la de cómo hacer poesía sin tropos (o con pocos tropos) y otra es cómo disfrutar de la poesía materialmente y cómo eso afecta al significado de los poemas”. El concepto de tropo, igualmente, lo desarrolla con mucha más especificidad en *El arte de encender las palabras. La dimensión conmovedora de la poesía*. Un pequeño ejemplo: “Llamo tropo, simplemente, a cuando y donde se cristaliza (o flota en el aire) la sugerencia de una poderosa incumbencia” (45). Parte de esta poesía sin tropos a la que se refiere —y que en *Poéticas de la niñería* relaciona con la poesía argentina de los noventa y dos mil— también puede verse en la parte final de *La edad de merecer*, por ejemplo en la apertura de la “Primera epístola a Camil C. Stínga”: “en persona hablas conmigo en castellano / por escrito hablas conmigo en inglés // me duele mucho // te expresas mejor / en el idioma de tu exnovia // la irlandesa // que tiene un coño pelirrojo / y mínimo // lo sé por una foto” (83).

tal. Berta García Faet y otras poetas actuales hacen un uso consciente y retexturizado de los clichés y las figuras y las formas y los temas considerados femeninos y/o cursis y les proporcionan una nueva textura. A veces llevándolos al paroxismo, otras haciéndolos convivir felizmente en su articulación, permitiendo que habite así la contradicción en el poema, contradicción muy parecida a la de vivir fuera de ellos. Todo juego consciente y abiertamente político y poético con la cursilería en este sentido es *impuro*, es decir, no es genuino o natural ni está desprovisto de una artificialidad o trabajo retórico o artístico. Unai Velasco lo denomina, en la introducción de la versión traducida al inglés de *La edad de merecer* (*The Eligible Age*), neocursilería. Velasco subraya que esta neocursilería —a la que le añade el prefijo para subrayar su consciencia política— es una de las principales características de la poesía de García Faet y que su uso (para él, irónico) redefine los atributos de la intensidad emocional del sujeto poético que había sido sancionada por la posmodernidad (como García Faet también apuntaba), distinguiéndose de este tipo de poesía masculina y masculinista a través de una forma melodramática de cursilería “and adding a critique of both those who reject emotion as a primary textual driving force and those who associate emotion with female modes of creation and perception” (8). Así como apunta Velasco, García Faet arremete contra lo masculino y patriarcal no solo porque puede encarnar sus flaquezas o debilidades sino porque conoce perfectamente cuáles son los roles y los estereotipos que se le asignan a su género:

and, knowing this, performs them in their softest, dumbest extreme, their most subdued and least dangerous, in order to mock and deride them. The interesting thing about this resource, which crosses all strata of the text, from the rhetorical to the political, is that its author is able to make it work in several ways at the same time, devaluing it politically and elevating it aesthetically, while avoiding contradiction (8).

El comentario de Velasco sobre que esta cursilería o neocursilería colma todo el texto, desde lo político hasta lo retórico, sería suficiente para no ignorar esta categoría como central en la poesía de Berta García Faet e incluso para cuestionarse la categoría de la ligereza como operante o distintiva como propone Riesgo.

Sin embargo, un apunte final más. En su artículo, Riesgo utiliza un fragmento del artículo de Erika Martínez para determinar que el uso de la cursilería de García Faet es insuficiente o incluso cómico y que por ello queda su actitud o función política desactivada. Cuando Martínez vislumbra que cierta crisis del confesionalismo parece responderse actualmente por ciertos poetas como Berta García Faet a través de “una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería”, ejemplifica cierto uso de esta en García Faet: “El sentimentalismo exacerbado que deviene en cursilería es practicado burlonamente” (104). Mientras que Riesgo corta ahí la cita —infiero, de forma estratégica— la frase de Martínez en el texto original es más extensa y compleja y proporciona ejemplos de *Los salmos fosforitos*: “(‘Esta prosopopeya es demasiado cursi, ahora / debo descansar’ o ‘deposítame en un cajón cursi’) y aludido en giros del tipo ‘Qué opinas? / demasiado dulce?’” (104). Los ejemplos de Martínez arrojan luz sobre la idea de que la cursilería, aun utilizada de forma burlesca, no se despliega tan solo para reírse de lo propiamente cursi. El sujeto poético de García Faet se muestra consciente de la reputación de lo cursi y él mismo es burlesco y, con ello, también punzante y mordaz. En este sentido, lo humorístico y lo lúdico no le quita ni peso ni ligereza. Más bien todo lo contrario. De hecho, el humor garciafaetiano es muchas veces trágico o, si se quiere, tragicómico como en el poema “Daño nº 18” de *La edad de merecer*:

Querer gustarle pero él te dice
si quieres vamos a mi cuarto o a tu cuarto

Lleváis apenas 10 minutos
con los besos no te fías
de él

Querer sexo pero no fiarse

Ah, ¿pero querías algo auténtico?
Y sin precauciones, estoy decepcionado

Me dijiste que tenías el corazón atado
al tobillo

Lo siento lo solté un momento me dormí
y se me escapó

Es un desobediente
Muy mal muy mal pídele perdón al chico

Perdón

Chico (20).

En esta parte final del poema se humoriza el conflicto derivado de un supuesto exceso de emoción que está marcada por el género (en sus dos planos). Parece haber un castigo o, al menos, una riña por no haber sido capaz de controlar al corazón, esto es, por no haber sido capaz de tener control sobre los sentimientos y sobre la articulación de estos. La respuesta de la escritura de García Faet es, en este sentido, la de personificar e infantilizar al corazón como si fuera un objeto independiente de la voz poética y, a su vez, haciendo funcionar a la protagonista a través de un tono maternal. Las advertencias sobre las expectativas, normas y estereotipos de género se han asumido e integrado por completo, hasta tal punto que el yo lírico parece comportarse con su corazón de la misma forma que se comportó con ella su madre y su abuela; pero no, porque corazón y yo lírico son la misma entidad aunque desdoblada y ambos aparecen, en consecuencia, no solo infantilizados por las advertencias externas sino además autoinfantilizados y cursis, haciendo del proceso una estrategia de resistencia, cuando arremeten cómica y lúdicamente: “Perdón // chico”. No es casual la indeterminación nominal del sustantivo “chico”, que no tiene nombre y que hace de este encuentro una situación que podría interpretarse como genérica y, sobre todo, posiblemente repetible y repetida, lo que lleva toda esta dramatización de los personajes a un espacio de lo trágico-mico e incluso del patetismo.

El uso del humor en la escritura de García Faet sirve para dotar de peso y, a su vez, crear una distancia a veces alegre y sí, a veces también ligera por antisolemne y lúdica, sobre temas y cuestiones que son determinantes en las experiencias vitales. Pero su uso cómico nunca es para deslegitimar y “reírse de” lo cursi o de lo feminizado sino para “reírse con” ello, desde dentro, pues estas sentimentalidades parecen indisociables de ciertos modos de vida. Existir de una manera concreta es inevitable para los sujetos poéticos de García Faet y esas formas de existir, ligadas a ciertas estructuras de emoción, sentimiento y conocimiento

por su profunda generización, son las que se despliegan en su escritura. Humor y cursilería no se emborronan entre sí, se retroiluminan; como tampoco la risa ni la emoción son sinónimos de que algo no importe sino todo lo contrario: “yo me río un poco con envidia un poco con amargura sí lo admito me río un poco con amargura un poco con resentimiento de la seguridad ontológica del hombre medieval, sus ojos tranquilos, enternecedores” (*La edad* 52). La cursilería de García Faet, muchas veces cómica y divertida, no le quita peso político ni la desdeña como una forma de exploración poética y epistémica. En la introducción de *El arte de encender las palabras* así lo defiende: “He llegado a la conclusión de que la poesía es movimiento. Tiene todo que ver con la conmoción: de nuestros conocimientos, vidas y futuros (...) La poesía también es eso: encajes (cuajaduras, fiestas)” (13-14). Y en una entrevista a *Cultur Plaza* lo ilustra perfectamente: “Es un poco cursi, pero tiene que haber verdad sentimental. Si no, haríamos filosofía analítica, que es una cosa terrible” (García Faet 2018). Por eso su escritura se obceca y vuelve una y otra vez al impulso cursi o neocursi y vislumbrando y apostando por el hecho de que la emoción está intrínsecamente trenzada con el conocimiento y que ese conocimiento es también lúcido e increíble, extraño y a veces inexplicable: “Te juro que brillaránbrillarán las luciérnagas de mi corazón-pulmón” (*Los salmos* 91).

En definitiva, existe actualmente un uso consciente y determinado de la cursilería que coge y recoge toda su carga histórico-cultural para jugar con ella, no para desecharla sino para sumergirse en su problematicidad. Al estar ampliamente relacionada con las normas y estereotipos de género, este juego es no solo fragilísimo, también enjundioso: toca y rebota las estructuras y los discursos y las dinámicas de las que están dotadas las vidas. Su uso consciente —llámese cursilería a secas, neocursilería o cursilería confrontacional— implica poner en el centro e indagar y cuestionar y a veces tirar o estirar y a veces celebrar muchas de esas formas que determinan estereotípicamente cómo tiene que ser el texto poético y, muchas otras veces, también la vida de las mujeres o los atributos normativos de las mujeres. La obra de Berta García Faet, así, explora y explota la cursilería de forma central en su poética. La proposición de una categoría de lo ligero que desplace a la de lo cursi en este caso no solo es insuficiente sino desacertada. Invisibiliza todo el trabajo de esta poética con los estereotipos y las normas de género para dotarlos de una textura diferente y para abordarlos críticamente; y, más aún,

sotierra esa trenza fosforita que la poesía de Berta García Faet se empeña una y otra vez en enmarañar: la poderosa unión entre vida y literatura, entre emoción y pensamiento, entre corazón y corazón. ¿Qué haremos, entonces, con su amor tan fanático? Llamarlo, por supuesto, cursi.

Bibliografía

Blatt, Mariano. *Mi juventud unida*. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2020.

Engels, Friedrich. *El origen de la familia, de la propiedad privada y del estado*. Madrid, Akal, 2017.

Esteban, Mari Luz. *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona, Bellaterra, 2011.

Gallego Benot, Juan. “Recrear al sujeto en el poema. *Los salmos fosforitos* de Berta García Faet”. *DeSignis*, n.º 36, 2022, pp. 107-115.

Gancedo, Sara. “Hacia una dialogía feminista: *Los salmos fosforitos* de Berta García Faet (2017) como reescritura de *Trilce*”. *452ºF*, n.º 24, 2021, 180-197.

García Faet, Berta. *La edad de merecer*. Madrid, La Bella Varsovia, 2015.

García Faet, Berta. *Los salmos fosforitos*. Madrid, La Bella Varsovia, 2017.

García Faet, Berta. “Berta García Faet: ‘La literatura viene de la vida y va a la vida’”, *Culturplaza*, 3 de marzo de 2018, <https://valenciaplaza.com/berta-garcia-faet-la-literatura-viene-de-la-vida-y-va-a-la-vida>. Accedido el 30 de mayo de 2025.

García Faet, Berta. *Una pequeña personalidad linda*. Madrid, La Bella Varsovia, 2021.

García Faet, Berta. *Corazonada*. Madrid, La Bella Varsovia, 2023.

García Faet, Berta. *El arte de encender las palabras. La dimensión conmovedora de la poesía*. Valencia, Barlin, 2023.

García Faet, Berta. “*Mi juventud unida* (2020) de Mariano Blatt: la ‘poética del flasheo’”. *Letral*, n.º 30, 2023, pp. 51-73.

García Faet, Berta. “La crisis del lenguaje y del sujeto en la poesía española del siglo XXI, en contexto: espiral de violencias y desvíos extravagantes”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 40, pp. 25-47.

García Faet, Berta. *Poéticas de la niñería. Infancia, resistencia y subversión en la poesía latinoamericana e ibérica contemporánea*. Nueva York, Peter Lang, 2024.

Gómez de la Serna, Ramón. *Lo cursi y otros ensayos*. Buenos Aires, Sudamericana, 1943.

Haslanger, Sally. *Resisting Reality. Social Construction and Social Critique*. New York, Oxford University Press, 2012.

Liniers, Santiago de. *La filocalia, o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*. Madrid, Biblioteca de la voz del siglo, 1868.

López Fernández, Álvaro. “‘La alegre libertad en la catástrofe’: Tensiones entre lenguaje y verdad en la poesía española joven (2011-2018)”. *Kamchatka*, n.º 11, 2018, pp. 179-203.

Martín Ramiro, Mayte. “Quiero extrañar el lenguaje pero que luego triunfe el amor”: Amor y metapoesía en *La edad de merecer* de Berta García Faet”. *Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad*, Laura Alarcón Gómez, Pilar Arantegui Gallardo y Sofía Bernardo Méndez (ed.), Madrid, Dykinson.

Martínez, Erika. “¿Quién tropieza por afuera? Poéticas del obstáculo y errancia del sentido en Cesáreo Vallejo y Berta García Faet”. *Monteagudo*, n.º 27, 2022, pp. 93-111.

Moreno Hernández, Carlos. *Cultura y cursilería*. Valladolid, Secretariado de Publicaciones, 1995.

Riesgo, Ferrán. “Un aire de familia: Notas sobre las poéticas de Mariano Blatt y Berta García Faet”. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º 3, 2024, pp. 207-223.

Sánchez López, Juan Pedro. “Niñas que contestan: las reescrituras y el desplazamiento del estereotipo en la poesía de Berta García Faet”. *rossocorpolingua*, n.º 3, 2021, pp. 34-48.

Sánchez López, Juanpe. *Superemocional. Una defensa del amor*. Madrid, Continta Me Tienes, 2023.

Snoey Abadías. Christian. “La influencia de la vanguardia latinoamericana en la poesía española joven: *Nueve meses sin lenguaje*, de David Leo García, y *Los salmos fosforitos*, de Berta García Faet”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 40, 2023, pp. 79-100.

Tierno Galván, Enrique. *Desde el espectáculo a la trivialización*. Madrid, Taurus, 1961.

Valis, Noël. *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid, Antonio Machado, 2010.

Velasco, Unai. “Prologue”. *The Eligible Age*. Berta García Faet, Kelsi Vanada (trad.), Iowa, The Song Bride Project, 2018, pp. 6-14.

White, Gillian. *Lyric Shame. The “Lyric” Subject of Contemporary American Poetry*. Cambridge, Harvard University Press, 2014.