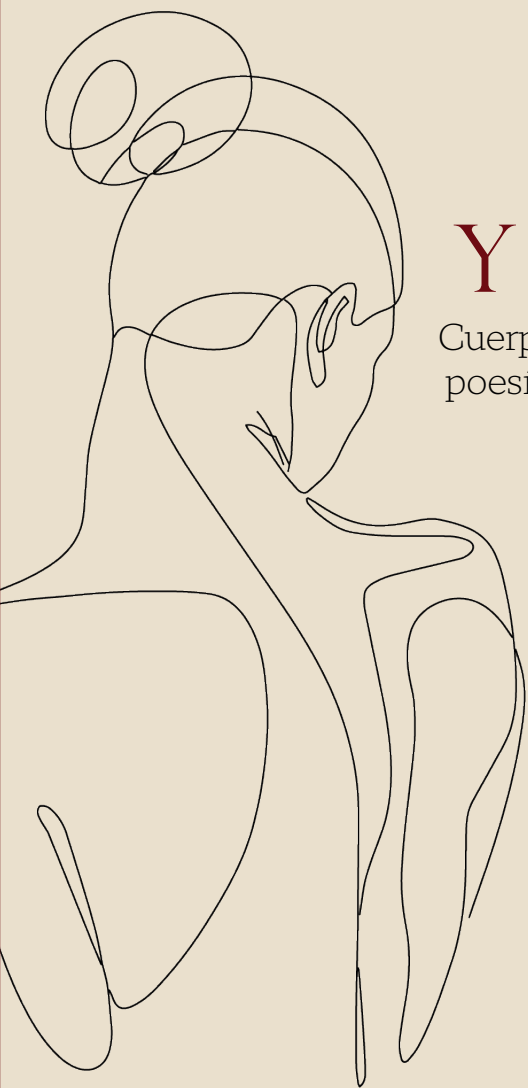




LA JAULA Y EL VUELO

Cuerpo, género e identidad en la
poesía española contemporánea
escrita por mujeres.

MARÍA EMA LLORENTE

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

La jaula y el vuelo

Cuerpo, género e identidad
en la poesía española contemporánea
escrita por mujeres

La jaula y el vuelo

Cuerpo, género e identidad en la poesía española contemporánea escrita por mujeres

María Ema Llorente



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Ema Llorente, María, autora

La jaula y el vuelo : cuerpo, género e identidad en la poesía española contemporánea escrita por mujeres / María Ema Llorente.-- Primera edición. – México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2025.

470 páginas

ISBN 978-607-2646-39-1

1. Poesía feminista española 2. Poesía española – Autoras 3. Imagen corporal en la literatura 4. Identidad sexual en la literatura

LC PQ6208.F45

D 861

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

La jaula y el vuelo. Cuerpo, género e identidad en la poesía española contemporánea escrita por mujeres

Primera edición, diciembre de 2025

D.R. 2025, María Ema Llorente

D.R. 2025, Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Av. Universidad 1001, Col. Chamilpa, C.P. 62209

Cuernavaca, Morelos, México

publicaciones@uaem.mx

libros.uaem.mx

Corrección de estilo: Paulina Reyes Rivas

Diseño: Lucero Sandoval

Formación: Patricia Romero

Diseño de portada: Mariel Gómez Bello

Imagen de portada: Ginny Wang

ISBN: 978-607-2646-39-1

DOI: 10.30973/2025/jaula_vuelo



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0).

Hecho en México

CONTENIDO

Introducción

La identidad femenina en la poesía española contemporánea escrita por mujeres	II
---	----

Capítulo I

La construcción social del género

El papel de los discursos sociales en la conformación de la identidad	33
---	----

Modelos históricos, sociales y culturales de la feminidad en España	51
---	----

Procesos de socialización de género en la infancia y la adolescencia	82
--	----

Madres, abuelas y genealogías: transmisión de saberes y cautiverios	109
---	-----

Capítulo II

La gestión del cuerpo

Dicotomías de género. Naturaleza, cultura y corporalidad	133
--	-----

Técnicas de control y violencia sobre los cuerpos im-propios	145
--	-----

Máscara y disfraz: la identidad como puesta en escena	172
---	-----

Gestos, actitudes y comportamientos de la feminidad normativa	202
--	-----

Capítulo III

El deber ser de la mujer

Preceptos, mandatos y prohibiciones. Los estereotipos femeninos	221
Ser para los otros: la identidad como desposesión	226
Ausencia de centralidad: “la fría ceniza del trayecto del astro”	245
Agentes, mecanismos y efectos del silenciamiento	261

Capítulo IV

Imágenes y representaciones de la postración. Los cuerpos dóciles

El peso de lo femenino: cansancio, dolor e inmovilidad	281
Consecuencias negativas del sometimiento. Enfermedad, frustración, rabia y locura	299
Figuras de la enajenación: dobles, muñecas, maniquíes y estatuas	310

Capítulo V

Diálogo con la tradición y poética del rechazo

La práctica del revisionismo: subversión, inversión, y reescritura	345
Crítica y superación de estereotipos: musa, joven, princesa, esposa y madre. La feminidad disidente	375
Escritura y autonomía: la poesía como espacio de construcción de las nuevas identidades	412
Conclusiones	433
Bibliografía	449

*Enseñadas desde su infancia que la belleza es el cetro de
las mujeres, la mente se amolda al cuerpo y, errante en su
dorada jaula, solo busca adornar su prisión.*

Mary Wollstonecraft

*Yo hubiera preferido nacer manca de voz
o de pupilas. Sólo oídos.*

*Que lo dijeran
siempre
otros.*

Martha Asunción Alonso

*Las niñas obedientes hablan solo
cuando se les pregunta así que
no yo sino este lápiz en el palomar de la casa
escribirá para los ojos de los pájaros...*

Nieves Chillón

INTRODUCCIÓN

La identidad femenina en la poesía española contemporánea escrita por mujeres

La poesía contemporánea escrita por mujeres se ha visto incrementada de forma considerable en los últimos años, tal como demuestra el elevado número de poemarios y antologías existentes,¹ así como el aumento de actividades de crítica y difusión dedicadas a este tema.²

¹ Para un recorrido histórico y una visión panorámica de la poesía escrita por mujeres en España en los siglos xx y xxi remito a los documentados estudios de Ana Rodríguez Callealta (2020a y 2020b). En relación con las antologías, pueden consultarse los trabajos de Vanesa Ravira (2010), Genara Pulido (2011 y 2017) y Laura Scarano (2019, 2020).

² A la labor que cumplen las antologías de poesía se suman otras iniciativas y propuestas, entre las que se incluye la formación de asociaciones, grupos, hermandades y colectivos de mujeres, como la Asociación Genialogías, y la publicación de manifiestos como “Justicia Poética Ya”, de la asociación anterior, publicado el 25 de julio de 2015 en el suplemento “El Cultural” del diario El Mundo y su solicitud: “Transparencia e igualdad de oportunidades para ambos sexos en los premios de poesía de nuestro país sustentados con dinero público”. A estas se añaden la celebración de festivales como “Ellas crean”, conmemoración anual que reúne y rememora a artistas de disciplinas varias desde 2004; los estudios historiográficos de la serie matrilineal; así como la labor de determinadas editoriales, dedicadas a la recuperación y visibilización de la poesía escrita por mujeres y a la apertura de espacios para su difusión, como es el caso de la editorial Torremozas, que desde su fundación en 1982 se dedica a la publicación de obras escritas por mujeres y a difundir las últimas creaciones en su colección Voces Nuevas. También participan de esta iniciativa la editorial Castalia, con su colección Biblioteca de Mujeres, así como editoriales jóvenes como La Señora Dalloway o La Bella Varsovia, dirigida por Elena Medel. Se suman a ellas los números monográficos de revistas que desde 1980 se han ocupado de esta poesía como, por ejemplo, *Litoral* (1986) y *Zurgai. Poetas por su pueblo*, que dedicó dos de sus números a la poesía de mujeres (1993 y 2004), así como

El inicio de este despunte puede remontarse a 1975, fecha en la que empezaron a producirse en España cambios políticos, sociales y culturales que fueron modificando los espacios de trabajo y aparición de las mujeres y su autonomía, lo que conllevó también el aumento de publicaciones poéticas. Como señala Noni Benegas:

Tras la muerte de Franco en 1975, tienen lugar en Madrid y Barcelona las primeras jornadas feministas y, poco a poco, se logran muchas de sus reivindicaciones: aumenta la participación activa de las mujeres en la vida política e institucional, se produce su inserción académica con el cambio epistemológico que eso supone y el acceso al trabajo remunerado fuera del hogar. [...] En esa atmósfera de libertad recuperada aparecen simultáneamente poemarios de varias generaciones de poetas. (1998, p. 53)

Sharon Keefe Ugalde hace referencia igualmente a este desarrollo de la poesía escrita por mujeres durante la Transición y los años ochenta, momento en el que se produce lo que ella misma califica como el *boom* de la poesía escrita por mujeres en España, proceso que la autora describe de la siguiente manera:

La nueva poesía femenina nace en un clima de liberalización sociopolítica a partir de la muerte de Franco en 1975. Al proceso de democratización se suma una ola de feminismo en Occidente, con raíces en el “Mayo francés” de 1968, cuya fuerza ya se hacía sentir en España en la primera mitad de la década de los setenta y que se manifestó públicamente en diciembre de 1975 con las I Jornadas de la Liberación de la Mujer celebradas en Madrid. (Ugalde, 1991b, vii)

otras prácticas comunitarias como el desarrollo en las últimas décadas de grupos de investigación y proyectos dedicados a las poetisas en lengua española, cuyos resultados se divulgan en congresos académicos (Scarano, 2020, pp. 44-51).

Según lo anterior, puede decirse que la poesía escrita por mujeres empezó a adquirir visibilidad a partir del último tercio del siglo xx. En las décadas de los años setenta y ochenta aparecieron textos fundacionales de esta poesía y las escritoras se apropiaron de las páginas en blanco “para escribir en ellas sus historias, largamente silenciadas” (Ugalde, 2006, p. 653).

En la actualidad, el panorama de la poesía escrita por mujeres es amplio y variado y a pesar de los múltiples intentos de clasificación y agrupación en corrientes y generaciones se presenta como un conjunto heterogéneo y diverso, en el que cada autora muestra unas intenciones y unas características particulares.

Dejando de lado diferencias de formación, procedencia, intención y estilo de las autoras, muchos de estos poemas coinciden en el tratamiento del tema de la identidad de las mujeres. A partir de la reelaboración literaria de experiencias, recuerdos, ideas y reflexiones, numerosas escritoras plasman en sus textos las dificultades e implicaciones que entraña ser o convertirse en mujer. Mediante la rememoración y la recreación de historias personales y familiares, propias y ajenas, reales y ficcionales o ficcionalizadas, los poemas dan cuenta de distintos aspectos relativos a los procesos de construcción o adopción de una identidad femenina determinada, acorde con las normas que integran el deber ser de la mujer y los modelos de feminidad transmitidos y heredados que han funcionado como paradigma de una feminidad aceptada o positiva en España en una época concreta. Los textos dejan constancia de la existencia de estos mandatos e imperativos y de la forma en la que son transmitidos y adoptados o interiorizados por las mujeres, en cumplimiento de unos modelos limitantes y uniformadores, cuya desobediencia ha supuesto distintos tipos de castigos, discriminaciones, recriminaciones y descalificaciones.

Se trata así de una poesía que testimonia, por medio de la recreación literaria, una serie de situaciones y procesos individuales y colectivos. Aunque el testimonio no constituye la motivación fundamental de esta escritura, puede decirse que la literatura cumple una función indirecta de documentación de una serie de circunstancias, situaciones y procesos, aspectos que resultan especialmente relevantes en el caso de los estudios de género, tal como menciona Pilar Nieva-de la Paz:

Una de las fuentes más productivas para el análisis de estas cuestiones es, sin duda, la creación literaria y artística, con su recreación “intrahistórica” de la vida cotidiana, la gestión de expectativas y la construcción del imaginario colectivo por parte de diferentes generaciones.

La creación cultural, como otras instituciones públicas, desempeña un relevante papel en la construcción social de la identidad sexual. Las imágenes transmitidas desde la literatura y el teatro reproducen las claves fundamentales por las que se reconoce hoy la masculinidad, la feminidad y sus múltiples variantes, así como sus diversas relaciones con el poder (Butler, Bourdieu). La producción literaria ha contribuido así a lo largo de nuestra historia reciente a consolidar en el imaginario colectivo estas elaboraciones socioculturales. (2009a, pp. 9-10)

También Rodolfo Fernández y Andrea Duarte llaman la atención sobre la relación que existe entre la creación y el entorno o el contexto en el que se produce: “El sujeto de enunciación, en tanto sujeto colectivo, reproduce y plasma, en su creación, las voces ideológicas de la colectividad a la que pertenece” (2006, p. 145).

Por su parte, Ana Rossetti, en una de las entrevistas realizadas por Sharon Keefe Ugalde, menciona esta capacidad de la escritura de servir como documento y testimonio, especialmente en los casos de las autoras cercanas a la Transición y la década de

los años 90: “La mujer, por el proceso que está viviendo, puede contar unas historias muy fascinantes que antes, por la estructura social, no podía contar ni las podía vivir. Ahora le es posible dar un testimonio diferente de situaciones diferentes” (en Ugalde, 1991a, p. 156).

El contenido testimonial de esta poesía suele ir asociado a una valoración crítica por parte de las autoras. Esta orientación crítica de la poesía escrita por mujeres, iniciada durante la década de los años cincuenta y desarrollada posteriormente en los años ochenta y noventa (Álvarez Ramos, 2016, p. 2), ha sido ya advertida por autores y autoras como Sharon Keefe Ugalde (1991b), Noni Benegas (1998), Alberto García-Teresa (2013) y Cinta Montagut (2014).

Sharon Keefe Ugalde fue una de las primeras en llamar la atención sobre la actitud de protesta y rechazo de las injusticias que manifestaban determinadas poetisas españolas de la generación de los ochenta como punto de partida necesario para la búsqueda de una voz propia: “Para algunas autoras, descubrir su propia voz de mujer significa protestar contra la subyugación y expresar la angustia de la marginación” (1991b, xi).

Noni Benegas desarrolla esta misma idea en el “Estudio preliminar” que antecede a la antología *Ellas tienen la palabra* (1998), donde hace referencia a cómo la escritura contemporánea de las mujeres expresa su inconformismo en relación con las diferencias de género y construye, al mismo tiempo, unos sujetos y voces autorales nuevas y plurales que se apartan de la caracterización de la poesía femenina o “femenil” anterior:

Casi sin excepciones, dicen el malestar entre los sexos y proponen nuevas maneras de encarar las relaciones mediante la eliminación de los roles y las jerarquías, y la creación de nuevas identidades, fluidas y porosas. [...] han ido desmontando el su-

jeto femenino de la lírica tradicional y lo han reemplazado por unas personas poéticas enormemente ricas y variadas, cada una con su voz y su entidad propia dentro del poema, que impide alinearlas sin más con la poesía femenil de antaño. (1998, p. 83)

Más recientemente, se ha relacionado una parte de la producción poética escrita por mujeres con la denuncia y la crítica social. Alberto García-Teresa incluye entre las líneas temáticas de las que se ocupa en *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)* la que hace referencia a la desigualdad femenina en la sociedad, la reivindicación de la mujer y una abierta crítica al sistema patriarcal:

Se insiste en la desigualdad entre sexos, ubicándola en nuestro entorno inmediato, en sociedades de países enriquecidos como la española. [...] Muchas de las escritoras, además, utilizan este problema como eje y centro de toda su poética, avanzando en la crítica del patriarcado con mayor beligerancia que la practicada por otras mujeres poetas que lo habían abordado ya con anterioridad. (2013, pp. 72-73)

También Cinta Montagut observa, a partir del último tercio del siglo xx, una particularidad temática propia en la poesía escrita por mujeres en España que tiene que ver con el cuestionamiento y la reflexión que realiza en torno a la identidad, aspecto que destaca, según esta autora, entre la variedad temática general:

Los temas tratados por las poetas en este periodo son muchos y muy variados aunque hay algunos como la reflexión sobre el significado de ser mujer o sus consecuencias, la reelaboración del significado de figuras mitológicas o literarias para cambiarlas de signo o la constatación de una genealogía femenina que son temas específicos en la poesía de las mujeres que no aparecen en la escritura de los hombres. (2014, p. 208)

Debido a esta particularidad, Montagut relaciona esta escritura con la poesía feminista que, según la clasificación propuesta por Elaine Showalter en 1977, es aquella que muestra una actitud de inconformismo y oposición a lo que la sociedad prescribe. Como señala la autora, muchas poetas de este periodo “reivindican su género y se niegan a ser consideradas ciudadanas de segundo orden en la ciudad literaria” (2014, p. 202).

Según las opiniones anteriores, puede decirse que los temas que se cuestionan en estos poemas se relacionan de una u otra forma con aspectos relativos al género y la identidad femenina y con las ideas y conceptos asociados a lo que significa y ha significado ser mujer en España. Los textos se centran, por ejemplo, en los modelos y estereotipos de feminidad heredados y las consecuencias que tiene tanto su adopción como su rechazo; en la desigualdad entre los sexos; en la constatación de la existencia de una genealogía femenina y su legado; en una crítica del patriarcado más abierta o directa que la realizada en momentos anteriores; así como en la función y el papel que desempeña la escritura en la conformación de las identidades individuales. En los poemas se critica, entre otras cosas, la educación recibida por las niñas y adolescentes, diferente a la de los niños y jóvenes; la identificación de las mujeres con el cuerpo, que se traduce en la imposición de determinados cánones, modelos físicos y normas de conducta y comportamiento; la marginalidad de la mujer, su silenciamiento y el imperativo del ser para los otros; la limitación de las mujeres a la función reproductiva y la maternidad obligatoria, así como la idealización y los tabúes que acompañan a este proceso; la reclusión histórica de las mujeres en el ámbito doméstico y la inequitativa distribución de las tareas y el cuidado de los hijos; junto a las limitaciones y restricciones sobre la sexualidad y el placer

femenino, y la heterosexualidad como única forma posible de relación para las mujeres.

En conjunto, estos poemas ofrecen un repertorio de situaciones y escenarios que permite asomarse a esos procesos históricos de construcción de las identidades a través de la perspectiva múltiple y plural de las distintas voces que aparecen en los textos. A estas situaciones, y a las imágenes, figuras y estereotipos femeninos que recrean los poemas, se añade la opinión y la valoración que las hablantes tienen sobre ellos, que suele ser, como se verá a lo largo de este trabajo, una valoración negativa. La actitud crítica de estos poemas tiene valor así, no solo en cuanto a la negación de una serie de modelos y concepciones sobre las mujeres, sino también por lo que esta negación implica en relación con la escritura y la tradición, en la conformación de lo que podría llamarse una poética del rechazo, que resulta necesaria como preparación para una posterior etapa de búsqueda y construcción de otras identidades y el encuentro de nuevas formas de expresión.

Además del aspecto crítico, también se ha señalado como característica propia de esta escritura su carácter biográfico y autobiográfico (Ugalde, 1991b, xv), desarrollado especialmente a partir de la década de los años ochenta (Benegas, 1998, p. 57), y la estrecha relación que mantiene con la realidad y lo histórico.

Los poemas tratan de vivencias y experiencias de las propias autoras y también ficcionalizan o recrean situaciones vividas por otras mujeres con las que se identifican o cuyas voces quieren hacer oír. Así lo declara, por ejemplo, Juana Castro, en relación con su poemario *Cóncava mujer*, en el que, según la autora, “hay algunos poemas que son propiamente vivenciales míos y otros en los que trato de ponerme en la situación de la mujer que, por ejemplo, tuviera que abortar, o que se hubiera

encontrado abandonada” (en Ugalde, 1991a, p. 58). Otras escritoras, como Amparo Amorós, aluden también a esta relación entre poema y vivencia personal, que debe pasar, sin embargo, por una necesaria reelaboración y alejamiento de lo anecdótico (en Ugalde, 1991a, p. 88). Esta cualidad intimista, reflexiva y autobiográfica ha sido advertida, igualmente, en poetisas como Ángeles Mora, de cuyo poemario *La dama errante* (1990) declara Luis Muñoz:

El cuaderno constata, registra lo que de importante sucede en la vida de la protagonista, cualquier claridad, aun la claridad de lo turbio. La poesía viene a ser la escritura, el tejido de un diario. Y lo es en, al menos, dos direcciones: en el sentido de crónica de los elementos de una cotidianidad, por un lado, y en el carácter íntimo, privado, del yo que procura entender sus relaciones consigo mismo y con el mundo por otro: en ese espacio solitario y reflexivo. (Muñoz, 1995, pp. 13-14)

Las alusiones a lo íntimo y lo personal en estos poemas recuperan así para la poesía la importancia y el valor de lo cotidiano. La observación de una misma y del entorno se vuelve una herramienta necesaria para la introspección que demanda esta poesía crítica y testimonial. En estos poemas, las mujeres, que son sujetos de su escritura y su discurso, se convierten también en objetos de observación, como ocurre en las escrituras autobiográficas, y muchos textos muestran ese proceso de autorreflexión y esa mirada vuelta hacia sí misma, que resulta fundamental en esta escritura.

El cuestionamiento de la identidad propia y la toma de conciencia sobre las distintas fases de su construcción constituyen de esta forma temas poéticos centrales, y al mismo tiempo suponen el primer paso en el camino del cambio

deseado en relación con la igualdad y las políticas de género en la sociedad. Con estas reflexiones y cuestionamientos, verbalizados y exteriorizados en los textos, los poemas ayudan a evitar que una determinada feminidad rechazada o indeseada se reinstale sucesivamente y contribuyen a construir feminidades que no necesitan estar avaladas ni aprobadas por la masculinidad. Para avanzar en este sentido es necesario enfrentarse al orden simbólico de la feminidad existente para desmontarlo, algo que constituye una de las tareas actuales más urgentes y necesarias, en palabras de Margarita Pisano, para que las mujeres dejen de estar en el afuera al que han sido relegadas históricamente:

Mientras no seamos capaces de interrogar el diseño que han hecho otros de nuestro pensamiento, de nuestra forma de entender la vida y su trascendencia, de crear otros modelos, de abrir la atracción entre mujeres, de abrir la necesidad de entrar en diálogos con una otra igual, no nos amaremos a nosotras mismas, no nos amaremos como mujeres y, fundamentalmente, no nos respetaremos como género y como especie. Al interrogar el diseño que han hecho de nosotras, recién comenzaremos a ser sujetos actuantes, a deconstruir la misoginia —con una misma y con las otras—. Sin esta condición básica sólo seremos invitadas, convidadas a un sistema que piensa por nosotras, que se erotiza con nuestros cuerpos y no con nuestro pensamiento. Estaremos siempre un poco fuera, fuera del mundo, fuera de la cultura, fuera de la política y fuera de nuestro propio cuerpo, cayendo fácilmente en los procesos esquizofrénicos de esta sociedad. (2000, p. 64)

En este proceso de cuestionamiento de lo existente, la escritura poética desempeña un papel decisivo. Esta escritura se muestra como parte integrante de la actividad intelectual de es-

tas autoras y se revela más que nunca como una forma de conocimiento y autoconocimiento que contribuye al proceso de revisión, cuestionamiento y crítica de los modelos identitarios existentes. Debido a este componente autorreflexivo y autobiográfico, muchos de estos poemas podrían verse como autorretratos, tal como sugiere Meri Torras al describir la sección del mismo nombre de su libro *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea* (2009). Como indica el título elegido para esta sección, y como señala la autora, el cuerpo sexuado en femenino se convierte en el centro de una serie de vivencias experimentadas a partir de esa institucionalización de lo biológico y lo material:

Todos y cada uno de los poemas que conforman este libro podrían en cierto modo hospedarse bajo este apartado. Aquí se suceden textos que ya sea desde la descripción de alguna *otra* mujer (que nunca es tan ajena) o ya desde la autodescripción verbal del yo lírico, presentan una lectura identitaria del cuerpo, sus marcas y sus acciones. La incomodidad de vestir ese doble institucionalizado del cuerpo [...] reaparece aquí apuntando al corazón de lo que implica ser mujer, vivir en un cuerpo sexuado en femenino. (Torras, 2009, p. 274)

Según todo lo anterior, y a partir de los testimonios que ofrecen los poemas, el objetivo de este trabajo es analizar los elementos y mecanismos principales que intervienen en la construcción social del género. Desde este punto de vista, resulta pertinente recuperar algunas de las reflexiones que realiza Judith Butler en relación con el concepto de género y su construcción:

¿Existe “un” género que las personas *tienen*, o se trata de un atributo esencial que una persona *es*, como lo expresa la pregunta: “¿De qué género eres?” Cuando las teóricas feministas

argumentan que el género es la interpretación cultural del sexo o que el género se construye culturalmente, ¿cuál es el mecanismo de esa construcción? Si el género se construye, ¿podría construirse de distinta manera, o acaso su construcción conlleva alguna forma de determinismo social que niegue la posibilidad de que el agente actúe y cambie? ¿Implica la “construcción” que algunas leyes provocan diferencias de género en ejes universales de diferencia sexual? ¿Cómo y dónde se construye el género?³ (1990/2007, p. 49)

Para ahondar en estas cuestiones, se analizarán poemas de autoras españolas de distintas épocas y generaciones que pueden dar testimonio de cómo los discursos sociales, las situaciones y experiencias vitales, las figuras ejemplares, modelos y estereotipos, así como los mandatos e imperativos recibidos, tanto verbales como no verbales, condicionan la forma de ser de las mujeres y perfilan unas identidades determinadas. La aproximación a los poemas se realizará desde una perspectiva múltiple, que combina lo histórico, lo sociológico y lo filosófico con elementos propios de la teoría y la crítica literaria.

El *corpus* de trabajo se ha seleccionado atendiendo a dos requisitos fundamentales: un tratamiento explícito del tema de la identidad de las mujeres, en alguno de sus aspectos, y una mirada crítica en relación con sus formas de construcción y sus resultados.

Entre las autoras analizadas se encuentran aquellas que podrían considerarse pioneras en este tratamiento crítico de la identidad femenina en España, como Juana Castro (1945), Ángeles Mora (1952) y Montserrat Cano (1955). Como continuadoras en el tratamiento de este tema puede mencionarse a Mada Alderete Vicent (1959), Inma Luna (1966), Ana Pérez Cañamares (1968),

³ Las cursivas son del original.

Pilar Adón (1971), Eva Vaz (1972), Eva Gallud (1973) y Sonia San Román (1976), hasta llegar a autoras más recientes como Olalla Castro (1979), Érika Martínez (1979), Elena Medel (1985), Laura Casielles (1986), Martha Asunción Alonso (1986) y Alba González Sanz (1986), entre otras.

No se trata de defender una homogeneidad en la escritura de estas autoras por el hecho de ser mujeres. Noni Benegas ya advertía de este peligro en las pertinentes reflexiones del “Estudio preliminar” citado: “Sería erróneo suponer que siendo todas mujeres escriben igual; no, escriben diferente, pero, por ser mujeres, se enfrentan a problemas parecidos” (1998, p. 45). Sobre esta idea insiste más adelante en el mismo texto:

Así, si ya no es posible volver a postular un único cuerpo femenino separado del contexto histórico, con el cual debe negociar su presencia, tampoco es posible postular un sujeto lírico universal que percibe y da cuenta de lo que ve desde una óptica única, común a todas las poetisas. (1998, p. 63)

Las vivencias o las experiencias de todas estas mujeres son dispares y diversas, igual que su formulación o recreación estética y textual, no obstante, puede defenderse, como hace Benegas, una misma exposición a problemas y situaciones comunes, que suponen una herencia histórica sobre la que las autoras reflexionan.

La amplitud de fechas en el *corpus* propuesto permite constatar la pervivencia en el tiempo de una serie de ideas, conceptos, prejuicios y valoraciones sobre las mujeres, que se concretan en determinados rasgos y características de lo que se considera propio o apropiado de lo femenino. Las orientaciones e imposiciones relativas al género recibidas en la infancia y la adolescencia de muchas de estas escritoras generan conflictos que no desaparecen

con el paso del tiempo, la distancia geográfica, el exilio o los viajes, y se transmiten a través de distintas generaciones. De esta manera, el recorrido panorámico mencionado hace posible ampliar el foco de estudio y dar cuenta de la importancia de la genealogía femenina y las cadenas filiatorias en la transmisión de estas identidades. En muchos de estos poemas son frecuentes las alusiones a las figuras de las madres y las abuelas, en la rememoración y recreación de escenarios y situaciones cuyo tratamiento literario permite escuchar indirectamente a aquellas que no tuvieron voz, y establecer al mismo tiempo unas líneas de procedencia que ayudan a comprender el presente mediante la revisión del pasado y la historia personal y familiar. Esta genealogía de mujeres resulta especialmente importante en el caso de las autoras españolas, pues, como señala Noni Benegas al referirse a algunas poetas de la Transición y su legado, muchas escritoras posteriores incorporan “sin comprenderla del todo, *la hondura* dolida de las generaciones de mujeres que las precedieron”⁴ (1998, p. 55), y se ven afectadas por aquellas cuyas vivencias y experiencias han influido en sus propias historias:

⁴ Las cursivas son del original. Algunas menciones en este sentido aparecen, por ejemplo, en poemas como “Nacimiento” de Teresa Agustín, dedicado a una amiga desaparecida: “Tienes el pasado en la sangre de tu madre y de tu abuela. (...) y el futuro, tu futuro, es la humanidad completa” (en Benegas, 1998, p. 483). Otras autoras, como María del Valle Rubio Monge, declaran de manera explícita la conciencia de esta conexión con las mujeres de la familia de la que proceden y la importancia que estas mujeres han tenido en la conformación de las identidades personales. Ante la pregunta por la identidad de la mujer y de la voz que aparece en obras como *Residencia de olvido* y *Derrota de una reflexión*, la autora responde: “Evidentemente soy yo, aunque podrían ser también mi madre, mi abuela y todas las otras mujeres sin voz” (en Ugalde, 1991a, p. 29). Un poco antes, en la misma entrevista, la autora declaraba: “La mujer ha estado mucho tiempo callada y ahora ‘gritamos’ para que nos oigan. Lo hacemos por nosotras mismas y por aquellas que nos precedieron sin poder hacerlo” (en Ugalde, 1991a, p. 24).

Es cierto que muchas jóvenes desconocen la obra de las poetas de los setenta, y que los libros de unas y otras se solapan en el tiempo [...]. Aunque así sea, al menos conocen las vivencias, los sueños y frustraciones de sus madres o hermanas mayores, que irrigan esos poemas que no han leído, pero que han contribuido a moldear su personalidad. (1998, p. 55)

Para la revisión y comentario de todos los aspectos anteriores, se realizará un análisis de los poemas de las autoras mencionadas, que se completará puntualmente con poemas de otras poetas que versan sobre los mismos temas y confirman su recurrencia. Dada la orientación crítica y testimonial que se defiende en este trabajo para estos textos, se prestará especial atención al aspecto temático de las composiciones y se hará también mención de los aspectos formales y textuales que resulten relevantes para este contenido, como los relativos a las formas de enunciación, el uso del humor y la ironía, la intertextualidad y la reescritura, así como el uso de la sonoridad con fines expresivos y comunicativos. Con esto se intentará mostrar cómo el tema orienta o condiciona, de alguna manera, las elecciones formales y viceversa, cómo unas determinadas formas de expresión y preferencias textuales resultan apropiadas o coherentes para unos contenidos específicos.

Los poemas que se analizan proceden en su mayoría de poemarios individuales, cuyos títulos se mencionarán en cada caso, y también de antologías como las de Noni Benegas y Jesús Munárriz (1998), Meri Torras (2009), Vicente Muñoz Álvarez (2009), Marta López Vilar (2016) y Alberto García-Teresa (2019). Algunos de ellos aparecen también en antologías en línea, como la publicada en 2009 por la revista *MLRS*, titulada *Ellas dicen* 1 y 2. En esta labor de análisis y revisión resultan igualmente fundamentales las opiniones de las propias autoras, recogidas

en poéticas y entrevistas como las que se ofrecen en el libro *Conversaciones y poemas* de Sharon Keefe Ugalde (1991a), así como en ensayos de carácter autobiográfico como *La mujer imposible*, de Ana Pérez Cañamares (2022). Este tipo de declaraciones son relevantes por lo que tienen de documento y testimonio de primera mano de las vivencias y experiencias de las escritoras, de las que los poemas podrían verse como una reformulación o una recreación. Como declara Sharon Ugalde en relación con las entrevistas que realizó a las escritoras mencionadas:

Esta colección de conversaciones con algunas de las protagonistas del periodo de rápida transición de la poesía femenina española explora en detalle el proceso de cambio, no desde la lejanía analítica, sino desde una perspectiva vivencial, que permite vislumbrar las tensiones y contradicciones del cambio vivido por las autoras como experiencia cotidiana. (1991b, vii)

Además de incluir esa perspectiva interna y vivencial, el conjunto de estas opiniones cobra importancia porque trasciende el valor de lo individual para convertirse en un testimonio de grupo que permite, como señala la misma autora, “leerlas como un tejido colectivo en cuyos diseños se descifra una historia —literaria e íntima— representativa de otras muchas poetas” (Ugalde, 1991b, xix).

De acuerdo con los objetivos mencionados, el trabajo se ha dividido en cinco capítulos, que proponen distintos acercamientos y reflexiones en relación con el tema central de la identidad de género y sus formas de construcción, aspectos que se verán ejemplificados mediante los poemas concretos y sus análisis correspondientes.

En el capítulo primero se realizará un breve recorrido por los principales discursos sociales y culturales que construyen y

difunden una visión o una concepción determinada de la mujer, entre los que se encuentra el discurso religioso, bíblico, educativo o escolar, familiar, político-social, artístico y literario. Se estudiará también la forma en la que estos discursos han construido determinados modelos de lo femenino, cuyo desarrollo se ha visto condicionado en cada caso por las circunstancias históricas del momento. Se describirán así los modelos del ángel del hogar, la nueva mujer (*New Woman*) y la tercera mujer, así como las referencias que los poemas realizan a cada uno de ellos.

En este mismo capítulo se destacará la importancia que adquieren los procesos de transmisión y adopción de las identidades de género en la infancia y la adolescencia, momento en el que se socializan determinados modelos de lo femenino en los ambientes inmediatos o cercanos a las mujeres jóvenes —la familia y el entorno escolar— a través de las figuras de autoridad que se encuentran en ellos, que funcionan como ecos o réplicas de las ideas contenidas en los discursos mencionados. Entre estas figuras destaca de manera especial, como ya se adelantó, el papel desarrollado por las madres y las abuelas en la transmisión de los preceptos y los roles de género; figuras que se rememoran en los poemas y a las que se rinde tributo, en una recuperación de las genealogías femeninas y su legado.

En el capítulo segundo, se analizará en primer lugar la identificación histórica que se ha realizado de la mujer con el cuerpo, que pone de manifiesto todo un sistema binario de oposiciones entre lo masculino y lo femenino, cifrado en las polaridades mente/cuerpo, razón/emoción, actividad/pasividad y producción/reproducción, entre otras.

Posteriormente, se observará cómo la construcción de lo femenino va asociada a una gestión del cuerpo determinada,

que atiende a los estereotipos y modelos imperantes en cada momento y situación. En esta gestión del cuerpo intervienen tanto técnicas corporales como incorporales, que condicionan no solo el cuerpo físico, sino también los distintos elementos que lo rodean y determinan su forma de presentación, así como aspectos relativos al manejo de las emociones, actitudes y comportamientos. A partir de las ideas de Marcel Mauss (1934) y Michel Foucault (1990) sobre las tecnologías del yo, se observará la manera en la que los poemas aluden a la intervención y participación de estos elementos en la conformación de la identidad femenina.

El tercer capítulo se dedicará al estudio de tres preceptos o mandatos patriarcales sobre las mujeres que resultan especialmente relevantes, como el mandato de ser para los otros; la marginalidad y la ausencia de centralidad; y la ausencia de palabra y de un discurso significativo. Estos preceptos, que junto a otras convicciones han constituido durante mucho tiempo la norma y el deber ser de las mujeres, aparecen representados en los poemas de distintas formas y a través de diferentes figuraciones, y dan cuenta de los lugares que estas ocupan y de las posibilidades y limitaciones que padecen en distintos ámbitos sociales. Al mismo tiempo, estos imperativos y mandatos tienen una serie de consecuencias negativas en las mujeres, que se manifiestan en sensaciones de abatimiento, cansancio, postración, alienación y enajenación, así como en distintas enfermedades, trastornos y padecimientos, incluida la rabia y la locura, que se traducen textualmente en las imágenes del doble, la mujer postrada, dormida o inerte, las muñecas, los maniquíes y las estatuas, que se analizarán en el capítulo cuarto.

Y finalmente, en el último capítulo se estudiará la repercusión que todos los elementos anteriores tienen en las autoras

y en su escritura, cuya toma de conciencia y valoración crítica conducen a una poética del rechazo, la cual se manifiesta en el diálogo y la revisión de lo anterior, la intertextualidad paródica, la ironía, la inversión y la reescritura de la tradición. Se rechazan también de forma explícita los modelos y estereotipos de esa feminidad considerada positiva —la mujer santa, musa, princesa, bella, joven, esposa y madre—, para defender otros tipos de feminidad, ya sea la considerada negativa y rechazada hasta ese momento —presente poéticamente en las distintas variantes y representaciones de la mujer-monstruo—, o la que se manifiesta a través de la propuesta de nuevas identidades, que la escritura literaria contribuye a perfilar o determinar.

La estructura y la organización del trabajo, dividido en los cinco capítulos señalados, responde a la intención de mostrar un recorrido en el proceso de construcción de unas identidades de género determinadas, que parte de los momentos iniciales en que estas identidades se perfilan, a través de una serie de indicaciones, prohibiciones y ejemplos verbales y no verbales; pasa por la construcción de un cuerpo específico, según una serie de modelos y cánones físicos y de comportamiento, y analiza finalmente las consecuencias que todo este proceso tiene en las mujeres. Se realiza así una aproximación que tiene en cuenta y entrelaza los conceptos de *cuerpo*, *género* e *identidad* propuestos en el título de este trabajo.

Así estos poemas pueden verse en su conjunto como un coro de voces que expresan su inconformidad, su desacuerdo y su denuncia del lugar restrictivo y las funciones limitadas que se han establecido para las mujeres en España en diferentes momentos históricos, cuya vigencia se extiende en muchos casos hasta la actualidad; funcionan como testimonios lúcidos y emotivos de una historia tanto personal e individual como colectiva, en los que

aparece retratada una determinada sociedad en sus modelos de género imperantes, que han construido para las mujeres distintos tipos de encierros, jaulas, cárceles y prisiones de las que ellas intentan liberarse de distintas formas, entre las que destacan, de manera especial, la palabra y la escritura.

CAPÍTULO I

LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL GÉNERO

El papel de los discursos sociales en la conformación de la identidad

El estudio de la poesía contemporánea escrita por mujeres que se lleva a cabo en este trabajo parte de una concepción del género y la identidad como algo social y culturalmente construido. Según esto, el acercamiento que se hará a los poemas seleccionados prestará especial atención a los aspectos que tienen que ver con cuestiones sociales, dejando de lado aquellos enfoques que consideran el género como algo natural o biológicamente determinado. Para ello, se hace necesario insistir en la idea del género como una construcción o una fabricación artificial, derivada de unas ideas, una mentalidad y una forma de pensar determinada, y no como algo dado naturalmente. Como señala Noni Benegas en este sentido “La identidad de género bajo la cual se engloba a las mujeres es [...] una construcción social que delimita el rol de cada individuo y regula su conducta. [...] Es una ficción que se postula como natural” (1998, pp. 63-64).

Retomando las ideas de Judith Butler (1990/2007) relativas a la construcción y la reconstrucción de las categorías de género como un proceso permanente que depende del contexto histórico y cultural, Benegas explica este proceso de la siguiente forma:

A partir de la compulsión social que empuja a personas del sexo femenino [...] a llegar a ser, en un grupo y una época dada, “mujeres”, podemos entender cómo funciona la construcción cultural de la identidad femenina. Deberán personificar conductas, maneras de ser y estar, que no son elegidas libremente ni, mucho menos, vienen dictadas por un destino biológico, previo a toda socialización. Más bien, el proceso es a la inversa: se fabrica el *género* haciéndolo pasar por natural, endosándole atributos, carencias y más que nada objetivos,

supuestamente innatos, pero que en realidad responden a los intereses de los grupos de poder en ese momento.⁵ (1998, p. 26)

La “fabricación” de un género determinado y la construcción o creación de esta “ficción” de lo femenino a las que la autora hace referencia están condicionadas por la mentalidad patriarcal, presente en las estructuras y formas de organización social y difundida a través de los diferentes discursos sociales.

La idea fundamental que sustenta esta mentalidad patriarcal, de la que se derivan las desigualdades que surgen en la organización social, es la creencia en la inferioridad de la mujer en relación con el hombre, tanto en el ámbito físico como en el intelectual.

Junto al reparto de las funciones sociales, diferenciadas por el género de una manera universal, según Gilles Lipovetsky, también se presenta como universal el “principio de dominio social del hombre sobre la mujer”, que el autor explica de la siguiente forma:

Desde tiempo inmemorial, la “valencia diferencial de los sexos” construye la jerarquía de los mismos, dotando al masculino de un valor superior al del femenino. Por todas partes, las actividades que se valora son las que ejercen los hombres; mitos y discursos evocan por doquier la naturaleza inferior de las mujeres; al hombre se le atribuyen siempre valores positivos y a la mujer negativos; la supremacía del sexo masculino sobre el femenino se ejerce en todas partes. Los intercambios matrimoniales, las tareas valoradas, las actividades nobles de la guerra y de la política se hallan en manos de los hombres. Cuando las mujeres participan en las actividades culturales, suele ser en calidad de agentes de segunda fila. [...] Exaltación de la superioridad viril,

⁵ Las cursivas son del original.

exclusión de las mujeres de las esferas prestigiosas, inferiorización de la mujer, asimilación del segundo sexo al mal y al desorden..., la ley más general de las sociedades compone, a lo largo del hilo conductor de la historia, el dominio social, político y simbólico del varón. (1999, p. 214)

Como el mismo autor señala, incluso la reproducción y la capacidad de engendrar, funciones en apariencia propias de las mujeres, fueron consideradas bajo esta jerarquía, ya que durante mucho tiempo se atribuyó la responsabilidad sobre ellas y su valoración positiva también al hombre:

Una sola función escapa a esta desvalorización sistemática: la maternidad. Mas no por ello la mujer deja de ser una “otra” inferior y subordinada, y sólo la descendencia que engendra tiene valor. Por lo demás, los ritos que celebran la función procreadora de las mujeres no desmienten en modo alguno la idea de que la madre, por ejemplo en Grecia, no es otra cosa que la nodriza de un germen depositado en su seno; el verdadero agente que trae una vida al mundo es el hombre. (1999, p. 214)

Isabel Pérez llama la atención sobre esta diferencia radical que existe entre las categorías genéricas de hombres y mujeres, consolidada especialmente en la Época Moderna, que justifica el sometimiento y la dependencia de una a otra, y que tiene tanto motivaciones como consecuencias jurídicas, económicas y políticas que sustentan el mantenimiento y la perpetuación del sistema jerarquizado de organización social:

La legislación moderna, como parte del discurso dominante, situó a las mujeres en una posición de inferioridad con respecto a los hombres, encuadrándolas en una categoría social específica con particularidades propias y subordinadas. Para justificar esta inferioridad jurídica y social se diseñó un cuerpo

ideológico que, de manera más o menos burda o más o menos sofisticada, intentaba demostrar dicha inferioridad física y moral femenina. Las mujeres eran, de acuerdo con los parámetros del discurso dominante, hombres imperfectos y como tales, inferiores y débiles tanto a nivel físico como a nivel moral e intelectual. Así, el cuerpo ideológico inventó normas y actitudes hacia el cuerpo de las mujeres. La conceptualización de debilidad e inferioridad como características inherentes a las mujeres fue reforzada continuamente por dicho discurso dominante. Las mujeres eran culpables de todos los males del mundo, originados a partir del pecado de Eva —una versión cristiana de la caja de Pandora— y todavía lo eran más al no someterse obediente y sumisamente a los roles que se les asignaban. Los hombres crearon para las mujeres unos “grupos sociales” o categorías diferentes a las de los hombres aunque superpuestas y subordinadas a éstas, imponiendo, al tiempo, la subordinación y dependencia de las mujeres. (2004, pp. 103-104)

La idea o el principio de la inferioridad de la mujer en relación con el hombre al que aluden estos autores tiene una serie de consecuencias en la organización y la estructura social, en las jerarquías que se establecen en ella, en el reparto de funciones y espacios, y en la valoración que reciben las tareas que realiza cada uno de los géneros, entre otras cosas. La concepción que se tiene de lo masculino y lo femenino perfila a su vez una serie de modelos ideales para cada uno de ellos, que dependen de las circunstancias geográficas e históricas concretas y se adaptan o varían según las necesidades. Partiendo de esta concepción, cada época, momento histórico, espacio geográfico y sociedad determinada establece las normas y pautas de lo que se considera una feminidad aceptada y positiva, en el caso de las mujeres, que se convierte en una feminidad institucionalizada, y de su contrario, una feminidad rechazada y negativa

que se vigila, se margina y se condena, tal como se verá ejemplificado en los poemas.

El modelo de la feminidad positiva o ideal involucra aspectos tanto exteriores como interiores; orienta una determinada gestión del cuerpo y sus formas de relación con los otros y con el entorno; dicta formas particulares de hablar, vestir, moverse, comportarse y expresar las emociones; y determina también actividades, profesiones, lugares y espacios de presencia y actuación permitidos o posibles —aceptados— e imposibles —prohibidos o rechazados—. Se trata aquí de ese proceso de “personificación” de conductas y maneras de ser y estar no elegidas libremente sino impuestas al que hacía referencia Noni Benegas páginas atrás.

Como ya se adelantó, en este trabajo se analizarán diferentes aspectos de la construcción social del género, de acuerdo con unos modelos de feminidad históricos y determinados. Para ello, se observará la forma en que los poemas aluden a distintos mecanismos y procesos de “fabricación del género” y “construcción cultural de la identidad femenina”. Antes de pasar al análisis de los poemas concretos, se revisarán los principales ámbitos y discursos sociales donde se originan o de donde parten determinadas ideas, concepciones, actitudes y comportamientos en relación con las mujeres, para ofrecer después un panorama de los principales modelos y estereotipos que resultan de estas visiones, atendiendo de manera especial a los modelos dominantes en España a lo largo del siglo xx y su evolución o pervivencia en la actualidad. Se hace necesario, así, presentar algunas de las ideas y nociones principales que aparecerán después en los textos en relación con estos procesos de adopción de las identidades femeninas, situándolas en el contexto histórico en el que se producen y en el que se escriben los

poemas, para lograr una mejor y más profunda comprensión, interpretación y valoración de los textos.

En la construcción o fabricación social y cultural del género y en su difusión intervienen, como se dijo, distintos ámbitos y discursos sociales que dan cuenta de ideologías y formas de pensamiento determinadas. Es precisamente a través del lenguaje y de los discursos, los *discursos dichos* del sistema de cultura, en palabras de Michel Foucault, presentes en los textos religiosos, jurídicos, literarios y científicos (1987a, p. 26), entre otros, como se construyen, se transmiten y se mantienen las identidades y los roles de género.

Marta Lujano, siguiendo las ideas de Foucault, enumera las formas en que estos discursos se socializan y los vehículos o soportes que se utilizan para ello, en la confirmación de la jerarquía social y la dominación o la superioridad de lo masculino sobre lo femenino mencionada líneas arriba:

Los encontramos en nuestra cultura en forma de catecismo, historia sagrada, códigos civiles y penales; son las novelas, la poesía y también, de manera importante, los textos escolares, las disertaciones médicas y los manuales de urbanidad. Se encuentran en el ámbito familiar, la escuela, la calle, el trabajo, en las relaciones interpersonales como el noviazgo o el matrimonio y, por supuesto, en la formación de los nuevos espacios pedagógicos que son las familias. El orden social ratifica la dominación masculina: división sexual del trabajo y distribución de los espacios con la oposición entre lo público y lo privado. (2017, p. 45)

Estos discursos construyen y legitiman una imagen de la mujer que se transmite y se impone a través de distintos procesos de socialización. El resultado es una identidad femenina creada, impuesta, conformada a partir de una serie

de preceptos y prohibiciones que determinan el deber ser de la mujer. Como señala Marcela Lagarde:

Cada mujer, como particular única, es síntesis del mundo patriarcal: de sus normas, de sus prohibiciones, de sus deberes, de los mecanismos pedagógicos (sociales, ideológicos, afectivos, intelectuales, políticos) que internalizan en ella su ser mujer, de las instituciones que de manera compulsiva la mantienen en el espacio normativo o que, por el contrario, la colocan fuera. Cada mujer es también la expresión de lo que no puede ser, debido a la división genérica y clasista del mundo, y a todos los compartimentos y categorías sociales que constituyen a cada cual. (2005, p. 43)

Según esta idea, lo que se entiende por género o identidad femenina —el ser de la mujer o de las mujeres— está conformado por un conjunto de mandatos y prohibiciones que determinan la norma o la pauta que se deberá seguir, y que son un reflejo de los ecos y las voces de los otros, de las instituciones, de la sociedad y de la cultura.

Se establece así una relación entre lo individual y lo social; entre lo particular y lo colectivo; entre la mujer o las mujeres y las ideologías, a través de las instituciones, las estructuras y los sistemas sociales que conforman las identidades. Lo universal o lo general se encuentra con lo histórico, lo temporal y lo concreto.

Puede decirse entonces que existe una serie de características y rasgos generales y compartidos en la forma en la que los sistemas patriarcales han concebido a las mujeres.⁶ Tomando

⁶ Aunque las circunstancias concretas cambian en cada época, región y momento histórico, pueden reconocerse e identificarse ciertos parámetros regulares o constantes dentro de las sociedades patriarcales en relación con los roles de género. Sobre el origen y la creación del patriarcado puede consultarse el trabajo de Gerda Lerner (1986).

como base y justificación de la inequidad las diferencias biológicas y las supuestas cualidades o rasgos innatos propios de cada sexo que defienden los enfoques esencialistas, las sociedades patriarcales han consolidado un sistema binario de género, en el que cada uno de los polos ostenta características diferenciales y complementarias. Según este sistema, y como señalan Fernández y Duarte, las mujeres se asocian con rasgos como la inferioridad, la debilidad —física e intelectual—, la afectividad o la emotividad, la falta de control y autoridad, la ausencia de centralidad y de autorrepresentación (2006, pp. 147-148).

La división social de géneros, construida a partir de una ideología determinada y de las características o rasgos que consideran propios de cada uno de ellos, se consolida a través de una serie de instituciones y discursos sociales. Entre estos discursos, y como mencionaba Marta Lujano, se encuentra el discurso bíblico y religioso; el discurso educativo y familiar; el discurso médico y los discursos culturales. Estos discursos, centrales o fundamentales en la construcción de los modelos de género, constituirán también la base o el punto de partida de la revisión y el cuestionamiento que realizan muchos de los textos de la poesía crítica escrita por mujeres y serán objeto frecuente de parodias, inversiones y reescrituras.

Cada uno de esos discursos, con sus argumentos y justificaciones particulares y desde su propia visión y perspectiva, ha contribuido a la construcción de una visión determinada de las mujeres, que se ha materializado en la existencia de unos modelos históricos concretos, que se analizan someramente a continuación.

El discurso bíblico y religioso puede considerarse una de las fuentes principales en las que se sustenta la construcción de las identidades y las diferencias de género. Existe un vínculo

estrecho entre las ideas patriarcales y la ideología o la mentalidad de la Iglesia católica en su visión de las mujeres en el mundo occidental. La idea de la creación de Eva de una costilla de Adán y su supuesta intervención y responsabilidad en la desobediencia de la ley divina, que provoca la expulsión del paraíso relatada en el Génesis, constituye para muchos pensadores la justificación de la mencionada inferioridad y negatividad atribuida a la mujer a lo largo de los siglos. Tanto el Antiguo como el Nuevo Testamento resultan coherentes con esta concepción negativa de la mujer y contribuyen a difundir lo que consideran funciones, atribuciones y comportamientos adecuados para ella. Posteriormente, y debido a su identificación con el cuerpo, como se verá más adelante, para los padres de la Iglesia la mujer es símbolo de mal, puesto que seduce al hombre y lo aleja de la virtud, imagen que prevalecerá a lo largo de la historia y cuyas características analizará Gilles Lipovetsky en lo que denomina “la primera mujer” (1999, p. 215).

Este discurso religioso constituye así una de las fuentes principales de difusión de las diferencias de género, transmitidas durante siglos mediante la actividad eclesial normativa y divulgadora y la educación religiosa. Por este motivo, este discurso se convertirá en uno de los objetivos centrales de las críticas que realiza la poesía escrita por mujeres en su trabajo de cuestionamiento de la tradición (Benegas, 1998, pp. 42-43).

La institución y el contexto de lo familiar, con sus figuras de autoridad, que conforman una especie de microcosmos o representación a escala del modelo social, pueden verse también como un eco de los discursos sociales patriarcales y, en cuanto primer espacio de contacto y socialización, constituyen un núcleo de vital importancia en la conformación de la identidad de género de las mujeres:

La familia es una de las principales instituciones transmisoras de valores y prácticas sociales respecto a los roles de género, el cuerpo y la comida, con capacidad para cristalizar, a través de las relaciones establecidas entre sus miembros, factores estructurales de la sociedad industrial y patriarcal que condicionan los modelos de género. (Bernal, 2011, p. 227)

Muchos de los poemas escritos por mujeres hacen referencia a este entorno familiar y educativo y a la forma en la que las figuras que operan en ellos intervienen en la construcción de las identidades desde la infancia.

A este discurso se suma el discurso educativo, controlado en España durante muchos años por la religión católica. A partir de 1857, las niñas tuvieron acceso a la educación fuera de casa y se estableció la obligación de crear escuelas públicas también para ellas (Benegas, 1998, p. 23). Esta educación era impartida por curas y monjas, figuras a las que pertenecen las voces de autoridad que aparecen en algunos poemas. El pensamiento y la ideología católica influye en las mujeres más allá de lo espiritual y lo religioso, pues, como señala nuevamente Noni Benegas, la devoción no solo las invita a perseguir un alma piadosa e inocente, sino que las aleja de participar en temas políticos y sociales (1998, p. 27).

A los anteriores se añade el discurso médico, que ha defendido durante mucho tiempo la desigualdad entre los géneros basándose en diferencias biológicas y características diferenciales innatas, sobre las que se sustentan, supuestamente, divergencias en las formas de pensar, sentir, actuar y comportarse.

En España, autores como Gregorio Marañón o Antonio Vallejo Nájera defendieron durante la época franquista esta diferencia esencial entre lo femenino y lo masculino, en una visión complementaria de los sexos (Barrera, 2019, p. 286). Esta división postula, por ejemplo, el predominio de lo afectivo en la

mujer y lo intelectual en el hombre, tal como el propio Vallejo Nájera sostiene, y como resume Begoña Barrera:

La división meridiana entre lo afectivo y lo racional, que trataba de superar la inferioridad femenina por la complementariedad necesaria con el “otro” masculino, fue un elemento recurrente en los escritos de Vallejo, que reincidían una vez y otra en la misma idea de que “las jóvenes conmueven más fácilmente que los muchachos; aman, odian y sufren con mucha mayor intensidad. Tan extraordinaria es la reactividad emotiva de la mujer que nada le es indiferente, y así fácilmente presta simultáneamente atención a varias cosas, hasta que una de ellas le llama la atención sobre las otras”. Al fin, cuando se trataba de hacer una relación de cualidades, la presunta igualdad en la diferencia caía por su propio peso ante juegos de equilibrios que intentaban equiparar, como virtudes, la ternura de corazón femenino con “el pensamiento independiente, reflexión, lógica, capacidad de abstracción y agudeza y penetración de ingenio, conocimiento exacto de la especialidad que cultiva, el interés puramente objetivo que presta a las cuestiones científicas...” y un largo etcétera, exclusivo del varón. (2019, pp. 286-287)

A las ideas de Vallejo Nájera se unen, como la misma autora señala, la de tratadistas como Misael Bañuelos, estudioso de la “psicología de la femineidad” y la “masculinidad” en obras del mismo nombre, donde se establecen algunos de los rasgos y cualidades propias de cada uno de los géneros. Según este autor, las mujeres se definen por “su capacidad de atracción, su desconfianza y sus celos, todo consecuencia de sus miedos, de su conciencia de inferioridad y de sus complejos mentales” (Barrera, 2019, p. 287). Asimismo, les caracteriza “su tendencia a vivir de ilusiones, su propensión a percibir alucinaciones y

a sugestionarse, y su incapacidad para razonar sentimientos como el odio y el rencor”, emociones que en ellas son “extraordinariamente violentas” (Barrera, 2019, p. 288).

Además de estas opiniones extremas y generalizadoras, el discurso médico institucionaliza también una sexualidad normativa, basada en la heterosexualidad hegemónica, que se convierte en directriz política para la construcción y la defensa de un sistema binario de sexos.

A partir de estos dos pilares del pensamiento y sus discursos, el religioso y el médico, las sociedades patriarcales establecen las diferencias esenciales entre los géneros que determinan distintas funciones sociales, desempeños laborales y espacios de actuación de cada uno de ellos: el productivo, social y exterior para lo masculino y el reproductivo, privado e interior para lo femenino.

Unido a estos discursos, y entreverado con ellos, se encuentra el discurso cultural y artístico, que consolida la división de los géneros mencionada y los distintos roles y estereotipos asociados a cada uno de ellos a través de las imágenes creadas y difundidas en ámbitos y disciplinas como la pintura, la escultura, la literatura y más recientemente la fotografía, el cine y la publicidad.

Dentro de este discurso cultural, la mitología, tanto en la forma escrita como en sus recreaciones visuales, supone —en los relatos, situaciones, escenarios y personajes que recrea— una forma de confirmación y difusión de los preceptos patriarcales en relación con los géneros. Las distintas representaciones culturales de la mitología clásica grecorromana, ya sea en pintura, escultura, tapices, grabados, lírica tradicional u otras manifestaciones, resultan coherentes con la concepción social de estos estereotipos. Muchos de los mitos clásicos y las leyendas tradicionales idealizan los rasgos conformadores o definidores

de los géneros en las sociedades patriarcales para legitimar la situación de inferioridad y dependencia de la mujer, motivo por el que este discurso también es objeto de revisión, cuestionamiento y reescritura en muchos poemas contemporáneos.

Además del mito, el discurso literario, de autoría histórica y mayoritariamente masculina, ha contribuido especialmente a la creación y difusión de unas imágenes reductoras de las mujeres, asociadas a unos roles sociales limitados. Como señala Janet Pérez: “El retrato de la mujer por escritores masculinos suele ser estereotipado, incorporando creencias equivocadas y valores patriarcales” (1996, p. 273). Como continúa explicando la autora, estos retratos incluyen no solo el físico, la forma de vestir y las costumbres, sino también la caracterización psicológica, cultural, social y política, así como los roles en que aparecen frecuentemente las mujeres, entre los que se encuentran los de madres, esposas, amantes o sirvientas, lo que contribuye a la formación de estereotipos y mitos en torno a la feminidad y lo femenino (1996, p. 273).

En general, la recreación de las mujeres en el arte y la literatura por parte de los artistas masculinos se ha limitado bien a la alabanza o la exaltación de las mujeres idealizadas, en la recreación de imágenes y figuras sin voz y sin agencia —mujeres angelicales, musas, santas, vírgenes y salvadoras— o bien a la reprobación y condena de las mujeres que no cumplen con las expectativas sociales y personifican los estereotipos negativos —mujeres monstruosas y demoniacas, brujas, pecadoras y prostitutas—. La visión de las mujeres que aparece en muchas construcciones o manifestaciones literarias y artísticas ha oscilado así en torno a estos binarismos reductores.

Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), en el estudio que dedican a la literatura del siglo XIX escrita por mujeres —*La loca*

del desván—, analizan precisamente cómo la escritura masculina las ha reducido a una serie de imágenes que responden, por lo general, a uno de los dos extremos, el ángel o el monstruo, con sus variantes y desarrollos respectivos (1998, p. 32). A partir de la asociación pluma/pene y de la idea de la escritura masculina como un acto de paternidad que confiere poder y control al creador sobre su obra, de la que es dueño, las autoras mencionan cómo las mujeres, carentes, según esta idea, de esta capacidad creativa y generativa, han sido siempre un producto de la creación masculina que se ha ejercido sobre ellas. La relación histórica que se establece entre creación y masculinidad, según explican las autoras, supone que, debido a la falta de esa capacidad creativa, las mujeres solo existen para que actúen sobre ellas los hombres, funcionando tanto como objetos literarios como sensuales. Así, al ser recreadas en los textos según la imaginación y la visión masculina que ellos proyectan sobre sus figuras, las han creado, fijado, enmarcado, sometido y poseído como simples personajes e imágenes, dando lugar a una serie de “máscaras míticas” o “modelos eternos” que las han silenciado y privado de capacidad y autonomía para producir un discurso independiente:

las mujeres no sólo han estado excluidas de la autoría, sino que además ha sido sometidas a (y sujetos de) la autoridad masculina. [...]. Al carecer de pluma/pene que les permitiría igualmente rebatir una ficción con otra, las mujeres de las sociedades patriarcales han sido reducidas a lo largo de la historia a *meras* propiedades, a personajes e imágenes aprisionadas en textos masculinos porque sólo se generaron [...] por las expectativas y designios masculinos.⁷ (Gilbert y Gubar, 1998, pp. 26-27)

⁷ Las cursivas son del original.

La negación de la capacidad creativa de las mujeres, defendida por distintos pensadores, será precisamente uno de los argumentos que se discutirán y se cuestionarán en la poesía contemporánea de autoría femenina, que permitirá, en su inversión, el surgimiento de un discurso poético propio y particular, tal como se verá en el último capítulo, en el que se volverá nuevamente sobre este tema.

Además de la narrativa, también la poesía ha contribuido a la creación y difusión de modelos, estereotipos y visiones reductoras sobre las mujeres. En el caso de España, la poesía, especialmente la poesía romántica, consolida la visión idealizada de la mujer, ya que lo femenino se entiende como un medio privilegiado de acceder al ideal y a lo sublime (Benegas, 1998, p. 25). Además de esta visión idealizada —objeto/musa de la poesía masculina— la poesía romántica escrita por hombres difunde asimismo una visión de la mujer acorde con los estereotipos de esta época.⁸

En relación con la poesía, resulta importante mencionar también la percepción que se tiene de la mujer como escritora y poeta en este momento, pues esta visión es responsable, en gran medida, de la concepción negativa que se tiene de las poetisas o “poetisas” y de sus creaciones, cuya valoración se extiende más allá de este periodo. En este contexto, la escritura, en la mujer, se juzga como un acto de excentricidad e incluso de locura, pues como toda actividad racional o intelectual, se considera algo no apropiado para ella. Noni Benegas ofre-

⁸ Noni Benegas pone como ejemplo la obra *Cantares*, de Antonio de Trueba, que en sus ocho ediciones —de 1851 a 1871— contribuyó a difundir los modelos convencionales o tradicionales de feminidad. Destaca entre estos poemas el titulado “La rosa entre las rosas”, que constituye, como señala la autora, todo un programa en relación con los papeles y funciones atribuidos a la mujer (1998, p. 27).

ce como ejemplo unos versos de Carolina Coronado pertenecientes a *La poetisa en un pueblo* (1852), donde se testimonia el tratamiento que recibe la mujer que se dedica a esta actividad: “¡Ya viene, mírala! ¿Quién? / Esa que saca las coplas. / Jesús qué mujer tan rara. / Tiene los ojos de loca” (1998, p. 24). También en un poema de Rosalía de Castro, de la obra *En las orillas del Sar*, publicada originalmente en 1884, se menciona una descalificación parecida en relación con la mujer que pasea sola, sin más compañía que sus pensamientos y sus sueños. En este caso, son los elementos de la naturaleza personificados quienes critican a esta paseante soñadora: “Dicen que no hablan las plantas, ni las fuentes, ni los pájaros, / ni el onda con sus rumores, ni con su brillo los astros: / lo dicen, pero no es cierto, pues siempre cuando yo paso / de mí murmuran y exclaman: / —Ahí va la loca, soñando” (en Alonso Montero, 1990, pp. 136-137).

Los roles y estereotipos forjados sobre la mujer durante el Romanticismo afectan no solo a la figura de la escritora, sino también a la escritura en sí misma, a la forma de escribir. Acorde con los rasgos y características que se atribuyen comúnmente a la mujer, según los discursos anteriores, especialmente los que tienen que ver con las emociones y la sensibilidad, la escritura de las mujeres se ha asociado, por lo general, con temas relativos a la naturaleza —con la que la visión patriarcal identifica a la mujer y lo femenino— y con el tratamiento de temas sentimentales, recreados de una forma sosegada o desapasionada, exenta de erotismo. Así lo explica Noni Benegas, refiriéndose a las escritoras románticas en el estudio citado:

Escribir *como mujer* consistía, pues, en trasladar al papel las emociones “espontáneas” de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la

época. ¿Y qué imponía el Código a las 170 poetisas registradas en 1889 por Criado Domínguez en *Literatas españolas del Siglo XIX*? Que el amor-pasión, eje del poema romántico masculino, rebajara su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica. Extasiarse ante los fenómenos naturales era de rigor; cantar a una flor, a unos trinos o a un crepúsculo demuestra la sensibilidad del sujeto lírico y facilita la mimesis entre naturaleza y mujer. (1998, pp. 26-27)

Será precisamente este tipo de escritura superficial el que contribuirá a consolidar la connotación peyorativa o despectiva que adquiere la palabra *poetisa*, que se mantiene en muchos casos hasta finales del siglo XX (1998, p. 27) e incluso hasta la actualidad. Se crea así una imagen de la “poesía femenina” asociada a esta presencia de lo sentimental y lo natural; una poesía que la cultura dominante masculina ha marginado (Ugalde, 1991b, ix) y que es la responsable también de que muchas autoras contemporáneas rechacen ser englobadas en esta categoría. Entre ellas se encuentra Amparo Amorós, quien hace referencia a esta poesía o estética femenina anterior a la producida en España durante la década de los años ochenta de la siguiente forma:

Hasta ahora lo que se ha entendido por *estética femenina*, que normalmente es un término más acuñado por los hombres, ha sido algo dicho en sentido peyorativo, como algo sentimentaloides y, en ocasiones, blandengue o cursi. Ha sido posible achacar esto a la poesía femenina porque era una poesía de una visión muy limitada, frecuentemente restringida a un mundo amoroso y doméstico que se centraba en las cosas más mínimas y cotidianas, sin una visión abarcadora e integradora que diera cuenta de una manera profunda y total de la realidad. (En Ugalde, 1991a, p. 78)

El peso de la herencia y la tradición literaria y poética juega así un papel fundamental en la conformación de la imagen y la identidad de la mujer escritora, tal como señala nuevamente Benegas:

Pero si las palabras son en sí ambiguas [...], en el caso de la lírica hay una dificultad añadida, a saber, la tradición que gravita sobre ellas con toda la resonancia y el eco de los autores pasados. [...] si esta herencia pesa sobre los hombres, para las mujeres es doblemente amenazadora, pues corren el riesgo de ser absorbidas por una tradición que las asimila de inmediato a sus peores antepasadas, por desconocimiento, como se vio, y por intereses concretos del campo literario. (1998, pp. 76-77)

Todos estos motivos explican, de alguna manera, los prejuicios y reparos con los que ha sido leída la poesía escrita por mujeres en muchas ocasiones. Las mujeres han tenido que alejarse de estas ideas preconcebidas a la hora de escribir y encontrar otros caminos y formas de escritura. La visión anterior construye o supone, como menciona Sharon Keefe Ugalde, una concepción limitante y una subyugación prolongada que afectó no solo a las mujeres sino también a su poesía, definida por esa visión masculina que se proyecta sobre ella y de la que muchas autoras intentarán librarse tiempo después (Ugalde, 1991b, x).⁹

⁹ Como pionera en esa labor de negación de las autoras-poetisas y sus estilos convencionales puede mencionarse la escritura de Gloria Fuertes en su grupo “Versos con faldas” y su propuesta de formas diferentes de escribir poesía, difundida en los recitales que ofreció en el Madrid de los años cincuenta (Benegas, 1998, p. 45). A la escritura de Fuertes se suman en los años cincuenta y sesenta las creaciones de autoras como María Beneyto o Elena Andrés, que comienzan a situar los sujetos líricos de sus poemas en escenarios distintos a los acostumbrados y van conquistando los espacios exteriores: “Así, sin estridencia alguna, van configurando la aparición de unos sujetos líricos femeninos que se mueven en espacios abiertos —calle, mercado, río— en situaciones inéditas.

Los discursos analizados en páginas anteriores muestran una visión coherente sobre las mujeres. Se trata, por lo general, de opiniones esencialistas y reductoras que confirman, sin cuestionarlas, las estructuras sociales y políticas convencionales y perpetúan un sistema patriarcal y androcéntrico conveniente a una masculinidad privilegiada. Estos discursos realizan una labor descriptiva de la mujer, y también normativa o prescriptiva, pues establecen normas, pautas y modelos de conducta específicos, labor que se convierte finalmente en punitiva, puesto que condenan, rechazan y descalifican las actitudes y comportamientos que se apartan de lo establecido.

En los textos literarios y poéticos, surgidos de la misma sociedad y mentalidad en la que se desarrollan y difunden estos discursos, y compuestos y transmitidos con su mismo lenguaje, puede apreciarse la presencia explícita o implícita de las ideas, creencias y postulados que los conforman, por lo que su estudio resulta altamente revelador en este sentido. En el último capítulo se verá cómo la poesía española escrita por mujeres, en su vertiente crítica, se encargará de cuestionar esta tradición de pensamiento, presente en los distintos discursos analizados en este apartado, aspecto que puede postularse como una de las características propias de esta poesía.

Modelos históricos, sociales y culturales de la feminidad en España

En España, la concepción general sobre las mujeres presente en los discursos analizados en el apartado anterior y su clasificación

Mejor dicho, no es que la situación sea nueva, sino que nuevo es el ángulo bajo el cual es vista o solicitada por la mirada, ahora, de otra mujer, sorprendida a su vez por lo que ve o proyecta en ella” (Benegas, 1998, pp. 46-47).

en extremos reductores y excluyentes —buenas y malas, angélicas y monstruosas— se encuentran con las condiciones y particularidades históricas, sociales, políticas y religiosas del país, que perfilan o matizan esta visión y la materializan en unos modelos de feminidad concretos. Desde mediados del siglo XIX, las circunstancias políticas y religiosas de España determinaron la condición de lo femenino: “la feminidad está sujeta a las presiones de un discurso normativo surgido de un sistema político y social con hondas raíces religiosas, que especifica y regula lo que tiene sentido ser” (Benegas, 1998, p. 25).

A lo largo del siglo XX se alternaron en España los modelos de la “nueva mujer” (*New Woman*),¹⁰ surgido en el periodo de preguerra, con el modelo femenino tradicional del “ángel del hogar” que, desarrollado durante el siglo XIX, predominó durante el franquismo. El abandono de estos modelos, ocurrido especialmente durante la Transición con la aparición de la mujer “liberada”, dará lugar a lo que autores como Gilles Lipovetsky (1999) han denominado la “tercera mujer”, modelo con el que puede asociarse, en líneas generales y con ciertas salvedades y matizaciones, a las mujeres contemporáneas.

¹⁰ El modelo de la nueva mujer como ideal feminista surgió en Inglaterra a finales del siglo XIX. El término se atribuye a la escritora Sarah Grand y a su artículo “The New Aspect of the Woman Question” (1894). Más adelante Henry James lo utilizó para hacer alusión al aumento de mujeres europeas y estadounidenses con acceso a una educación superior que actuaban fuera de los límites definidos hasta ese momento para las mujeres en la sociedad patriarcal. Este modelo tiene características tanto físicas y estéticas como intelectuales. Se trata de mujeres que persiguen una independencia social y económica; rechazan el matrimonio y la maternidad como algo obligatorio; desarrollan una labor intelectual y tienen presencia social. Estas mujeres: “intentaron acabar con el prototipo de mujer victoriana sumisa, dependiente y sentimental y lucharon en su vida y en su obra por conseguir mayores derechos sociales y legales para sus coetáneas” (Bretones, 2008, p. 63).

La adopción en España del modelo de la “nueva mujer” se relaciona con el proceso de modernización del país que tuvo lugar en el primer tercio del siglo xx. En este contexto, surgió en los núcleos urbanos de clase media y alta un modelo de mujer diferente, el de la “nueva mujer” o “mujer moderna”, opuesto al ideal tradicional femenino decimonónico del “ángel del hogar”, al que se adscribirán de forma especial las mujeres intelectuales y escritoras, por representar los nuevos usos sociales que aglutinan sus inquietudes culturales y su necesidad de independencia y emancipación (Ramón, 2017, p. 61). En este modelo, la mujer desempeña un papel mucho más activo que en épocas anteriores, participando e implicándose en la vida social y cultural del momento, tal como señala María del Mar Ramón Torrijos:

La mujer paulatinamente va abandonando la esfera privada a la que tradicionalmente se había visto confinada y comienza a ocupar, no sin dificultades, el espacio público, pudiendo destacarse dentro de este proceso tres factores claves: el acceso de la mujer a la educación superior, su inserción en el mercado laboral en puestos que anteriormente le habían sido vetados y la consecución del derecho de voto en el año 1931. (2017, p. 52)

A estos tres factores fundamentales se añaden otros, relativos al ámbito jurídico, económico y familiar, como el control de la natalidad, que van permitiendo una mayor autonomía e independencia de las mujeres, lo que se traduce en una mayor presencia social, como continúa explicando la misma autora:

En el periodo de preguerra tuvieron lugar modificaciones muy relevantes para el sector femenino, entre las que se encuentran la reducción del analfabetismo, el derecho de la mujer a administrar sus propios bienes, el descenso de la natalidad, y las reflexiones y debates surgidos en torno a temas fundamentales,

como la igualdad jurídica del hombre y la mujer o el derecho de la mujer al sufragio. Así, en consonancia con este proceso renovador y modernizador de la cultura y sociedad española, la mujer comienza a convertirse en agente activo del cambio, desempeñando un papel cada vez más relevante en la esfera pública. (2017, pp. 60-61)

Esta presencia de las mujeres en el ámbito social, unida a las luchas del feminismo de las primeras décadas del siglo xx, marcarán el inicio de una transformación del papel de la mujer en las sociedades occidentales que, dejando de lado el sometimiento al poder patriarcal y el confinamiento al espacio doméstico y a la función reproductora, evoluciona hacia la conquista de un espacio activo en el ámbito social y público (Neira, 2015, p. 74).

A esta labor de emancipación de la mujer y al abandono del modelo tradicional de la mujer burguesa, limitada al papel de esposa y madre, contribuyeron en España instituciones como la Residencia de Señoritas, el Ateneo de Madrid, el Cineclub y el Lyceum Club, que desempeñaron una importante labor en relación con la educación femenina durante el primer tercio del siglo xx, promoviendo el acceso de las mujeres a la cultura (Ramón 2017, p. 58).

El nuevo modelo de la mujer moderna, que aparecerá retratado en la poesía de autoras de la Generación del 27, se concreta, entre otros aspectos, en nuevas formas de entender las relaciones amorosas, en las que la mujer tiene un papel activo, se siente más libre e independiente y se sitúa al mismo nivel que su pareja masculina. Sin embargo, el modelo de la mujer tradicional no desaparece, sino que convive con el nuevo, creando situaciones de conflicto, incluso dentro de una misma mujer. Como señala nuevamente María del Mar Ramón Torrijos:

En la convulsa sociedad del momento conviven los dos modelos de identidad femenina, el de feminidad tradicional y la nueva mujer, y las poetisas de preguerra, mujeres de su tiempo, se harán eco del conflicto surgido entre ambos modelos reflejándolos en su poesía amorosa, creando poemas que aludan a uno u otro modelo identitario, alternando incluso dentro de una misma autora ambos modelos de identidad femenina. [...] Así, será dentro de este contexto de transición cuando comienzan a escribir y publicar sus poemarios las poetisas de preguerra, por lo que la mayoría de ellas mantiene una posición ambigua y oscilante entre los dos modelos de identidad femenina. (Ramón, 2017, p. 63)

Y esto es así porque, como continúa explicando la autora, a pesar de que física e intelectualmente concuerdan con este nuevo modelo de feminidad, resulta difícil abandonar el modelo femenino en el que fueron socializadas, que está profundamente arraigado en los usos y costumbres de la época, por lo que se sitúan en un terreno marcado por la ambigüedad o fluctúan entre un modelo y otro en diferentes momentos y etapas de su vida (Ramón, 2017, p. 63). Este conflicto interior o sincrismo (Lagarde, 2005), provocado por el paso de unos modelos identitarios a otros o por la simultaneidad de varios de ellos, volverá a aparecer al final del franquismo y estará presente durante los primeros años de la democracia, revelándose como un estado propio o característico de los periodos de cambio y transición. Las poetisas representarán estas sensaciones mediante las imágenes de la mujer escindida, alienada o enajenada, tal como se analizará en el capítulo cuarto.

Los avances que implicó el modelo de la nueva mujer y los derechos y libertades conseguidas a lo largo del primer tercio del siglo xx fueron, sin embargo, temporales y transitorios, y se

vieron superados por el regreso a las condiciones del sistema patriarcal que dominó prácticamente todo el siglo, a excepción de la Segunda República, como apunta Mariola Bernal:

Este lustro no supuso más que un breve paréntesis en un siglo que estuvo marcado por un sistema de géneros de signo católico-tradicional, basado en una estricta segregación de géneros —recayendo la responsabilidad del ámbito reproductivo, doméstico y privado sobre las mujeres y el productivo, extradoméstico y público sobre los hombres—, y una incuestionable preeminencia hegemónica de una familia nuclear de carácter patriarcal que sitúa al padre como única autoridad. (Bernal, 2011, p. 191)

Pilar Nieva-de la Paz llama la atención igualmente sobre el retroceso que tiene lugar en España tras la guerra civil en relación con las conquistas o los avances conseguidos hasta ese momento, en lo que a aspectos de género se refiere:

Con el final de la Guerra Civil y la victoria de los sublevados se inicia un periodo de fuerte retroceso en el que las españolas pierden los nuevos derechos y libertades adquiridas durante el breve periodo republicano (1931-1936). [...] Recobró entonces toda su fuerza y vigor el ideal femenino tradicional, el “ángel del hogar”, cuestionado durante la preguerra. Los cambios en los roles de género que habían empezado a producirse entonces se detuvieron en seco, para dejar un lugar de hegemonía total al modelo de la servicial ama de casa de la posguerra, una mujer que se parecía a la bella y alegre *pin up* norteamericana, pero con una nota diferencial de firme religiosidad, impuesta por el régimen nacional-católico. (2009 , p. 12)

En este contexto, y como señala la autora, se vuelve al modelo femenino tradicional del “ángel del hogar”, con sus limitaciones y restricciones, que será el que predomine de manera

mayoritaria durante los años del régimen, siendo el modelo que recibirán de manera directa o indirecta muchas de las poetisas analizadas en este trabajo. Este modelo recupera algunas de las ideas que aparecen en *La perfecta casada* (1583), de Fray Luis de León, obra que contribuye a la conformación de esa imagen de la mujer vista como madre, esposa y ángel enviado por dios. Esta visión involucra aspectos sociales, religiosos y domésticos y está asociada a una atribución diferente de tareas y espacios para lo femenino y lo masculino:

El mundo queda dividido en dos esferas: la pública, reservada al hombre, y la privada, a la mujer. Así, ésta se define según el correcto desempeño de los roles de madre y esposa que le aseguran una retribución más abstracta que efectiva, para compensar su abnegación. (1998, p. 25)

Como apunta Benegas y como sugiere ya el título de la obra original, el modelo de la perfecta casada lleva implícita esa idea de la perfección y del “correcto desempeño” de una serie de funciones, que se convertirá en un ideal imposible e inalcanzable para muchas mujeres de la época, educadas para tal fin desde la infancia y la adolescencia, lo que provoca un alto grado de exigencia, autocrítica y frustración, que se verá documentado en numerosos poemas.

Sharon Keefe Ugalde hace alusión también a ese “espíritu de sacrificio” que supone un modelo basado en la maternidad y en la negación de las necesidades de las mujeres y que subraya o acentúa la jerarquía propia del sistema patriarcal:

El largo periodo de ideología conservadora de la dictadura (1939-1975), que exaltaba la maternidad y la feminidad de la mujer con sus adornos “naturales” de fragilidad, sumisión, asexualidad y espíritu de sacrificio, proyectó una sombra que mantuvo

a la mujer española en su condición de ciudadana de segunda clase. (1991b, x)

Por su parte, Janet Pérez describe en términos parecidos la situación de las mujeres en este momento histórico, haciendo hincapié en aspectos relativos a la sexualidad y la moral:

El régimen condenaba las prácticas asociadas a la emancipación femenina —el voto, entrada al trabajo, métodos contraceptivos y planeamiento familiar, legalización del aborto, divorcio, educación sexual, y las demandas femeninas de igualdad y autonomía. La política sexual incorporaba profundos resentimientos contra cambios en la condición de la mujer durante la República y en otros estados occidentales, imponiendo la exigencia de una disciplina social estricta y una moralidad sexual puritana, acompañadas por una ideología victoriana de escasez: trabajar mucho, consumir poco, y no pedir más. (1996, pp. 274-275)

Con todo, este modelo de maternidad, abnegación y sacrificio será el que más peso adquirirá en la mentalidad española, por resultar acorde a las ideas religiosas y conservadoras del país y la ideología política del momento, por responder a las necesidades concretas del periodo de posguerra y por ser también el que se perpetuará durante un periodo más largo, haciendo que algunos de sus efectos lleguen hasta la actualidad y permeen o permanezcan incluso en las generaciones más jóvenes.

La Sección Femenina. De la nueva mujer al ángel del hogar

En la consolidación del modelo del “ángel del hogar” en España jugó un papel decisivo la labor que desempeñó la Sección Femenina de la Falange Española, avalada o legitimada por

Franco en la Concentración de 1939, que supuso un sofisticado sistema de formación continua de las españolas durante décadas, en lo que ha sido calificado como una “colonización de su imaginario colectivo” (Barrera, 2019, p. 250). Este dispositivo funcionó como un importante mecanismo de transmisión de un discurso político, sustentado o amparado en ideas religiosas. A través de los cursos impartidos en las Escuelas de Hogar, que adoctrinaban en aspectos relativos a los cuidados domésticos; del Servicio Social, que durante seis meses combinaba la formación moral, doméstica y social con el trabajo de interés nacional (Barrera, 2019, p. 249); de textos como la *Guía de la buena esposa* (1953), atribuida a Pilar Primo de Rivera; de programas de radio como la *Hora Femenina. Emisión especial dedicada a la mujer y al hogar*; y de publicaciones periódicas como los semanarios falangistas *Medina* o *Y*, se difundieron las ideas que jugaron un papel determinante en la educación de las mujeres. Mediante estos y otros medios, se configuró en la España de posguerra un paradigma de feminidad como el descrito líneas arriba, constituido por un repertorio muy limitado de funciones y un estilo muy restringido de posibilidades afectivas (Barrera, 2019, p. 247). La Sección Femenina se encargó de construir y difundir un modelo de identidad para las mujeres que no solo determinaba sus espacios de actuación, sino que iba dirigido también a controlar sus emociones, actitudes y comportamientos, lo que convirtió a este dispositivo ideológico en una auténtica forma de “tutela emocional”, tal como lo califica Begoña Barrera:

La SF tuvo el empeño de instruir a las mujeres no solo en estos papeles concertados de amas de casa o esposas, sino en un tipo de identidad compleja que implicaba la asimilación de determinadas conductas y la experimentación de un conjunto de emociones consignadas. Dicho de otra manera: el dispositivo

formativo de las falangistas tenía como fin aleccionar a las españolas en un patrón de rasgos afectivos y actitudinales que, sin bien se podrían potenciar a partir de determinadas funciones, las trascendían porque asimilar aquellos rasgos era un fin en sí mismo. (2019, pp. 283-284)

Uno de los objetivos principales de la Sección Femenina fue “devolver a la mujer al hogar”, después de su excepcional participación pública durante la guerra —en lavaderos, talleres y enfermerías—, por considerarse el lugar que le correspondía “por naturaleza”. La mujer pertenece según estas ideas al ámbito de lo doméstico, lo familiar y lo maternal (Barrera, 2019, p. 251), con lo que se ensalza la figura del ama de casa.¹¹

¹¹ Como señala Gilles Lipovetsky, aunque el cuidado de los hijos y las actividades domésticas han sido atribuidas a las mujeres en todas las sociedades conocidas, lo que se considera “la mujer de su casa” es una construcción moderna, un modelo creado y difundido a través de las novelas, las obras pictóricas, los libros de consejos y otras publicaciones sobre la familia y la mujer, que van elaborando esa “mística del ama de casa”. Según este autor, en las sociedades premodernas, las ocupaciones domésticas no ocupaban un lugar central dentro de las actividades femeninas. Especialmente en las capas populares, las tareas de las mujeres se destinaban más al exterior que al interior, privilegiando el trabajo del campo y el cuidado de los animales. En el siglo XIX tiene lugar una idealización de las tareas interiores y domésticas, en la construcción de una mística de este trabajo y de la mujer que lo realiza, que se impone en primer lugar a las clases burguesas y se extiende después a todas las capas sociales, consagrando una división de los espacios de trabajo para cada uno de los géneros. En este momento, como señala Lipovetsky: “La moderna mujer de su casa supone una moral, una visión normativa de la mujer, una religión laica de la madre y de la familia. Nace una nueva cultura que coloca en un pedestal las tareas femeninas otrora relegadas a la sombra, que idealiza a la esposa-madrema de casa que dedica su vida a los hijos y a la felicidad de la familia. La mujer ya no sólo tiene que ocuparse, como ocurría en el pasado, de las labores domésticas, entre otras actividades, sino que en lo sucesivo debe consagrarse a ello en cuerpo y alma, cual si se tratara de un sacerdocio. [...] Disponer un ‘nidito acogedor’, educar a los hijos, repartir entre los miembros de la familia calor y ternura, velar por la comodidad y el consuelo de todos, tales son las misiones que en adelante corresponden a las mujeres” (Lipovetsky, 1999, p. 191).

El ideal de mujer lo constituye, según este dispositivo ideológico, la “esposa perfecta”, modelo donde convergen todos los atributos mencionados, que involucra la atención al marido, los hijos y el espacio doméstico. Tomando como referencia las ideas aparecidas en la revista *Y*, Begoña Barrera ofrece un retrato de ese estereotipo femenino al que todas las mujeres debían aspirar:¹²

“¿Cómo es la esposa perfecta?”, un artículo anónimo pero escrito por “una personalidad de las letras”, recopilaba todas las claves que conformaban esta idea, desde el aspecto físico (“la esposa perfecta es alta, esbelta, rubia; la mujer perfecta no tendrá menos de cuarenta y cinco años y tiene manos bellísimas”) hasta los detalles de conducta (“la ‘perfecta esposa’ no bebe alcoholes ni gusta bailar, odia acostarse tarde, detesta los cabarets y no tiene el menor interés en los juegos de cartas ni de azar, habla poco y siempre en voz baja, anda despacio, es reservada y siempre viste colores discretos”). Finalmente, ni siquiera alcanzar la excelencia como esposa revertiría en su propio beneficio, ya que, al poseer “todos estos atributos y cualidades, será su marido el hombre más feliz y más envidiado sobre la tierra”. (2019, pp. 261-262)

El paradigma de los hogares españoles lo constituyó así “La Sagrada Familia”, y la mujer, relegada al espacio doméstico, será vista como la custodia de la raza, la cultura patriarcal y el sentimiento nacionalista (Pérez, 1996, p. 274).

A esta necesidad doméstica y conyugal se suma el otro “inexcusable” deber de la mujer que es el de entregarse a los

¹² Aunque surgido por motivos y circunstancias históricas diferentes, este modelo guarda relación con el de las “amas de casa perfectas” que domina entre las mujeres estadounidenses de los años posteriores a la segunda guerra mundial, modelo estudiado por Betty Friedan en *La mística de la feminidad*, al que se hará referencia más adelante.

hijos como razón suprema de su vida, como también se leía en el número 125 de la revista *Medina*, de 1943 (Barrera, 2019, p. 263). Según esto, el recorrido iniciado en el noviazgo y el matrimonio culmina en los hijos, que no solo son el “corazón del hogar”, sino que son necesarios para la reconstrucción de la patria en ese momento concreto.

En el caso español, las ideas políticas que subyacen bajo este modelo de feminidad se combinan con las ideas religiosas y católicas que la Sección Femenina apoya y defiende abiertamente y con una educación religiosa que escolarizó durante años a las niñas en una mentalidad que reforzaba los preceptos y las ideas patriarcales ya mencionadas, amparadas también por el discurso médico del momento, lo que convierte a este órgano de difusión en un dispositivo integral, que involucra aspectos diversos:

la intención de las falangistas fue construir un complejo engranaje discursivo sobre la mujer en el que estuvieran previstos todos los estadios de su trayectoria vital y las funciones que debería asumir en cada uno de estos. [...] Los materiales producidos y difundidos por Prensa y Propaganda trataron de ser una guía instructiva que permitiera a las españolas transitar exitosamente por esta triple secuencia de domesticidad-matrimonio-maternidad. (Barrera, 2019, p. 266)

Además de formar y adoctrinar, la Sección Femenina y el discurso que de ella se desprendía tuvo también, igual que ocurrió con los otros discursos mencionados en el apartado anterior, la función paralela o simultánea de recriminar o rechazar los comportamientos y actitudes que permitían identidades y subjetividades que se apartaran de este modelo central, cumpliendo así una función de vigilancia y control. La descalificación del otro y de lo otro, de la diferencia, resulta así sistemática. Desde

los años de la guerra, abundaban los relatos que vinculaban a los y las republicanas con la barbarie y la destrucción (Barrera, 2019, p. 255). Se critica también de estos años su “desvío” de las normas morales trazadas por dios y las amenazas que este desvío supone. Se repudian otros modos de vida distintos a los que se pretende imponer, como los de una mujer “entregada a los goces y placeres de una sociedad decadente” y los intentos de las mujeres de emanciparse no solo del hombre sino especialmente del hijo, reprobando a las familias de escasa descendencia (Barrera, 2019, p. 265).

La vigilancia que ejerce el discurso de la Sección Femenina va enfocada, además, como se adelantó, a controlar la emotividad de las mujeres. Las opiniones médicas y científicas sobre la mujer, comentadas en el apartado anterior, tuvieron eco en este discurso, y la diferencia biológica, sexual y emocional entre los géneros se utilizó como justificación de la diferente distribución de funciones y roles sociales. Sin embargo, los médicos aludidos páginas arriba no dejaban de señalar que las condiciones ambientales y culturales podían influir y modificar las cualidades y comportamientos atribuidos a la mujer, motivos por los que la Sección Femenina se ocupó especialmente de vigilar y controlar el aspecto emocional. El objetivo era evitar que este componente emocional de las mujeres se desbordara, y al mismo tiempo potenciar las cualidades femeninas por naturaleza que consideraban como base de la identidad ideal a la que las mujeres debían aspirar, a través de los distintos medios de formación y difusión señalados, en los que se incluían los consultorios sentimentales. Entre los aspectos positivos y naturalmente femeninos que interesaba potenciar, además de la necesaria alegría vital, se encuentran, por ejemplo, “la simpatía, la serenidad, la entrega, el sacrificio, la abnegación y el

amor” (Barrera, 2019, p. 292), aspectos que serán mencionados y criticados en muchos poemas.

La conformación de ese modelo de feminidad tiene así una doble vertiente, enfocada tanto en el espacio de actuación social de la mujer y sus funciones vitales y sociales como en la construcción de una subjetividad y una emotividad determinada que se impone como única posible:

El propósito apenas disimulado de la organización pasaba por la instauración de un estilo emocional compartido por todas las mujeres, un estilo total en base al que crear unas subjetividades del todo homogéneas, dado el poco margen de maniobra afectiva que la imposición de estas formas de experiencia emocional admitía. (Barrera, 2019, p. 292)

Además de los aspectos anteriores, la ideología del régimen, a través de los mecanismos señalados, controlaba también el discurso cultural de la época, presente en programas de radio y televisión, revistas femeninas y literatura, que se utilizaron igualmente como medios de adoctrinamiento de las mujeres. Resultan significativas en este sentido las lecturas de ficción y no ficción a las que las mujeres, y especialmente la niñas y adolescentes, tenían acceso en la España franquista, que confirman la importancia que tiene el discurso cultural en la conformación de las identidades.

Como menciona Pilar Nieva-de la Paz: “La educación de las jóvenes españolas se completaba con la lectura ‘ejemplar’ de vidas de santos, las recomendaciones sobre ‘*savoir faire*’ social y las lecturas de novela rosa” (2009a, pp. 12-13).

Autoras como Juana Castro hacen referencia a esta imposibilidad de acceder durante su infancia y adolescencia a lecturas que no fueran de temas religiosos o estuvieran aceptadas para

su edad y su género: “En el colegio de monjas, que era de niñas bien, sí había una buena biblioteca, pero no me daban los libros que pedía. No estaban permitidos para la edad que yo tenía y más bien me daban libros de la vida de niños santos” (en Ugalde, 1991a, p. 59). Para otras autoras, como por ejemplo Concha García, la lectura dejaba claras las diferencias entre las funciones y posibilidades de cada uno de los géneros, confirmando unos modelos convencionales y conservadores de mujer, en los que estas no tenían los papeles activos que se reservaban a los personajes masculinos:

De aquellas lecturas siempre me gustaron y me identificaba más con los héroes que con las heroínas. El papel vengador y salvador de ellos ejercía un gran interés porque eran personajes activos; sin embargo, el lugar pasivo y de una estática belleza relegado a las figuras femeninas me producía aburrimiento. Nunca me he sentido próxima a esa clase de mujeres: vírgenes, amadas, madres. (En Benegas, 1998, p. 243)

Ana Pérez Cañamares insiste en esta idea en un fragmento de su libro *La mujer imposible*, donde hace alusión a los personajes de la literatura y el cine de la época:

Visto en retrospectiva, ¿qué podía darnos la ficción a las chicas soñadoras salvo hombres para enamorarnos? Me recuerdo buscando personajes con los que identificarme y encontrando apenas un puñado (Pipi Calzaslargas, Jo de *Mujercitas*, Jorge de *Los Cinco...*, pocas más), porque todas las mujeres en las películas y las novelas no iban más allá de ser las víctimas, las novias, las secretarías, las hermanas, las rescatadas, siempre definidas por su relación con los hombres. Comenzaba la película y sabías que ibas a ser la amante esposa o madre, el reposo del héroe; el torpe y estúpido pibón que moriría a las primeras de cambio; la rubia

caprichosa que haría perder la cabeza al pobre hombre mango-
neado; la chillona y pasiva secuestrada, que ve como le parten la
cabeza a su rescador sin que ella haga otra cosa que gritar en
una esquina. Brujas o santas; ángeles o putas. (2022, p. 34)

Con estas afirmaciones la autora constata el binarismo de
las imágenes míticas o máscaras universales mencionadas por
Gilbert y Gubar (1998) y testimonia la ausencia de modelos
femeninos que contemplaran a las mujeres en actividades o
ámbitos creativos:

¿Cuánto de lo que soy, de lo que somos (o no), se debe a la escasez
cuando no ausencia de mujeres fuertes, independientes, comple-
jas, rebeldes, reales en las historias? Y si una quería ser la mente
que las creara, ¿cuántas novelistas, directoras de cine, pintoras,
cantantes conocí en mi infancia y adolescencia? (2022, p. 35)

Las limitaciones de actuación, el acceso restringido y con-
trolado al conocimiento y la cultura, la falta de referentes y
figuras femeninas con las que identificarse, la imposibilidad
de desarrollar múltiples tareas y actividades, y en definitiva el
acceso limitado al mundo, van conformando ese modelo de
mujer que acota sus posibilidades de ser y actuar y que se irá
modificando y abandonando progresivamente, en busca de
otros modelos identitarios.

Abandono de los modelos femeninos convencionales.

La tercera mujer

El modelo de mujer dominante en la España de la posguerra y
el franquismo empezó a cuestionarse y transformarse paulati-
namente a partir de los años cincuenta y sesenta, gracias a los

cambios sociales que se produjeron con el despegue económico, especialmente tras el fin de la dictadura (Bernal, 2011, p. 191). Este cuestionamiento estuvo acompañado de un desconcierto inicial, previo a una posterior exploración de nuevos caminos en busca de otros modelos y formas de ser mujer, algo que tendrá repercusiones en las escritoras de la época, a las que les tocó, como recuerda Benegas, “el complejo y difícil trabajo de acoso y derribo de aquella mujer, pilar de la ‘sagrada familia’ de posguerra, sin tener muy claro qué alzar en su lugar” (1998, p. 47).

Este cambio de modelos estuvo motivado también por el auge del feminismo y la difusión en España de obras como *El segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, cuya lectura ha sido confirmada por algunas autoras, como por ejemplo la mencionada Concha García: “Cuando tenía dieciocho años leí *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir; es una mujer que también admiro” (en Ugalde, 1991a, p. 195). La novedad y la importancia de esta obra reside, entre otras cosas, en la responsabilidad que la autora concede a lo cultural por encima de lo biológico en relación con la desigualdad social de las mujeres y también —y este aspecto será clave para las escritoras y las poetas— en la insistencia en la necesidad de que las mujeres se contemplen a sí mismas y a sus trayectorias vitales para poder tener una visión crítica y distanciada que pueda conducir a los cambios deseados:

Las intuiciones de las poetas se ven confirmadas por las ideas que Simone de Beauvoir desarrolla en *El segundo sexo*, de 1949, donde prueba que la alienación femenina no es biológica sino cultural, y aboga por una reconstrucción de la historia individual y colectiva como paso previo a la redefinición de sí mismas. (Benegas, 1998, p. 44)

Además de la obra de Beauvoir, juega también un papel importante en este proceso de cuestionamiento del modelo hegemónico la revista *Vindicación Feminista*, publicada en Barcelona y distribuida también en otras provincias españolas, donde colaboraban muchas escritoras de la época. La revista sirvió como contrapunto a las ideas de la Sección Femenina y propició la apertura hacia nuevas formas de entender el ser de la mujer. Juana Castro menciona cómo las intuiciones que ella tenía desde niña en relación con la desigualdad social empiezan a adquirir cuerpo y nombre propio precisamente a partir de la lectura de esta publicación, que le ayudó a conceptualizar algunas de sus inquietudes:

Esa niña sabía desde pequeña que el mundo no estaba bien organizado, que había una desigualdad en el reparto de las tareas, y no solo en el reparto, también en la manera de estar en el mundo, entre los hombres y las mujeres. Ella decidió ser mujer y aceptó ser mujer libremente. Pero hasta que no llegó a Córdoba y encontró en un quiosco una revista que se llama “Vindicación feminista” no supo ponerle nombre a aquella, a aquel sentimiento que ella tenía. Resulta que se llamaba feminismo. Quizá lo supiera antes, pero bueno, con la lectura de esa revista es cuando empieza a conceptualizar lo que antes fue solamente sentimiento, intuición. (Rivera, 2008, p. 47)

En la entrevista concedida a Sharon Keefe Ugalde, la autora destaca nuevamente la importancia que esta revista tuvo en España y menciona algunas de las escritoras que publicaron en ella:

Aquí colaboraron muchas mujeres que ahora son escritoras importantes, como Montserrat Roig, Ana Moix, Beatriz de Moura, Marta Pesarrodona y Antonia Rodrigo. Aquella revista me abrió mucho el campo, porque pude constatar que lo que yo estaba escribiendo, precisamente, era feminismo, y que podía

hacer un libro que abarcara lo que es la problemática feminista. (En Ugalde, 1991a, p. 58)

Sin embargo, como explica Janet Pérez, estas breves o incipientes aperturas del movimiento feminista se vieron frenadas por las ideas conservadoras imperantes en España, que provocaron que este movimiento no tuviera el mismo desarrollo que en el resto de países europeos y limitaron las posibilidades de emancipación de las mujeres:

La organización totalitaria penetró profundamente en la vida familiar, apelando a la autoridad tradicional de la familia y la religión para reforzar los papeles biológicamente determinados de madre/custodio. En el contexto de una cultura cuyos goznes los formaban el derecho romano, la Iglesia católica, un desarrollo industrial tardío e incompleto, estructura social clasista, régimen militar represivo, valores falocéntricos y actitudes machistas, el incipiente movimiento feminista quedó en total desamparo. (1996, p. 274)

De esta forma, a pesar de los intentos de cambio y de las nuevas propuestas, los antiguos modelos de pensamiento seguirán vigentes, como se adelantó, mucho tiempo después.

La oscilación entre unos modelos y otros, el contraste entre una educación conservadora y unos deseos de liberación y emancipación que cuestionan esas ideas, y la tensión entre las imposiciones recibidas y los deseos e inquietudes personales provocan en muchos casos, como se mencionó arriba, una contradicción en el interior de las mujeres, denominada también sincretismo (Lagarde, 2005). Este sincretismo y estas tensiones internas provocan un choque de identidades que constituirá el tema central de muchas composiciones contemporáneas: “Cuando las poetas deciden aprovechar su emergente autoridad para expresarse públicamen-

te, se topan con *la mujer* que se les exige ser y descubren la falta de coincidencia con *las mujeres* que son”¹³ (Benegas, 1998, p. 26).

La experiencia de Juana Castro puede ser tomada nuevamente como ejemplo, pues su testimonio confirma el padecimiento de estas contradicciones, producto del choque entre las ideas religiosas de la educación recibida y su voluntad progresista:

Me eduqué en el “nacionalcatolicismo” y aunque tuviera ese sentido de la injusticia que había en la realidad de la mujer española, mi educación con las monjas iba a la contra completamente. Era difícil y yo sostenía una lucha interior, a la vez que mi comportamiento era el de una mujer muy normal de mi tiempo. (En Ugalde, 1991a, p. 57)

La tensión de estas fuerzas contrarias conduce en muchos casos a resultados paralizantes, a los que los textos hacen alusión mediante la recreación de imágenes y representaciones de la mujer inmóvil, las muñecas, los maniquíes y las estatuas, que se analizarán en el capítulo cuarto de este trabajo.

Estas contradicciones internas que sufren muchas mujeres no se limitan, sin embargo, a este periodo puntual y concreto, sino que se prolongan en el tiempo, llegando hasta nuestros días. Esto es debido, en parte, a la pervivencia de unas ideas mantenidas de manera sostenida a través de los años y transmitidas de manera intergeneracional, a la que vienen a sumarse las nuevas demandas de la sociedad contemporánea, que sigue exigiendo a las mujeres los mismos cuidados y responsabilidades domésticas que antes, a pesar de haberse incorporado al ámbito laboral de manera completa, lo que provoca la aparición de nuevos modelos de lo femenino que resultan difíciles

¹³ Las cursivas son del original.

de satisfacer. Ana Pérez Cañamares califica este conflicto con el nombre de “mujer imposible”, al que alude en la introducción a su ensayo del mismo nombre:

Soy una mujer imposible. Conviven en mí fuerzas tan contrarias que son el equivalente psicológico de los potros de tortura donde mis antepasadas fueron desmembradas. Me he tragado, y digerido malamente, todos los tópicos y mensajes sobre qué es ser una mujer de mi tiempo, aunque ni siquiera pueda decir con exactitud cuál es mi tiempo, ni qué ideas son heredadas, impuestas o conscientemente asumidas, ni mucho menos cómo se encarna un ideal y su opuesto. (2022, p. 10)

Mariola Bernal analiza este proceso de transición entre distintos modelos de mujer y ofrece una serie de datos que confirman esa situación de desigualdad social sostenida y permiten constatar que la visión y la valoración actual de las mujeres, así como sus posibilidades de acceso a distintos ámbitos sociales, como el laboral y el económico, siguen siendo menores que las de los hombres:

Algunos indicadores dan cuenta de este avance en materia de conquista del espacio público, de formación y de ocupación profesional que le ha valido a España el puesto 11 de un total de 182 países en el índice de Potenciación de Género publicado en el Informe de Desarrollo Humano (PNUD, 2009). Pero a pesar de este dato, junto a otros procedentes también de estudios de base estadística (Instituto de la Mujer, 2001) que apuntan en los últimos años hacia una mayor equiparación entre hombres y mujeres respecto a su implicación en la realización de ciertos tipos de tareas domésticas, la realidad es que el mayor peso de éstas sigue recayendo sobre las mujeres. Algunas estimaciones hablan de hasta un 75% de la carga de trabajo doméstico no remunerado. Sobre ellas recae la responsabilidad principal sobre la alimentación y aunque es cierto que los

hombres ayudan o colaboran, no participan ni administran tareas (Gracia *et al.*, 2005). Por otra parte, sus salarios son un 30.1% más bajos respecto a los hombres y en pensiones reciben sólo la mitad que ellos (Colectivo IOÉ, 2006). (2011, p. 192)

Estos y otros datos revelan que la vinculación de las mujeres con lo doméstico y lo familiar sigue siendo preponderante y las priva de otras oportunidades, lo que tiene consecuencias en el aspecto económico, como afirma la autora anterior:

La reducción del gasto público conlleva la intensificación de la carga de trabajo doméstico que soportan las mujeres para compensar el recorte en servicios sociales. Su presencia física en el ámbito doméstico pone límites a su acceso a capacitación, formación e información, y la lleva a aceptar los trabajos de peor calidad, los únicos que le permiten horarios adecuados para combinar ambas esferas de trabajo, la doméstica y la extradoméstica. Por otra parte los efectos negativos de la privatización de los sistemas de seguridad social recaen mayormente sobre las mujeres. Por ejemplo, la reproducción humana como bien social pasa a representar un costo que debe ser asumido por el sexo femenino quien, por otro lado, recibe las pensiones de jubilación más bajas en base a su mayor esperanza de vida. (2011, p. 194)

A pesar de estas desigualdades, puede decirse que las mujeres contemporáneas tienen mayor autonomía e independencia que sus antepasadas en lo que respecta a su capacidad de decisión y actuación. Autores como Gilles Lipovsky hablan en este sentido de una diferencia radical en las mujeres actuales —esa “posmujer de su casa” a la que hace referencia el autor—, en relación con las de épocas anteriores, que tiene que ver con la forma en la que se construye su identidad y se establece la relación entre los géneros. Se trata del con-

cepto de *la tercera mujer* propuesto por este autor en la obra del mismo nombre (1999), modelo histórico que sucede, en su clasificación, al de la primera y la segunda mujer, asimilables, en cierto modo, a las dos imágenes enfrentadas y extremas de feminidad ya mencionadas: la monstruosa o demoniaca y la angélica, respectivamente.

Para Lipovetsky, la primera mujer es aquella que, desde los mitos salvajes al relato del Génesis, se considera una potencia misteriosa y maléfica, un elemento oscuro y diabólico asociado al mal y al caos, la magia y la hechicería. Este modelo de mujer se vale de encantos y ardidés asociados a la palabra, la charlatanería y la maledicencia y, aunque tiene diversos poderes, funciones y derechos sociales —relativos a la propiedad, la vida doméstica, la economía familiar, la redistribución de los alimentos, el trabajo como matronas y la educación, e incluso en ocasiones a los proyectos de guerra—, no asume funciones políticas, militares y sacerdotales elevadas y reconocidas socialmente y sus actividades nunca llegan a cuestionar la autoridad y la superioridad masculina (1999, p. 215).

Se trata del modelo de la mujer menospreciada y desvalorizada, que se prolonga durante la mayor parte de la historia y perdura, en algunos casos, hasta el inicio del siglo XIX. Este modelo es el que ha consagrado la imagen negativa de la mujer a lo largo del tiempo, transmitida a través de los distintos discursos sociales y culturales. Como menciona el autor:

Quando los hombres se expresan en relación con las mujeres, suele ser para estigmatizar sus vicios; de Aristófanes a Séneca, de Plauto a los predicadores cristianos, domina una tradición de diatribas y de sátiras contra la mujer, presentada como ser engañoso y licencioso, inconstante e ignorante, envidioso y peligroso. La mujer como mal necesario encasillado en las actividades sin brillo,

ser inferior sistemáticamente desvalorizado o despreciado por los hombres: tal es el modelo de la “primera mujer”. (1999, p. 216)

La segunda mujer, por su parte, es un modelo paralelo, no necesariamente posterior en el tiempo en relación con el primero. Este segundo modelo, surgido durante la Baja Edad Media, supone el extremo contrario del anterior, y se caracteriza por la idealización y alabanza de las mujeres, condicionada en gran medida por el código cortés que se inicia en el siglo XII y perdura hasta el XIX. Este segundo modelo o segunda mujer mantiene a lo largo del tiempo la idea común de la magnificación o engrandecimiento de la naturaleza de las mujeres, su imagen y su papel, en distintos aspectos y facetas:

A partir del siglo XII, el código cortés desarrolla el culto a la Dama amada y a sus perfecciones; en los siglos XV y XVI la Bella alcanza el apogeo de su gloria; entre los siglos XVI y XVIII se multiplican los discursos de los “partidarios de las mujeres”, que alaban sus méritos y virtudes y hacen el panegírico de las mujeres ilustres; con la llegada de la Ilustración, se admiran los efectos beneficiosos de la mujer sobre las costumbres, la corte-sía, el arte de vivir; en el siglo XVIII, y sobre todo en el XIX, se sacraliza a la esposa-madre- educadora. (Lipovetsky, 1999, p. 216)

Todos estos códigos y discursos, a pesar de las diferencias que existen entre ellos, coinciden en el hecho de idealizar o entronizar a la mujer, aunque esto afecte únicamente al plano imaginario y no signifique en ningún momento la alteración de su jerarquía y su participación social. La mujer amada se convierte en la dueña y señora del hombre; se considera que las mujeres están más cerca de la divinidad que los varones y tienen el poder o la capacidad de elevarlo, al tiempo que se exalta la maternidad. La mujer recibe todo tipo de alabanzas y hono-

res por parte de historiadores, filósofos y escritores, que conviven, sin embargo, todavía, con los agravios anteriores, en una visión extrema de las mujeres que oscila entre el desprecio y la sacralización, y que es responsable de los binarismos consabidos. Pero esta idealización de la mujer no deja de ser un acto más de dominio masculino, sometimiento y cosificación, como ha sido advertido por algunas autoras, y como señala también el mismo pensador:

A partir del siglo XVIII se difunde la idea de que la potencia del sexo débil es inmensa, que, pese a las apariencias, ostenta el verdadero poder al tener vara alta con los niños, al ejercer su imperio sobre los hombres importantes. Potencia civilizadora de las costumbres, dueña de los sueños masculinos, “bello sexo”, educadora de los hijos, “hada del hogar”; a diferencia de lo que ocurría en el pasado, los poderes específicos de la mujer son venerados, puestos en un pedestal. A partir de la potencia maldita de la mujer se edificó el modelo de la “segunda mujer”, la mujer exaltada, idolatrada, en la que las feministas reconocerán una forma suprema de dominio masculino. (Lipovetsky, 1999, pp. 217-218)

A diferencia de los modelos anteriores de la mujer demonizada e idealizada, la mujer del tercer modelo o “tercera mujer”, según la propuesta de este autor, está caracterizada por su independencia y autonomía de las influencias que históricamente han definido su identidad y sus funciones en el ámbito social e imaginario. Con este nombre, Lipovetsky designa a la mujer de la sociedad contemporánea y posmoderna; a esa posmujer de su casa cuyo modelo constituye una ruptura histórica en relación con la manera en la que se construye la identidad femenina y las relaciones entre los sexos. Además del reconocimiento social del trabajo de las mujeres y su acceso a las actividades

y formaciones relegadas en otras épocas a los hombres, los grandes cambios que implica este modelo y la innovación sin precedentes que supone, que permite el libre gobierno de sí y una nueva economía de los poderes femeninos, son, según este autor, el poder de las mujeres sobre la procreación, la “desinstitucionalización” de la familia, con la posibilidad de cohabitación sin matrimonio y de existencia de hijos fuera de esta institución; y la promoción del referente igualitario en la pareja (1999, p. 213). Aunque las mujeres siguen sin ostentar el poder político y económico, han adquirido, de acuerdo a esta propuesta, el derecho de gobernarse a sí mismas y de proyectar un futuro indeterminado. La mujer de este modelo es una autocreación femenina y debe entregarse al imperativo moderno de construir e inventar su propia vida (1999, p. 219). El autor explica esta idea de la siguiente forma:

Hasta el momento presente, la existencia femenina siempre se ordenó en función de las vías social y “naturalmente” pretrazadas: casarse, tener hijos, ejercer las tareas subalternas definidas por la comunidad social. Esta época concluye ante nuestros ojos; hoy con la posmujer de su casa, el destino femenino entra por primera vez en una era de imprevisibilidad y de apertura estructural. ¿Qué estudios realizar? ¿Con vistas a qué profesión? ¿Qué trayectoria profesional seguir? ¿Casarse o vivir en concubinato? ¿Divorciarse o no? ¿Qué número de hijos y en qué momento? ¿En el marco de la institución matrimonial o fuera del matrimonio? ¿Trabajar a tiempo parcial o a tiempo completo? ¿Cómo conciliar vida profesional y vida maternal? (1999, p. 218)

Sin embargo, como bien aclara el autor, esto no significa que hayan desaparecido las desigualdades entre los géneros, especialmente en lo que respecta a la orientación escolar, la relación con la vida familiar, el empleo o la remuneración del

trabajo. Aunque para otros autores estos avances no eliminan la diferencia estructural que existe entre las posiciones de hombres y mujeres, para Lipovetsky, que defiende lo contrario, el avance principal tiene que ver con la equivalencia en cuanto a la capacidad de construcción del yo, que en el caso de las mujeres ha visto reemplazadas las imposiciones colectivas anteriores por las posibilidades individuales, que funcionan ahora, según su visión, sin necesidad de responder a un modelo rector (1999, p. 220). Esto no implica, sin embargo, como sostiene Lipovetsky, que se haya alcanzado aún la indistinción de los roles sexuales o de género, pues esta es una variable que sigue resultando determinante en la organización social:

Ciertamente, en la actualidad se reconoce a mujeres y hombres el derecho a ser dueños de su destino individual, mas ello no equivale a un estado de intercambiabilidad de sus roles y lugares. Casi por todas partes, las diferencias de posición se recomponen paralelamente al declive de los ámbitos atribuidos en exclusiva a un sexo concreto. Los límites de la tarea de la igualdad no son menos significativos que su irrecusable avance; sea en la esfera del sentimiento, del aspecto físico, de los estudios, del trabajo profesional o de la familia, se reactualizan las disparidades en cuestión de orientaciones, gustos y arbitrajes, aunque sean claramente menos ostensibles que antaño. A todas luces la variable sexo sigue orientando la existencia, fabricando diferencias de sensibilidad, de itinerarios y de aspiraciones. (1999, p. 220)

Según esta interpretación, en la actualidad los roles y modelos se han flexibilizado y ya no funcionan como algo obligatorio o imperativo, sino como simples orientaciones, puesto que lo que prevalece es la potencia de autodeterminación e indeterminación subjetiva de ambos géneros. Sin embargo, y creo que es importante tener en cuenta el matiz que introduce

el propio autor, esta autodeterminación se construye “en situación”, es decir, parte de un contexto en el que siguen vigentes normas y roles sociales diferenciados para los géneros, que no parecen orientados a desaparecer en un futuro próximo (1999, p. 220). Efectivamente, considero que no puede pasarse por alto este contexto o esta situación, puesto que la libertad de la que habla el autor en relación con las posibilidades de construcción personal, en el caso de las mujeres, está condicionada histórica y socialmente por una ideología y un sistema que continúa siendo androcéntrico y patriarcal, y en el que las diferencias y las jerarquías entre los géneros siguen siendo operativas.

Como señala Lipovetsky al final de la última cita registrada “la variable sexo sigue orientando la existencia”, y a la mujer le corresponderá la tarea de revisar y cuestionar los modelos anteriores y las imposiciones individuales y colectivas, para determinar y construir, de manera individual y dentro de la “situación” y el contexto de lo posible, su propia identidad.

La necesidad de autocontemplación individual y colectiva

Para conseguir abandonar los antiguos modelos y avanzar en la construcción de las nuevas identidades deseadas, se hace necesario que las mujeres revisen y cuestionen, en primer lugar, la imagen de sí mismas que tanto la sociedad patriarcal como la escritura masculina han creado. Simone de Beauvoir ya mencionaba en *El segundo sexo* (1949) esta necesidad de reconstrucción de la historia individual y colectiva como paso necesario para la redefinición de las mujeres (Benegas, 1998, p. 44). Sandra Gilbert y Susan Gubar, por su parte, insisten también en esa necesidad de “autocontemplación” de la mujer, y especialmente de la mujer escritora, para poder abandonar las imágenes y los estereotipos

convencionales que la aprisionan en modelos limitantes y reductores:

Escrita por un Dios masculino y por un hombre deforme, muerta en una imagen “perfecta” de sí misma, cabría decir que la autocontemplación de la mujer escritora ha comenzado con una mirada indagadora en el espejo del texto literario inscrito por los hombres. Al principio, allí sólo vería aquellos contornos fijados sobre ella como una máscara [...]. Pero mirando el tiempo suficiente, mirando con la intensidad suficiente, vería [...] a una prisionera enfurecida: ella misma. (1998, p. 30)

La autocontemplación a la que aluden estas y otras autoras constituye así la primera acción que demanda la transformación de roles, estereotipos y funciones atribuidas a las mujeres. La importancia de esta mirada femenina de autodescubrimiento es un tema central en el pensamiento de numerosas autoras feministas, que han utilizado la metáfora del espejo y su reflejo para hacer alusión a esta necesidad de las mujeres de contemplarse, superando la imagen que la visión masculina ha proyectado sobre ellas. Se hace necesario observar, para reconocer y distinguir los filtros y condicionamientos que se interponen entre la mujer y su imagen (Berger, 1972). En esto reside precisamente la dificultad de esta autocontemplación, en percibir lo que hay de extraño o extranjero —no propio— en la propia percepción; lo que parece invisible o irreconocible a primera vista. Los condicionantes de género, al ser inculcados y adoptados desde la infancia, pueden parecer naturales o innatos y requieren, para ser advertidos, de un trabajo de alejamiento, reflexión y autoconciencia. Autoras como Betty Friedan, analizando el contexto de la insatisfacción y el “malestar sin nombre” de las amas de casa perfectas de la sociedad estadounidense de

los años cincuenta, al que se aludirá con más detenimiento en apartados posteriores, hace referencia a la dificultad o incapacidad de ver lo que ella denomina esa “verdad interior” de las mujeres, que se reconoce como vía necesaria para escuchar la voz propia que les permita separarse y abandonar el conjunto de voces, ideas y exigencias aprendidas:

¿Cómo puede una mujer ver toda la verdad dentro de los límites de su propia vida? ¿Cómo puede creer en esa voz interior suya, cuando niega las verdades convencionales y comúnmente aceptadas que han regido su existencia? A pesar de ello, las mujeres con las que he hablado, que finalmente están escuchando esa voz interior, dan la sensación de estar caminando a tientas, de una manera increíble, a través de una verdad que ha desafiado a los expertos. (2009, pp. 67-68)

La percepción de los límites de la propia vida a la que alude la autora se convierte en una tarea fundamental, a la que la escritura contribuye de una manera significativa. Esta mirada autorreflexiva predomina en muchos de los poemas escritos por mujeres que se analizan en este trabajo, lo que permite, junto a otros factores, incluir su producción dentro de la corriente de poesía crítica ya mencionada.

Por un lado, la idea de la autocontemplación hace referencia a lo individual y lo personal e involucra distintos momentos, etapas y facetas de una misma mujer. Resulta especialmente importante en este sentido la revisión que se realiza en los poemas de la infancia y la adolescencia como momentos decisivos en los que se produce la socialización de género. Muchas autoras pasan revista así a sus años de formación y a cómo fueron educadas en una manera concreta de ser mujer.

Por otro lado, la necesidad de autocontemplación afecta también a lo colectivo. Lo que cuestionan estas autoras es, en definitiva, una historia de pensamiento y una tradición artística y de escritura que se prolonga en el tiempo y afecta a las mujeres de manera general. En este caso, y como se verá en el último capítulo, la revisión o el revisionismo de lo anterior, especialmente en lo que respecta a las imágenes, figuras y estereotipos femeninos, implica un diálogo con la tradición literaria y con el resto de discursos sociales, lo que conduce aquí a una poética de la negación o el rechazo, que se manifiesta en la escritura poética a través de distintos mecanismos y procedimientos.

Tras una primera fase de revisión y cuestionamiento de los modelos e imágenes heredadas, llega el momento de “destruir” y “reconstruir” esas imágenes y esas identidades negadas y superadas. Una vez reconocidos e identificados los modelos anteriores, mediante la autocontemplación y la reflexión, corresponde a la mujer construirse o reconstruirse según parámetros nuevos, lo que supone una labor de búsqueda de identidad que muchos textos documentan y favorecen.

Teniendo en cuenta lo mencionado páginas atrás, en los apartados y capítulos siguientes se analizarán las formas en las que los poemas escritos por mujeres testimonian, tematizan, revisan, cuestionan, desmitifican, invierten y reescriben las visiones, imágenes y figuras de lo femenino que aparecen en los modelos anteriores, y dan cuenta de los procesos de construcción y deconstrucción de las identidades de género, para proponer, finalmente, el derecho a la indeterminación, la diferencia, la búsqueda y la pluralidad como lugares válidos para las mujeres contemporáneas.

Procesos de socialización de género en la infancia y la adolescencia

Como se adelantó en el apartado anterior, un paso necesario para la revisión de los discursos aprendidos y los mandatos e imposiciones heredadas relativas al género lo constituye la contemplación personal y la reflexión sobre la propia identidad. Para ello, muchos poemas recurren a la rememoración de la infancia y la adolescencia como momentos determinantes en los que se construyen estas identidades. Estos momentos de la vida proporcionan a muchas autoras el material de trabajo o el punto de partida de su escritura, que reelaborada en los textos combina los datos y los hechos puntuales con las vivencias y percepciones con las que fueron vividos y experimentados por sus protagonistas. Como señala Sharon Keefe Ugalde, en relación con las poetisas a las que dedica su antología:

Hablan sobre todo de la niñez, esa “primera patria” y materia prima —lugares, imágenes, símbolos, emociones— con que construyen su mundo lírico. Las escritoras recrean gozosamente o con dolor, según el caso, experiencias e impresiones fuertes que perduran en la memoria. (1991b, xvii)

Autoras como Amparo Amorós confirman la importancia que tiene este momento vital en su escritura poética:

Todas las claves, obsesiones, recurrencias, temas e imágenes de mi poesía vienen de la niñez. La niñez tiene una tremenda fuerza y en mi caso está ligada a un entorno mediterráneo, porque yo soy mediterránea, y a unas circunstancias especiales. (En Ugalde, 1991a, p. 84)

Las autoras hablan así de su propia infancia, en lo que podría considerarse una poesía autobiográfica y testimonial, pero también hacen referencia, según sus propias declaraciones,¹⁴ a la infancia vivida por otras mujeres, conocidas y cercanas —familiares, compañeras o amigas— y ficcionalizan asimismo situaciones y figuras imaginarias que interesa recrear.

Esta rememoración de la infancia y la adolescencia, en especial en lo que tiene que ver con cuestiones de género, constituye en muchos casos el tema central de poemarios completos. Puede mencionarse en este sentido el libro *Antes que el tiempo fuera* (2018), de Juana Castro, dedicado a recrear las vivencias y primera juventud de una niña rural y su soledad. A este libro pertenece el poema “Reflejos”, uno de los poemas iniciales de la obra, que adelanta ya el tema de todo el poemario:

Hay en algún lugar de la memoria
una niña
de trenzas y sombrero
que abre los ojos grandes
a un mayo de posguerra.

[...]

Minúsculas historias que fondean
el tiempo y sus secretos,
la luz y sus furtivos
albores de liturgias.

(2018, p. 15)

¹⁴ Así lo declara, por ejemplo, Juana Castro cuando menciona que su poemario *Del color de los ríos* está inspirado en la figura de su abuela, que es la verdadera protagonista del libro (en Rivera, 2008, pp. 43-71).

El mismo tema se trata en poemarios que recrean contextos más recientes, como *Parentesco* (2012) de Alba González Sanz, o *Divina* (2014) de Inma Luna, en la sección “Párvula en los nueve círculos”. Y también es el motivo central de numerosos poemas aislados.

Las rememoraciones y recreaciones del pasado requieren una distancia y un alejamiento de las escritoras de su propia vida. Como ocurre con toda escritura autobiográfica o autorreferencial, el sujeto que escribe es al mismo tiempo el objeto de su escritura, algo que necesita ese proceso objetivador y esa distancia crítica. El alejamiento debe ser tanto temporal como espacial; afecta a los lugares y a los tiempos en los que ocurrieron los hechos, diferentes de aquellos en los que se lleva a cabo la rememoración. Estos poemas se desplazan entonces desde el presente de la enunciación hacia el pasado que se recuerda, lo que puede traducirse en un desdoblamiento de las voces y las figuras de enunciación de los textos. En ese caso, las voces de las mujeres adultas, que son quienes realizan la revisión, recuperan las voces de las niñas y las adolescentes del pasado para incorporarlas en los poemas. Estas niñas son las protagonistas de unas vivencias y unas experiencias que se ofrecen contadas desde dentro, desde el interior. Se trata de un ejercicio de memoria que permite revisar y cuestionar desde el presente los contenidos de los mensajes recibidos y los modelos y patrones de género adquiridos o adoptados en la infancia. Junto a la anécdota puntual, estas rememoraciones suelen incluir una valoración o una crítica por parte de la mujer que escribe y se contempla en la escritura, desde una distancia que es también emocional e intelectual. Se pone de manifiesto en estos casos esa “interacción” a la que alude Noni Benegas, entre la voz autoral que se desdobra y la niña

del pasado a la que se incita a mostrarse en su totalidad (1998, p. 57). Como resultado, los textos dejan ver la incomprensión, el rechazo o la frustración de estas niñas, para quienes los modelos, mandatos, prohibiciones e imposiciones supusieron muchas veces una limitación de sus deseos y formas de ser, con distintas consecuencias.

Juana Castro ofrece un ejemplo del efecto de reclusión interior que provocaron estas imposiciones en la niña que aparece en el poema XIV de *Fisterra* (1992). En este poemario, la autora realiza una reconstrucción lírica de la infancia, vista o sentida como soledad y aislamiento. El poema constata la desubicación o la inadecuación de esa niña que era “como una mariposa”, enfrentada a la rudeza y la hostilidad de un entorno rural masculino en el que perece su sensibilidad y a la que no se encuentra más salida que la evasión hacia dentro y el silenciamiento voluntario:

Replegarse, la mirada doblando,
fue su único vuelo hasta la hondura.
Todavía le duelen
las plumas de los ojos, aquel dedo terrible
que le mustió los élitros, y terca sigue,
ahogadas sin remedio las pupilas
como la mula ciega tras su vendaje negro.

(1992, p. 36)

Las situaciones que se recrean en este primer grupo de poemas hacen referencia, por lo general, a los lugares frecuentes de interacción de las niñas con el entorno social, como la casa, la calle y la escuela, en los contextos de la educación y el juego, e involucran a los personajes que intervienen en estas escenas. Se trata de intercambios que muestran las relaciones verticales y jerárquicas que mantienen estas niñas con las figuras de autoridad

que las rodean: sus padres, familiares cercanos, maestras y profesoras, entrenadoras o educadoras. El contexto del ámbito familiar y educativo puede verse así como un microcosmos que reproduce a escala el funcionamiento social en lo que a los géneros se refiere, por lo que su estudio y la información que de estos ámbitos revelan los poemas resulta muy ilustrativo para el análisis de la conformación de las identidades femeninas en este periodo.

Estos poemas aluden, por ejemplo, a los mandatos y condicionamientos verbales y no verbales recibidos de parte de figuras de autoridad. Las distintas indicaciones que se dirigen a estas niñas y adolescentes dan cuenta de la existencia de un modelo coherente, que involucra aspectos tanto físicos como morales y de conducta. Algunos textos incorporan parte de estos discursos sociales en los que se describen las supuestas cualidades y características de estas mujeres jóvenes, en la línea de las ideas mencionadas en relación con el discurso médico. Ana Pérez Cañamares proporciona un ejemplo de ello en el ensayo citado: “Las niñas son más maduras, más estudiosas, más tranquilas, más cuidadosas, más retorcidas, más envidiosas, más falsas” (2022, p. 52). Sin embargo, como la misma autora señala en el mismo lugar, esta caracterización de las niñas, basada en lo que se consideraba la descripción de rasgos innatos o “naturales”, tenía finalmente un carácter más prescriptivo que descriptivo y resultaba, además, muchas veces contradictoria. En un poema en prosa de Montserrat Cano, perteneciente a *La mujer desarmada*, la voz anónima que enuncia el poema menciona una descripción similar, con un matiz más claro de obligatoriedad: “Las niñas tienen que ser simpáticas y a ser posible rubias, dóciles pero también independientes, rebeldes —poco y con gracia—, siempre afables, estudiosas, ordenadas, coquetas” (2006, p. 25). Se trata, en conjunto, de una serie de indicaciones

que van conformando un marco de referencia y unas expectativas que las niñas intentarán cumplir, de una u otra forma.

Todas estas características integran un modelo de lo femenino que es transmitido y adoptado en estos primeros años. Algunos poemas hacen referencia a este grupo de normas, características y deberes como algo que se recibe y que se aprende, lo que se aparta de la concepción del género como algo natural, biológica o sexualmente determinado.

Ese contenido que se transmite, que es la idea de la condición femenina en su totalidad, se representa en algunos poemas mediante un objeto que sintetiza esta condición, como ocurre por ejemplo en los poemas “Cómo calzarse...”, de Marta Sanz y “Sin decir nada mamá me entregó el tesoro”, de Ana Pérez Cañamares.

En el primero de ellos, incluido en el libro *Vintage* (2013), la idea de la identidad femenina como algo externo, que se adquiere o se adopta, se transmite mediante la alusión a distintos tipos de zapatos, metáfora con la que se representa el conjunto de normas y preceptos sociales que se imponen a las mujeres desde pequeñas, que van cambiando según la edad. Primero, el zapato —y la categoría o el género femenino al que representa: “la palabra *mujer*”— es demasiado grande para el bebé y el pie se resbala o se mueve en el “zapatito”; después, se pasa a zapatos con “cordones” y finalmente a unos de “charol”. Todos estos zapatos van dejando marcas y heridas en el cuerpo que ya no se curan, idea con la que se alude a esos procesos de socialización y a sus efectos, que dejan huellas permanentes. Con esta metáfora del zapato, que recuerda el texto de Cenicienta y los esfuerzos que deben realizar las mujeres por adaptarse a unos modelos rígidos y preestablecidos, se señala lo que tiene de violento y penoso ese proceso de adoptar la palabra *mujer* y lo que esta palabra implica:

Cómo calzarse
la palabra mujer
sin que el pie zancajee
dentro del zapatito.

Después,
muy pronto,
los cordones aprietan
y el cuero,
el tafilete,
el charol,
nos hacen rozaduras
y ampollas
que nunca cicatrizan.

(2013, p. 32)

En el segundo poema, “Sin decir nada, mamá me entregó el tesoro”, incluido en *La senda del cimarrón* (2020), el objeto que representa esa idea de lo femenino es un tesoro que hay que proteger y cuidar. Este tesoro, exclusivo de las mujeres, lleva asociadas responsabilidades, entre las que se incluyen la vigilancia y el cuidado del propio cuerpo y su “valor” —virginidad—, entendido siempre en función del otro:

Sin decir nada, mamá me entregó el tesoro.
No hicieron falta palabras:
yo comprendí su peso, su importancia
las tareas eternas que heredaba.
Llevaba mi nombre y mis apellidos
era mío pero además de todas
y sobre todas caería su pérdida.
No hay descanso para la portadora
y por eso yo envidié lo ligero
de mis hermanos, porque no vi a padre
legarles una carga parecida.

Y, mientras, crecía la inquietud de mamá:
las costras en mis rodillas
los balonazos en mis pechos
los chuchos que me seguían.
Señales de que el tesoro
en mis manos se convertía en lastre.
Pero para otros sería un trofeo
conquista a la que sigue el desprecio.
Intentarían robármelo
al menor despiste o debilidad.
Yo habría de defenderlo con mi vida.

Fabriqué un escudo de carne
con mis piernas y mis brazos.
Tejí una cota de malla
y aprendí a evitar el tema.
Levanté para el tesoro una torre
y fui sierva del miedo:
no subiría a los árboles
no me adentraría en el bosque
vería el mundo desde las almenas.
Cubriría mi desnudez con tupidos cortinajes.

(2020, pp. 52-53)

El poema alude de manera muy elocuente a esa herencia de lo que se considera “un tesoro”; algo de gran peso e importancia que conlleva una serie de obligaciones y tareas, de las que están exentos los varones. Mientras la madre de la hablante es la que le entrega a la hija este “tesoro” que ella debe cuidar y proteger incluso con su vida, no hay una transmisión similar de la madre o el padre a sus hermanos, cuya carga se percibe en comparación como algo mucho más ligero.¹⁵ A la niña le corresponde la tarea

¹⁵ La percepción de la condición femenina como un peso o una carga —tanto literal como metafórica— que hay que llevar es una constante en muchos

de cuidar y vigilar ese tesoro, que es su propio cuerpo y su virginidad, destinada al matrimonio, tal como confirma el vestido de novia que aparece al final del poema. La condición de lo femenino se entiende desde el principio como algo precario, que necesita vigilancia, cuidado y control. El poema confirma de esta forma la vulnerabilidad que parece rodear siempre a las mujeres, sometidas a distintos peligros que atentan contra su integridad, lo que las obliga a mantenerse en un estado de alerta permanente. A las niñas se les inculca el miedo al mundo exterior y a sus amenazas, y la necesidad de proteger su cuerpo constantemente, idea transmitida de manera especial por las madres. La misma autora del poema anterior confirma esta idea en un fragmento de su ensayo *La mujer imposible*, en el que hace referencia a esta necesidad del cuidado y la vigilancia continua, transmitida por su madre:

Ella tenía apego sobre todo a dos palabras: *Ten cuidado*. Las pronunciaba siempre que mi hermana o yo salíamos por la puerta de casa. Eran el talismán con el que pretendía protegernos, y con el tiempo comprendí por qué lo hacía, cuál era la base real de sus miedos, y hasta entendí que no era ella sola quien hablaba sino que toda la sociedad lo hacía por su boca: eres mujer, luego *ten cuidado*. (Pérez Cañamares, 2022, p. 43)

El deber del cuidado y la protección de las mujeres frente a cualquier tipo de amenaza externa —sobre todo masculina— recae así sobre las mujeres mismas, hasta el punto de considerar las consecuencias negativas de la desatención de este imperativo como responsabilidad de las mujeres y no de sus agresores: “Si te pasa algo es culpa tuya, no debes abandonar nunca tu estado de alerta o lo que te ocurra será tu exclusiva responsabilidad.

textos escritos por mujeres. Las alusiones e imágenes relativas a este peso y al cansancio que provoca se analizarán en el capítulo cuarto.

Yo lo sentía como una cadena de hierro que me colgara al cuello cada vez que me desaparecía de su vista” (Pérez Cañamares, 2022, pp. 43-44).¹⁶

En este marco de ideas, la niña del poema construye “un escudo de carne” con sus piernas y sus brazos, esconde su cuerpo tras ropas pesadas —“una cota de malla” y “tupidos cortinajes”— y evita realizar tareas y actividades poco “femeninas” que puedan ponerla en peligro y atentar contra ese ideal de mujer consagrada a fines ulteriores, como son subirse a los árboles o adentrarse en el bosque.

El testimonio que ofrece la autora del poema en el ensayo citado confirma las diferencias que existían entre los géneros durante su infancia y adolescencia y deja constancia de lo restrictivas y limitantes que resultaban determinadas prohibiciones, que la alejaban de actividades que sí eran posibles para los chicos y que la llevaron a mantener una relación diferente con su cuerpo:

Quando descubrí con asombro todo lo que estaba mal visto e incluso prohibido para las chicas, quise dejar de ser yo. A los

¹⁶ El tema del cuidado y la protección de las niñas y adolescentes, que llega en algunos casos a la reclusión en distintos tipos de cárceles, torres, habitaciones, almenas o jaulas, tantas veces aludida en la literatura, se relaciona, igual que en el poema anterior, con el tema de la virginidad y de su pérdida y también con la posibilidad de la violación. Como recuerda Isabel Pérez: “Diferentes textos revelan [...] una cierta tensión entre la virginidad, la conducta de las vírgenes y la amenaza de la violación. La clausura impuesta a las mujeres — las mujeres honorables no se exponen a la visión pública— se extrema en el caso de las vírgenes. La violación se presenta como una amenaza para la mujer virgen, que puede así dejar de serlo, con la humillación y pérdida de honor consiguiente, al tiempo que dicha mujer virgen constituiría un premio, bien para el violador, o para el hombre que la poseerá legalmente” (2004, p. 114). Pero, como continúa explicando la autora, esta amenaza de la agresión física a las mujeres funciona también como argumento disuasivo para mantenerlas dentro de los parámetros delimitados para ellas, donde se les ofrece o se les asegura la “protección” masculina (2004, p. 115), con lo que esta protección y este encierro se convierten en un mecanismo más de control.

chicos se les permitía hacer el burro —¡cuánto me gustaba a mí entonces correr, dar volteretas, hacer el pino, subir a los árboles, sentir la flexibilidad, la rapidez, la fuerza del cuerpo poniéndose a prueba!—, llegar a casa más tarde, ir a cualquier hora por la calle sin escuchar comentarios que les hicieran ponerse colorados. (Pérez Cañamares, 2022, p. 51)

Al final del poema, el tesoro transmitido y heredado de la feminidad resulta ser, como revela el texto, la condición y la finalidad última a la que conduce toda esa protección y ese cuidado del propio cuerpo: el matrimonio y la conversión de la niña en la figura de esposa y madre:

Hasta que harta de tapiar huecos
harta de alimentar fantasmas
un día invoqué al diluvio
que hizo inútiles mis fosos.
Salté la cerradura y descubrí el tesoro:
no era más que un vestido
que por detrás me arrastraba
como una cola de novia
o un rastro de sangre.

Si me visita mi hija lo escondo
aunque creo que ya se lo he legado
—sin intención, sin querer, sin palabras—
ensayo hechizos, busco sortilegios
que arranquen al misterio su poder
y llamen al tesoro por su nombre.

(2020, p. 53)

Con estas últimas declaraciones el poema regresa, como se dijo arriba, al presente de la enunciación, en el que la mujer, ya adulta y madre, se reconoce a sí misma como nueva transmisora de ese concepto complejo sin nombre que es la feminidad,

entregada sin palabras y aceptada como un tesoro o un misterio. Con esto se confirma la existencia de una cadena femenina de transmisión de los roles de género, en la que las madres desempeñan un papel fundamental, aspecto que será analizado en el apartado siguiente.

Además de los mensajes verbales y no verbales, y de los objetos que adquieren cualidades metafóricas o simbólicas, y como adelantaba ya el poema anterior, en la transmisión de las concepciones de género resultan fundamentales las actividades y juegos infantiles, diferenciados también de manera binaria. Entre estos juegos destacan de manera especial las muñecas, que se convierten en referentes o modelos de una feminidad ideal. En el poema “Ragazza”, de Laura Casielles, que se analizará en profundidad en el segundo capítulo, se menciona el juego de las muñecas recortables, cuyo cuerpo debe amoldarse a los vestidos de papel con los que se visten para estar más “lindas” (2010, pp. 13-14). Por su parte, en el poema “Pruebas circulares”, de Érika Martínez, del poemario *Chocar con algo* (2017), se llama la atención sobre el hecho de que las muñecas que se regalan a las niñas las preparan para una serie de actividades futuras, haciendo que se acepten como algo natural. A modo de muñecas rusas, estas figuras completan esa cadena de maternidad, descendencia, cuidados y domesticidad que se repite desde tiempo inmemorial, perpetuación histórica que se confirma con la presencia de lo circular que aparece en el título del poema y que caracteriza a una serie juegos considerados “femeninos”, como el aro o la comba:

Jugar a las muñecas supone la primera performance de tu vida
Diferentes mujeres representando dentro de ti las mismas
escenas, renunciadas, caídas de párpados.

¿Desde cuándo se repite lo femenino?

La idea de la circularidad se relaciona así en este caso con la inmovilidad y el estatismo con que se asocia en el texto a lo femenino y se distingue de lo masculino, marcado por el avance, la progresión y la horizontalidad. Mientras los juegos que realizan las niñas suelen consistir en la repetición de escenarios y situaciones, los practicados por los niños, como el fútbol o la peonza, incluyen acciones progresivas y dinámicas:

De niña me pidieron que escribiera las instrucciones de una yincana y sólo me salían pruebas circulares porque jugaba por defecto al aro o a la comba.

No es lo mismo ir de un sitio a otro, como el balón a la meta, que permanecer en el centro de un giro. A quién no le gustaba proyectarse, lanzar una peonza.

Al final, la superación de esta circularidad y del encierro que supone viene dada por la repetición y el exceso que esta repetición genera, algo que caracteriza también, según el poema, a la poesía o a la lírica, espacio donde desemboca lo que no tiene cabida en otro lugar; la ruptura y la diferencia:

Si insistes muchas veces en un solo movimiento, se produce un exceso que rompe el círculo o genera un aura de polvo: aquello que rebasa concierne a la lírica.

(2017, p. 18)

La información recibida en la infancia a través de las figuras familiares, las actividades y los juegos se complementa con las ideas religiosas transmitidas en las escuelas católicas a las que asistieron la mayoría de las mujeres educadas en España durante el franquismo y la democracia. Como ya se mencionó, estas ideas resultan acordes con la concepción patriarcal de las mujeres, que

las excluye de trabajos intelectuales y las relega a los trabajos domésticos. Esta separación de tareas y funciones puede verse en poemas como “Ejemplos de la pereza castigada”, de Inma Luna, incluido en la sección “Párvula en los nueve círculos”, del poemario *Divina* (2014). Desde el título del poema se advierte ya la presencia de la ideología católica, en la mención de algo que se considera un pecado, como la pereza, que necesita un castigo. El poema, enunciado en este caso desde la voz de una figura de autoridad —probablemente una maestra— reproduce el discurso que esta voz dirige a una niña. Mediante imperativos y prohibiciones, esta figura cuestiona, recrimina e infravalora a esta joven, por no encajar en el estereotipo femenino dominante y esperado, el de la mujer laboriosa y doméstica, al tiempo que la conmina a retomar las actividades supuestamente propias de su género:

Tanto rato riendo, así, como una boba
vagando de un lado para otro
como si de verdad creyeses
que hay algo digno de ser encontrado,
que hay algo que ¡tú! pudieras descubrir.
Ve a casa,
aleja la pereza,
limpia los orinales,
ayuda a la familia,
haz tus deberes,
restas y divisiones,
no entornes los ojos
cuando te hablo,
no pierdas el tiempo
una vez más
pensando.¹⁷

(2014, p. 25)

¹⁷ Las cursivas son del original.

Desde el inicio del poema, la niña es descalificada por su forma de reír, algo que, como se vio en apartados anteriores, y como se analizará en relación con las actitudes y comportamientos propios de lo femenino, se aparta de esa sana alegría y moderada sonrisa que la Sección Femenina aconsejaba como deseable en una mujer. El resto del poema se compone de una serie de imperativos con los que se pretende reconducir a esta niña perezosa a otras actividades consideradas más apropiadas para ella: limpiar, estudiar, ayudar a su familia y, sobre todo, no perder el tiempo pensando —actividad intelectual reservada a los hombres— y creyendo, equivocadamente, que podría descubrir alguna cosa, con lo que se transmite a las mujeres, ya desde la infancia, la idea de la falta de relevancia de lo femenino.

El poema “Refutación de la geometría”, de Alba González Sanz, incluido en el libro *Parentesco* (2012), ofrece también un ejemplo de este condicionamiento de las niñas en relación con su posición marginal en el mundo. En el texto, la rememoración de un ejercicio escolar aparentemente sencillo y la corrección que de él realiza la maestra informa a las niñas de la imposibilidad de tener y emitir juicios u opiniones personales, propias, subjetivas e independientes, no avaladas por parámetros externos. Esto transmite indirectamente el mensaje de la marginalidad y lo marginal como lugar propio de lo femenino:

El ejercicio consistía en colocar
números pares e impares a izquierda y derecha de una escalera
dibujada en el centro de la hoja.
Aprender, de golpe,
que en las divisiones hay elementos que sobran
y en las sumas, opciones, si miramos nuestras manos.

La maestra me regañó por colocarlos al revés.
Me miró

incrédula
porque respondí:

*yo soy la escalera
y como soy la escalera
los puse desde mí.*

Escribió *mal* en la hoja y yo perdí
el control sobre mi mundo.
Con seis años
me atrevía
a situarme en la vida.
Ser feliz.¹⁸

(2012, p. 18)

La corrección que la maestra realiza del ejercicio, con la escritura de la palabra “mal”, sanciona y descalifica nuevamente lo que en este caso se considera incorrecto, y provoca esa pérdida de control sobre el mundo al que alude la hablante del poema. La ingenuidad que supone creer en la posibilidad de tener decisión sobre la propia vida, representada o expresada en esa posición central desde la que la escritora mira y ordena el mundo que la rodea, es criticada en el poema mediante la ironía que la hablante adulta proyecta sobre el suceso, calificando de “atreimiento” el hecho de querer posicionarse en el centro de sí misma y de su vida y pretender “ser feliz”.

Las ideas religiosas influyen también de manera decisiva en aspectos relativos al cuerpo y a su gestión. Según estas ideas, y como testimonian algunos poemas, cuando llega la adolescencia, el cuerpo de las niñas debe ocultarse para evitar que se muestre el volumen y el relieve de una corporalidad y

¹⁸ Las cursivas son del original.

una sensualidad que se considera indeseada o improcedente. Esto es lo que se recrea en el poema “Los uniformes”, que hace alusión a esta necesidad de ampliar estas prendas infantiles que persiguen no solo unos cuerpos, sino también unas mentes uniformadas:

Era ya la hora
en la que se renuevan los deseos
y se abulta la carne,
cuando parece inevitable
crecer.
Renovaron entonces los uniformes,
holgándolos,
engrosando la tela,
desajustando el talle,
desdibujando a las mujeres
que pujábamos por ser.

(Luna, 2014, p. 14)

Como señala el texto, mediante esta acción de desajuste se consigue “desdibujar” a esas mujeres en proceso de formación. Cuanto más crecen y “se abultan” los cuerpos y la carne, más se debe engrosar también la tela que los oculta. Esta acción evidencia la concepción negativa que la religión católica tiene del cuerpo femenino —adelantada en apartados anteriores en la descripción que ofrecía Gilles Lipovetsky de “la primera mujer” (1999)—, visto como algo peligroso y destinado únicamente a un fin reproductivo, que deja de lado el placer y el disfrute propio. Esta idea de la negación de la sensualidad del cuerpo de las adolescentes y las mujeres de la época puede verse también en el poema “Las palabras”, del mismo poemario de la autora anterior. En este poema, esta negación del cuerpo se realiza mediante la restricción de una serie de

términos y su reconducción a un ámbito exclusivamente religioso, que evita cualquier otra significación e interpretación. Las “palabras preciosas” a las que hace referencia la hablante del poema le son “arrebataadas de la boca” por esas maestras que se convierten en guardianas o custodias de un significado unívocamente religioso y místico:

Ellas nos enseñaron las palabras preciosas:
Libertad, gozo, entrega, amor y éxtasis.
Más tarde, cuando empezamos a entenderlas,
nos las arrebataron de la boca.
Eran las celadoras del léxico divino.

(2014, p. 27)

Si bien la mujer se ha identificado con el cuerpo en oposición a la mente, como se verá en el segundo capítulo, se trata de un cuerpo desapropiado, de un cuerpo que no le pertenece. En estos poemas se adelanta ya la información, que será corroborada después en otros poemas escritos por mujeres, de que las niñas no tienen derecho sobre su cuerpo ni sobre su sexualidad, ya que ambos están a disposición de otras personas y otros fines, más allá de sí mismas. Esta falta de autonomía y de decisión sobre el propio cuerpo se hace evidente en los casos de abuso infantil, donde se muestra la posición jerárquica de inferioridad y la vulnerabilidad de las mujeres jóvenes. Un ejemplo de esto lo ofrece el poema “Padre”, de Juana Castro, perteneciente al libro *Del color de los ríos* (2000):

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.
Y yo me quedé quieta, porque padre
roncaba como cuando,
zagal, dormíamos en la era.

Me tiró sobre el pasto
de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido
a sus brazos mi fuerza,
no quise retirarlo, porque padre
era padre: él sabría qué hiciera.
Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias.¹⁹

(2000, p. 22)

La misma situación del incesto y el abuso de una niña por parte de su padre se recrea en el poema “Bárbara, niña, presiente su martirio”, de Ana Rossetti, incluido en el libro *Devocionario* (1986). Igual que el poema anterior, este poema está enunciado desde la primera persona de la niña que padece el abuso:

No hubo otro rubí más incesantemente
codiciado que aquel que por mi cuerpo,
tumultuoso y núbil, desleíase.

[...]

Y por eso, cada noche, mi padre
desgarraba la organza
—peinada madre selva— de mi colcha.

[...]

El miedo se desgaja de mis muslos
y acomete a mi boca una sorda tormenta
que aprisiona los gritos en esquivarlas de ámbar.

[...]

Que alguna voz amiga me despierte,

¹⁹ Según declaraciones de la propia autora, a pesar de que el poema está incluido en el poemario *Del color de los ríos*, donde se novela la historia de su abuela, este poema concreto no da cuenta de un hecho real, sino que es una ficción o una invención. Como advierte Juana Castro, el poema “no pertenece a ningún relato de mi madre ni de mi abuela, fue pura inspiración” (en Rivera, 2008, p. 56).

que un bondadoso ángel detenga mi martirio,
que en el momento último
mi padre se arrepienta y me perdone.

(1986, pp. 22-23)

Otro ejemplo similar se registra, finalmente, en el poemario *La otra mujer* (2003), de Eva Vaz. El poema titulado precisamente “La historia de una niña” está dividido en seis fragmentos numerados, que inician con la frase “De niña, yo recuerdo”. El texto va pasando así revista a distintos aspectos de la vida de quien relata desde el presente esas experiencias infantiles. Entre ellas se encuentran la relación entre sus padres, las figuras de sus abuelos o las opiniones y descalificaciones de su madre sobre su comportamiento. Y entre estos recuerdos se incluye también un episodio de abuso sexual por parte de un hombre desconocido:

IV

De niña, yo recuerdo
a un hombre educado,
me llevó adonde los buzones.
Buscaba un señor.
Aquel hombre se acercaba
mucho, por detrás.
Parecía que no sabía leer.
Me hizo llorar mucho
y no se lo conté a nadie.

(2003, p. 46)²⁰

²⁰ El abuso infantil también es el tema del segundo capítulo de las rememoraciones autobiográficas en prosa que componen el ensayo *La mujer imposible*, de Ana Pérez Cañamares. En él se relata el episodio de un suceso ocurrido en un vagón de metro en el que la autora, de ocho años, viajaba con su madre: “En un momento dado noté que alguien me levantaba la falda hasta la cintura y

Como forma de protesta y rechazo ante estos y otros casos parecidos, las mujeres recurren a distintas estrategias de control corporal y emocional, que van desde el cambio en la forma de vestir, hasta acciones más drásticas como el ayuno o la auto-violencia, aspecto que se analizará con más profundidad en el capítulo siguiente.

En estos y otros ejemplos se da cuenta del carácter restrictivo, imperativo, autoritario y frustrante de una educación que afectó a muchas niñas y jóvenes en España durante el franquismo y los años posteriores. El poema introductorio al libro *La mujer imposible* (2022), de Ana Pérez Cañamares, que reproduce también de forma indirecta los discursos de autoridad escuchados y aprendidos por estas niñas, constituye una muestra

empezaba a acariciarme las piernas y el culo. No pronuncié ni una palabra. Me paralizaron sentimientos de pánico y vergüenza [...] aguanté callada mientras me manoseaban hasta que bajamos del vagón. Ni siquiera entonces pude decir nada, mi madre nunca se enteró. Salí de aquel vagón sucia y sola” (2022, p. 21). Además del recuerdo y la recreación del hecho en sí, resultan también especialmente interesantes las reflexiones de la niña que se ofrecen desde el momento de la escritura: “¿qué significaba aquello, qué había hecho yo para que sucediera, qué me haría aquel tipo si lo delataba? Me obsesionó la idea de que mi madre no se enterara para evitar su regañina o para protegerla de no sabía muy bien qué. [...] Aunque hubiera querido preguntarle no hubiera podido, porque carecía hasta del vocabulario necesario. El abuso no permite entender qué ha pasado ni por qué. [...] No sabes si sucede algo malo con tu cuerpo o con tu actitud, que ha provocado lo impensable” (2022, pp. 21-22). Sobre los casos de abuso infantil y su silenciamiento reflexiona Tamara Tenenbaum de la siguiente manera: “La violencia sexual, en especial la que se ejerce sobre niños y niñas, es un tema poco explorado en la literatura, y más en primera persona; al mismo tiempo, en la última década, se han multiplicado los textos sobre este tema en los medios y en la web. Aunque esa proliferación de discursos ha sido vital a la hora de quebrar el pacto de machos —ese que indica que ‘de ciertas cosas mejor no hablar’, que la violencia sexual es vergonzosa, y lo es más para quien la ha sufrido que para quien la ha perpetrado—, también ha producido sus propios moldes, una serie de reglas y expectativas. Se esperan ciertos rasgos de la buena víctima: se la quiere ver sufrir, se la quiere ver traumatada” (2019, s. p.).

de estas ideas reductoras, negativas y pesimistas propias de la educación de la época y de sus efectos aniquiladores:

Mi educación:
no desees nada demasiado
no te vanaglories ante nadie
—mucho menos de ser feliz—
no sueñes sueños imposibles
—tampoco sueñes la posibilidad—
no rías demasiado alto
no enfades a los dioses
—no creas en ellos ni en sus premios
aunque estarán ahí para castigarte—
[...]
no te menosprecies
esperando compasión
no luches
todo está perdido desde siempre.

(2022, p. 9)

Todos estos mensajes, centrados en las ideas de una exigencia y perfección imposibles, dejan ver la estrecha vigilancia y control a la que eran sometidas las niñas y adolescentes en ese momento, que establecen o imponen unos parámetros difíciles de alcanzar. Esta exigencia y esta vigilancia será interiorizada después por estas niñas, haciendo que sean ellas mismas las que se recriminen por no ajustarse a los ideales impuestos.

Noni Benegas pone como ejemplo los casos de Blanca Andreu y Ana Rosetti, que se dirigen en sus poemas a esas niñas educadas en los últimos años del franquismo. En ambos casos se alude a la idea de la falsedad y la frustración que supone ese modelo de perfección al que las niñas de la época debían aspirar. Blanca Andreu, interna a los catorce años en un colegio de mon-

jas, hace referencia en el poema “Para Olga” a esa “Niña pluscuamperfecta, niña que nunca fuimos” (en Benegas, 1998, p. 351), educada para esconder sus necesidades y deseos personales bajo una máscara apropiada. Una alusión parecida aparece en el poema “Purificame”, de Ana Rossetti, donde la hablante se refiere de manera desdoblada o autorreferencial a la niña que fue en los siguientes términos: “Voluntad educada para ser guardadora, / para que de tu rostro no saliera / ni un atisbo de ti [...] / Mi siempre lastimada y jamás dulce niña, / atesorando ibas antifaces, metáforas, / ingenuos simulacros de blindaje o conjuro” (en Benegas, 1998, pp. 103-104).

Se adelanta ya en estos ejemplos la idea de la necesidad de ocultar las opiniones y emociones personales y crear esas máscaras y disfraces con los que ocultarse y con los que protegerse, algo que forma parte de ese modelo uniformador de feminidad que se aplica a las mujeres de la época.

El tema de la perfección imposible aparece también en otros poemas más recientes con el mismo significado. El poema “Maternidad”, de Sonia San Román, incluido en *La barrera del frío* (2017), recrea nuevamente el discurso que una figura de autoridad dirige hacia una joven a la que descalifica por no ser perfecta ni ser capaz de procrear, función considerada femenina por excelencia:

Si has de masticar, que sea culpa.
Será la única forma de llegar al lugar que se te exige.
¿Perfecta?
Aún no es suficiente.
Más de ti, un poco más, otras llegaron al doble.
¿Quién te has creído?
Ni siquiera eres capaz de amamantar y te pintas los labios.

(2017, p. 19)

La misma alusión a un ideal de perfección imposible que se exige a las niñas puede verse en el poema “Los zapatos”, de Inma Luna, donde nuevamente este elemento adquiere connotaciones metafóricas en relación con la mujer: “Por más que me esforzara / con el cepillo / y la renuncia / nunca les pareció / que mis zapatos ni mi mente / se hallasen lo suficientemente limpios” (2014, p. 28).

Ana Pérez Cañamares hace alusión asimismo en *La mujer imposible* (2022) a esta idea de perfección y exigencia, transmitida a través de los mensajes directos e indirectos que los familiares cercanos le dirigían siendo niña, y a las consecuencias que esta exigencia tuvo en su desarrollo:

Para empezar a hablar de mi madre, hay que empezar por mi abuelo. Mi abuelo se llamaba Perfecto. Si uno se llama Perfecto, tiene ante sí dos posibilidades: una, se dedica a llevarle la contraria al nombre a conciencia; dos, se impone la perfección como un designio divino y se dedica a ejercerla y exigirla. Mi abuelo optó por la segunda opción. Nunca le conocí, pero en la familia su sentido del deber y de la justicia son míticos. (2022, p. 37)

Aunque la madre de la autora se casa con un hombre totalmente diferente a la figura que se describe en el texto, según ella misma refiere, no puede librarse, como tantas otras mujeres, de estas voces de autoridad y sus valores que, una vez interiorizados, terminan sintiéndose como propios. Como se declara más adelante en el mismo libro: “mamá acabó descubriendo que su padre seguía mirándola desde dentro” (2022, p. 37). La mirada del padre y la de esas figuras de autoridad censoras y represoras se convertirán en las miradas con las que las mujeres se miran a sí mismas, que acaban viéndose y juzgándose con los mismos parámetros con los que fueron educadas. Las ideas de perfección llevan asociadas, como consecuencia, la vigilancia y el castigo,

aspecto que aparecía ya en el poema “Ejemplos de pereza castigada”, de Inma Luna analizado arriba, y que se recrea también en otro poema de Ana Pérez Cañamares, perteneciente a *Economía de guerra* (2014):

Ninguno de mis indultos
fue definitivo.
Quizá porque en el fondo
no había ningún delito.
No había crimen ni juez.

Lo que había eran pecados
a los ojos del dios
que de niña me impuse:

un ansia de perfección
heredada de un pariente
menos ambicioso.

(2014, p. 31)²¹

No es casual, en este sentido, que la autora titule el poemario que dedica a su hija *Querida hija imperfecta* (2019), estableciendo una distancia con su propia experiencia personal y defendiendo, tal vez, a modo de protesta, el derecho a la imperfección.

Las consecuencias de esta elevada exigencia serán fatales en muchos casos, provocando situaciones de postración, parálisis y enajenación, que los poemas recrean con imágenes muy gráficas. La dureza de la educación recibida y la presión ejercida por figuras de autoridad como las madres, las monjas y las

²¹ La idea de la vigilancia o la autovigilancia y la mujer censora adquiere una relevancia especial en el poema “Anda, mujer, levántate de ti”, de Alba González Sanz (2018, pp. 41-42), que se analizará en el capítulo cuarto de este trabajo.

maestras conduce, en otros casos, a la aniquilación o la muerte metafórica de la niña, como ocurre en un poema de Mada Alderete Vicent, perteneciente al poemario *La hembra te da permiso* (2010). En este poema, construido sobre una alegoría, la hablante envidia el florecimiento de un jazmín que parecía muerto, lo que la lleva a rechazar estas figuras autoritarias y desear la libertad de la flor:

hoy le ha salido una rama
al jazmín moribundo

se le ve
tan ufano
otra vez floreciente

qué envidia

si vuelvo a nacer
si otra vez me saliera
el trabajo de vivir

no quiero madres
ni monjas
ni maestras
no quiero amantes
sonrientes y mentirosos

llevadme, por favor
al nacer, muy pequeñita
a una escuela de jazmines

(2010, p. 12)

Como se ha visto en los ejemplos analizados en este apartado, el aprendizaje que supone la adopción de un género específico es

visto como resultado de una serie de interacciones y negociaciones con los otros y con el entorno, que van conformando y delimitando una forma de ser y actuar determinada. En las distintas situaciones que se recrean en los textos, las niñas reciben mensajes directos e indirectos sobre cuál es su valor, a quién pertenece su cuerpo, su placer y su trabajo, cuáles son las tareas que les corresponden, y cuál es el lugar —metafórico y real— que ocupan en el mundo.

Los poemas coinciden en la visión de una educación entendida o vivida como represión, reprobación, negaciones, prohibiciones y censuras, que provoca sentimientos de frustración, incomodidad, incompreensión y rechazo. A través de la desvaloración, la descalificación, la marginación o la exclusión y la imposición de silencio, se educa a estas jóvenes en una determinada dirección, que va construyendo su identidad como mujeres, entendida como algo diferente y complementario a la de los hombres.

La rememoración de la infancia y la adolescencia que tiene lugar en estos textos y el uso de las posibilidades que este espacio ofrece a las autoras les permite avanzar en la dirección apuntada por Noni Benegas de “negarse a ocupar los sitios posibles” y “decir la niña oculta, alzar un cuerpo diferente de entre los estereotipos paralizantes, nombrar lo inefable que acompaña el siempre renovado encuentro consigo misma y los otros” (1998, p. 74).

En este sentido, resulta significativa la forma en la que concluye el poema “La historia de una niña” de Eva Vaz comentado arriba, que se cierra con una reflexión interesante en relación con el tema que se trata en este trabajo y con el carácter testimonial y autobiográfico que tiene esta poesía. En él se menciona la relación que existe entre los hechos reales e históricos y la escritura, que los reelabora y los convierte en una forma de mención, visibilización y difusión:

VI

Ahora, de mujer,
soy capaz de escribir
todo esto.
Y hacerlo bello.
Y hacer de mis tripas
un corazón precioso
de material sintético.
Y reservar el corazón
auténtico
para las grandes
ocasiones:
para mi niña.
Ahora,
de niña.

(2003, p. 47)

La experiencia infantil se transmuta en este caso en palabras y textos que consiguen superar ese silencio que la niña no puede romper —“no se lo conté a nadie”— y logran ofrecer y compartir un testimonio mediante la construcción de un objeto estético.

Madres, abuelas y genealogías: transmisión de saberes y cautiverios

Como pudo verse en los poemas del apartado anterior, en la construcción de los roles y las identidades de género dentro del contexto familiar, las madres y otras figuras femeninas desempeñan un papel fundamental. Los grupos de mujeres con los que las niñas tienen contacto funcionan como marcos de referencia y como transmisores de una serie de conocimientos, saberes, actitudes y formas de comportamiento. Las madres y las abuelas se convierten, así, además de las niñas, en personajes relevantes de estos

poemas; figuras con quienes las hablantes se identifican o a quienes rechazan, con lo que los textos consiguen ofrecer un retrato no solo individual, sino también familiar, colectivo y generacional.²²

La presencia de estas figuras familiares permite pensar en una recuperación y reivindicación de las genealogías femeninas, relegadas o subordinadas a las masculinas en la organización patriarcal. Sobre esta idea reflexiona Luce Irigaray de la siguiente forma:

Nuestras sociedades, constituidas a medias por hombres y mujeres, provienen de dos genealogías y no de una: madres-hijas y padres-hijos. El poder patriarcal se organiza por el sometimiento de una genealogía a la otra. De este modo, lo que hoy llamamos estructura edípica, como forma de acceso al orden cultural, se organiza ya en el interior de una sola línea de fi-

²² Las crecientes alusiones a estas líneas genealógicas en la poesía española contemporánea y su importancia en la conformación de las identidades ha sido advertida por autores como Pedro Ruiz Pérez, quien, analizando la obra *Esta tierra es mía* (2017), de Itziar López Guil, afirma lo siguiente: “La personificación en la abuela como elemento de conexión con un pasado del que la voz lírica se siente heredera, también en sus males, completa la convocatoria de cuatro generaciones que se mantienen vivas en la memoria del sujeto y en su palabra poética, en una suerte de linaje en femenino como uno de los elementos más sólidos del reconocimiento y la identidad, también frente a los embates de una cruel realidad exterior. Conecta así nuestra autora con una nómina creciente de poetas españolas que, como una manifestación específica y más temprana de la muy actual preocupación por la familia en la poesía española, han hecho de la conciencia de una dinastía femenina una forma de indagación y de construcción personal. Juana Castro asentó esta vía en un discurso que se ramifica y entrelaza la reconstrucción mítica de una infancia familiar en *Fisterra* (1991) con el tema de los cuidados y la inversión de roles en *Los cuerpos oscuros* (2005), para actualizarse en su entrega más reciente, *Antes que el tiempo fuera* (2018). Trasladado a la realidad poética, y siguiendo en el entorno cordobés, Elena Medel ha reclamado su voluntad de vínculo filial con Juana Castro, lo ha plasmado en *Tara* (2006) y lo ha visto reconocido por la autora de *Narcisia y Cóncava mujer*” (2000, p. 134).

liación masculina, mientras que la relación de la mujer con su madre carece de símbolos. Las relaciones madres-hijas en las sociedades patrilineales quedan subordinadas a las relaciones entre hombres. (1992, p. 14)

Desafiando esta subordinación y este silenciamiento histórico, los poemas hacen referencia a los elementos que conforman la “matriherencia”, en palabras de María Rosal, concepto en el que se incluyen los “saberes transmitidos por vía maternal, el cuerpo de la madre, origen y reflejo del propio, la palabra y la configuración del mundo” (2006a, pp. 737-738).

Lo que las madres transmiten a sus hijas, ese conocimiento heredado sobre lo que es o debe ser la mujer y lo femenino, se perfila en los textos como un conjunto heterogéneo de saberes, creencias, normas, verdades y realidades que van a condicionar o determinar de alguna forma el destino de sus descendientes. Este conocimiento, transmitido tanto a través de mensajes explícitos como implícitos, verbales y no verbales, es algo que las niñas aprenden en su proceso de crecimiento, a veces sin comprender del todo, lo que lo rodea de cierto halo de misterio. Muchos de estos poemas, enunciados y focalizados desde la perspectiva de las niñas, hacen referencia a estos mensajes y situaciones utilizando palabras que dan cuenta de esta ambigüedad e indeterminación de lo que se percibe como un secreto transmitido en muchas ocasiones sin palabras.

Noni Benegas remonta la presencia de estas alusiones al secreto en la poesía española a las escritoras de los años cincuenta y sesenta, donde el tema aparece haciendo referencia a esa condición de la identidad femenina como algo fabricado e impuesto, y por lo tanto falso, cuya verdad nadie parece atreverse a revelar. Sobre el poema de Julia Uceda titulado precisamente “El secreto”, comenta la autora: “Da a ver algo celosamente guardado en

nuestra cultura: que la identidad que se nos asigna es insuficiente y no responde a la percepción móvil y cambiante que tenemos de nosotros mismos” (1998, p. 47).

En la poesía más reciente aparecen alusiones similares a esta idea del secreto para designar la condición femenina. Como ejemplo puede citarse un poema de Ana Pérez Cañamares incluido en el poemario *El espejo discreto* (2018). El poema adopta una forma de enunciación desdoblada, frecuente en estos poemas reflexivos o autocontemplativos, mediante la cual la mujer adulta del presente se dirige a la niña que fue para recordarle esta idea del conocimiento transmitido sin palabras: “Que el secreto está ahí, tú ya lo sabes. / Lo sabía tu madre en sus silencios. / Tú sabías que lo que callaba era sagrado” (2018, p. 16).

De la misma forma, en el poema “Maternidad”, de Laia López Manrique, incluido en *La mujer cíclica* (2014), se hace alusión a esas madres que “lo saben todo”, pero callan. Lo que saben las madres es el destino que les espera a sus hijas, la verdad de su condición y el futuro al que están abocadas, que es el de la maternidad que se menciona en el título. Este conocimiento funciona a modo de un código implícito. Al silenciarlo o callarlo, las madres perpetúan la situación patriarcal y la opresión y la sumisión que, según ese “germen de moléculas del desastre” al que hace referencia el poema, afectará también de manera inevitable a sus hijas:

Que mi cuerpo sería un pastiche de agonías y placeres
declinados ya lo sabía mi madre mucho antes de que
yo fuera concebida.

En virtud de un principio económico que los hombres desconocen, las madres lo saben todo y lo callan,

portando en su silencio en germen moléculas del
desastre.

(2014, p. 40)

Finalmente, en el poema “Supiste”, de Montserrat Cano, incluido en *La mujer desarmada* (2006), se hace referencia a la misma idea mediante el uso de la palabra “misterio”, palabra con la que se describe el mundo de las mujeres, al que la niña se acerca de forma distanciada, subjetiva y parcial. Este mundo misterioso se asocia en el recuerdo infantil a los espacios domésticos y los objetos que eran propios de las mujeres de la época:

Supiste pronto que el misterio prevalecía, oculto en lugares muy concretos: el baño, la cocina, el cesto de la costura... Territorios comunes casi siempre que, sin embargo, se transformaban a su paso en otra cosa. Llegaban ellas y los fogones se cubrían de susurros. (2006, p. 18)

En el texto, los lugares y espacios domésticos compartidos parecen transformarse con la presencia de las mujeres y sus conversaciones en voz baja, cuyo contenido, inaudible e incomprendible para la niña, confiere a ese mundo femenino la cualidad de lo misterioso que se menciona en el poema.

En este proceso de adquisición de los modelos e identidades de género importan no solo los mensajes verbales, sino especialmente, como se mencionaba o afirmaba en el poema de Ana Pérez Cañamares, los mensajes transmitidos de manera silenciosa o “sin palabras”. En numerosos poemas se muestra cómo las niñas imitan, aun sin entenderlas, posturas y actitudes de sus madres; juegan a probarse su ropa y sus zapatos, a usar sus cosméticos y perfumes e incluso a adoptar gestos que les han visto hacer en momentos y situaciones determinadas.

Las madres y las abuelas funcionan así como referentes inmediatos que constituyen el eslabón de una larga cadena de transmisión, idea que aparece recreada en múltiples textos. Por ejemplo, en un poema del libro mencionado *Querida hija imperfecta* (2019), de Ana Pérez Cañamares, una madre reflexiona sobre el origen de las ideas que tiene su hija sobre la maternidad, para acabar aceptando su papel de transmisora de los preceptos que conforman esa idea de la feminidad o la maternidad, que en este caso se define significativamente como una “jaula”:

me pregunto
de dónde ha sacado la idea
de lo que una madre ha de ser.

¿De su padre, de sus abuelos
de los cuentos, de las películas?

Casi con toda seguridad
el problema es mi propia idea
de lo que una madre ha de ser.

Hay jaulas que pasan en herencia
de generación en generación.
Lleva toda una vida encontrar
el valor para apalancar la puerta.

(2019, p. 50)²³

²³ La idea de la “jaula”, que aparece en numerosos poemas escritos por mujeres y que se menciona ya en la cita de Mary Wollstonecraft que encabeza este libro, alude al género y la identidad femenina, entendida, en sus múltiples imposiciones y restricciones, como un encierro. Desde esta posición interior y limitada de la jaula, que implica no solo un encierro social e histórico, sino también literario, las poetisas y los poemas evolucionan hacia espacios de libertad y liberación, simbolizados, por su parte, en la acción del “vuelo”. Con

La misma idea de la matriherencia y la transmisión de ideas y conceptos a través de la genealogía femenina aparece en otro poema en prosa de Montserrat Cano, perteneciente al poemario citado. El poema alude a la existencia de una cadena que hace referencia de forma alegórica o metafórica a la vía de comunicación entre madres e hijas, camino por el que se trasladan los deseos insatisfechos y las frustraciones resultantes de una concepción equivocada de la feminidad y las relaciones amorosas, cifradas nuevamente en términos de perfección:

Esa larga, larguísima cadena.

Una mujer sueña una palabra, un beso, una canción, la luna. En su vida hay una palabra, un beso, una canción, la luna, pero no son el sueño, ni siquiera su sombra. Sin embargo, ella entrega a sus hijas la memoria de una palabra, un beso, una canción y una luna perfectos. Ellas esperan el gozo que describió su madre, no saben nada de palabras, ni besos, ni canciones, ni luna, y sienten una cierta tristeza cuando palabras, besos, canciones y la luna no son el sueño ni la sombra del sueño. Callan su desilusión y su fracaso y sus hijas heredan el sueño inalcanzable de palabras, besos, canciones y una luna muy falsa... (2006, p. 31)

Lo que se hereda y lo que se transmite aquí es un conjunto de sueños y anhelos incumplidos; una serie de carencias que evidencian la decepción que resulta de comparar la felicidad y el ideal prometidos, especialmente en el ámbito romántico —un beso, una canción, la luna—, con la realidad.

la elección del título de este trabajo se propone así un recorrido; se pretende dar cuenta de un proceso, una transición o una evolución en los modelos de lo femenino y en su escritura, representada también en este caso mediante la acción de “cantar” y el significado metafórico que se le ha dado a esta acción tradicionalmente, que se relaciona con la capacidad de hablar o expresarse, en especial de manera poética.

Con estas alusiones a las figuras maternas y a las relaciones que las niñas mantienen con ellas, los textos recuperan el tratamiento textual del vínculo madre-hija, tema que había sido eclipsado u opacado en las literaturas occidentales por la preeminencia de la alianza padre-hijo (Benegas, 1998, p. 38). Como señala María Rosal, la función de las madres en estas sociedades patriarcales es determinante, pues de ellas depende la continuidad de los roles y modelos heredados o su ruptura, lo que provoca en ambos casos un conflicto en la descendencia femenina:

El papel de la madre en la cultura patriarcal es arduo, ya que debe debatirse entre el dilema de transmitir los papeles sexuales perpetuándolos o de transgredirlos y legar a las hijas una suerte de rebeldía que les puede crear muchos enfrentamientos con el medio. De esta manera, lo general que hemos encontrado es que las madres en su afán de protección perpetúen los roles de género, creando así una fisura y desconfianza en las hijas. (2006a, p. 738)

La relación que las niñas mantienen con sus madres oscila en los textos entre la admiración, la reivindicación y la imitación de esos modelos maternos; las relaciones ambivalentes, entre el respeto y el temor; y la condena, la crítica y el rechazo abierto de estas figuras. Si bien la presencia de la madre parece confirmarse en las obras de autoras de distintas generaciones, puede advertirse que el tratamiento de este tema sufre algunas variantes, tanto por el cambio histórico que se produce en las mujeres mismas como por el tipo de relación que las hijas de generaciones más recientes mantienen con ella.

Al primer grupo, el de la admiración, la reivindicación y la imitación, pertenecería, por ejemplo, el poema “Mordedura”, de Juana Castro, incluido en *Los cuerpos oscuros* (2005). El poema está

compuesto en su totalidad por oraciones subordinadas finales, de las que no se ofrece nunca la oración principal, lo que hace que pueda leerse a modo de dedicatoria: “Madre para tus ojos huecos. / Para tu desmemoria. / [...] / Para todo lo que / no pudiste decir y ya no existe. / Para ti, madre mía, desarbolada y ciega” (2005, p. 34).

También un poema de Ana Pérez Cañamares, perteneciente al poemario *El espejo discreto* (2018), puede verse como un acto de reivindicación de esta figura materna, pues se dedica a mencionar, a modo de testimonio indirecto, algunos de los castigos sufridos por ella: “A mi madre le enseñaron / el más triste aprendizaje: / sentirse culpable / de su alegría. // Con su letra esforzada / ella copiaba las penas / diez veces, cien veces, mil. // La risa era un borrón / en el cuaderno”. En este contexto, la voz de la hablante rechaza esta forma de disciplina y sumisión y defiende la libertad de su propia escritura como un homenaje, que escapa de las anteriores costumbres opresivas de la educación: “Madre, en este caso honrarte / será desaprenderte: / cantaré siempre a dos voces” (2018, p. 15).

Mediante la construcción de estos testimonios y estas reconstrucciones memorísticas, las hablantes de estos poemas dan voz a aquellas que no la tuvieron y no pudieron expresarse libremente. El poema “Silencio sideral”, de Juana Castro, del poemario *Antes que el tiempo fuera* (2018), alude a este silencio de la madre, o de la madre de la madre, a través de la metáfora de la sed:

La sed.
La sed es el dibujo
que definió con ella su silencio.
[...]
Mi madre ni siquiera
pudo decir esa palabra, tengo sed.

Cómo ponerle nombre a un deseo
que salía y saltaba de alguna fuente oculta,
si no había ni ojos, ni oídos, ni garganta
con que ensillar caballos
que escucharan el mundo.

(2018, p. 25)

El poema continúa explicando el significado de esta sed que tiene que ver precisamente con una necesidad de las mujeres, que se transmite de generación en generación, silenciada por esa idea del secreto a la que se aludía arriba: “la sed / no es una sed de agua. Ni de amor, / ni de todo/ lo que el hueco del libro / le cantará a tu hija / —prohibido, prohibición— / no, no lo digas, pásalo. Pásalo”. Y concluye con una reflexión sobre esa condición de renuncia, compartida por todas las mujeres: “¿Desde cuándo / puede una mujer honesta / tener sed?” (2018, p. 26).

La idea de la sed, y en otros casos el hambre que afecta a las mujeres, no hace referencia así a una necesidad fisiológica real y objetiva, sino que expresa una carencia mucho más profunda, relativa a todas las prohibiciones y negaciones padecidas por las mujeres a lo largo de los tiempos, que comienza con la negación de sí mismas y de sus deseos.²⁴

²⁴ La misma idea de la sed en relación con las necesidades silenciadas de las mujeres aparece en el poema “Otra vez el mar”, de Milena Rodríguez, del poemario *Alicia en el país de Lo Ya Visto* (2001), que se presenta como una Oda a Alfonsina Storni. Aunque no se habla en este caso de la madre, la figura de Storni funciona como un referente histórico y un modelo de mujer determinado, cuyas carencias se reivindican en el poema en términos semejantes a los de los anteriores. El texto juega con el contraste entre la sed y la abundancia del agua, pues esa sed metafórica y vital es precisamente la que conduce a la autora argentina a suicidarse, sumergiéndose en el mar, en 1938: “Me pregunto, Alfonsina, me pregunto / si han cambiado los tiempos. // Tú tenías sed, Alfonsina, / la sed te abrasaba, te perforaba el corazón. Pediste agua, agua, agua / y no te la dieron, /

A la idea del reconocimiento y el tributo se suma, en los poemas de este primer grupo de relaciones con la madre, la distancia o el desconocimiento de esta figura, unida a un deseo de comprensión de sus actitudes y formas de comportamiento. Esta necesidad aparece en muchos poemas de Juana Castro y también en fragmentos de *La mujer imposible*, de Ana Pérez Cañamares:

En el sistema solar de mi madre, junto con la honestidad y la prudencia, reinaba la utilidad. Sospechaba profundamente de todo lo que fuera simplemente divertido. [...] El esfuerzo y el trabajo estaban ante todo; no cabían excusas. Quizás, me digo ahora, una persona que en su más temprana infancia ha tenido que ir por leña, y tantas veces vuelve de noche, responsable de una mula y de su carga, con su vida y la del animal dependiendo de su atención y su habilidad, aprende que la falta total de distracciones es algo vital y que un error no sólo resulta imperdonable, sino además muy peligroso. Todo lo hacía con exigencia, rigor y seriedad. (2022, p. 38)

En autoras más recientes, la relación con la madre se vuelve más conflictiva, más compleja, y se muestra como una relación ambivalente, tal como se apuntaba en la segunda de las posibilidades mencionadas arriba. La misma autora anterior hace explícita esta idea en un poema de *Las sumas y los restos*: “Madre fue una palabra temida y adorada / un tótem levantado en medio de La Mancha” (2013, p. 121). Esta ambivalencia puede verse también en el poemario *Tara* (2006), de Elena Medel, en poemas como “Árbol genealógico” y “Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre”. Este último poema, alabanza y crítica

por eso te fuiste / a tragarte todo el llanto del mundo. / (¿Qué importaba su sal? / No era más que la que te quemaba el pecho.) // Pediste agua, agua, agua... / ¿Pero es que acaso, entonces, / una mujer tenía derecho a pedir agua?” (2001, p. 59).

a partes iguales, es un reconocimiento del legado y también del peso que supone la genealogía femenina. Las alusiones al vestido blanco, por ejemplo, pueden compararse con el vestido de novia del poema de Ana Pérez Cañamares analizado en el apartado anterior. La misma formulación del título o del primer verso tiene connotaciones de castigo:

Escribiré quinientas veces el nombre de mi madre.

Con un vestido blanco trazaré cada una de sus letra por las paredes
de mi dormitorio, por el suelo del patio del colegio, por
el pasillo de la casa más antigua. Para recordar mi origen
cada vez que yo viva.

En todos los lugares podré besar sus mejillas limpias de cristal,
aunque ella duerma lejos:
sus mejillas cercanas que me dolerán allá donde acaricie
su nombre escrito.

[...]

Me llamaré Vacía, en honor a mis muertos; miraré cómo retozan
de acrílico las palmas de mis manos, sangrará mi lengua a
disposición de mis muertos.

Gritaré quinientas veces el nombre de mi madre para quien
quiera escucharlo, y escribiré que bendigo este medio
corazón en huelga mío, pues no olvido.

Nací para llorar la muerte de otros.

(2006, p. 33)

Finalmente, de acuerdo con la tercera posibilidad señalada, la crítica de los modelos de feminidad que se realiza en muchos de estos poemas implica también con frecuencia una crítica hacia el papel desarrollado por las madres en la educación de las hijas, que perpetúa los mandatos patriarcales. Por ejemplo, en un poema de María Antonia Ortega, la hablante recupera momentáneamente su voz infantil para agradecer a su madre iróni-

camente —“mami”— una educación que le ha impedido, como a muchas otras mujeres, pensar en sí misma y colocarse en el centro de su vida y sus intereses:

Indudablemente tengo un ramalazo católico, vivo en una comuna de católicos ortodoxos. Pero mi corazón canta como una vedette de los años sesenta. Unas veces, cuando era más sensata, mami, me llamabas egoísta; otras, cuando era más original, loca. Así era castigada en mi lucha por la libertad. Gracias a ti, mami, ahora me da menos vergüenza desnudarme que confesarle a alguien que le amo. (En Benegas y Munárriz, 1998, pp. 211-212)

Otro testimonio similar aparece nuevamente en un fragmento del libro *La mujer imposible*, de Ana Pérez Cañamares:

Mi madre me colocó el casco de kamikaze y me lanzó a una misión suicida. Sin palabras explícitas me transmitió que yo podía con todo, lo cual, si es una locura para cualquiera, aún lo es más para una mujer, que una vez salida al mundo encuentra un camino minado. Pero al mismo tiempo que mamá me hizo creer en la omnipotencia, me aseguró el fracaso. Un fracaso con raíces familiares, históricas, de clase, de sexo: todo está perdido desde siempre, no importa cuánto estudies, cuánto sepas, cuánto te esfuerces. (2022, p. 11)

En otros poemas se critica el aspecto negativo de las mujeres acomodadas, obedientes y perpetuadoras del sistema, que se identifican con el estereotipo de la madre tirana. Estas madres pueden provocar lo que Adrienne Rich (1978), siguiendo las ideas de Lynn Sukenick, denominó “matrofobia”, idea que hace referencia tanto al rechazo que se siente por la madre como al miedo de parecerse o convertirse en ella. Es destacable en este sentido el poemario *La mujer desarmada* (2006), de

Montserrat Cano, que recrea, como otros de los mencionados, la construcción personal de la identidad bajo el influjo inevitable de esas figuras femeninas. Los poemas de la primera sección de este libro —“Armas”— tratan de la educación de una niña, que incluye el aprendizaje de género y su relación con un grupo de mujeres del entorno familiar. Estas mujeres aparecen caracterizadas en el poema “De los hombres” como “Evas sometidas tras los signos de los hombres, que se afilan las uñas” (2006, p. 27) y se representan bajo la imagen o el arquetipo común de la “bruja-madre-araña” a la que los poemas hacen referencia.

Como explica Noni Benegas, y como puede comprobarse en algunos de los poemas analizados, la imposibilidad que demuestran estos textos de identificarse con la madre y el modelo de feminidad que proporciona priva a las mujeres de una identidad segura, aunque limitada, lo que las obliga a explorar nuevos modelos y subjetividades. Esto convierte el proceso de búsqueda identitaria en una constante de muchos textos actuales escritos por mujeres y hace de la poesía una herramienta privilegiada “para darse, a través de las palabras, un nombre y una existencia propios” (1998, p. 39).

Además de la madre y de las relaciones diversas con las hijas que provoca, la figura de la abuela se revela como una figura de especial importancia en la vida de muchas de estas autoras, tal como ellas mismas declaran. Carmen Borja, por ejemplo, ante la pregunta de si ha conocido alguna vez a una mujer legendaria, tanto en la vida como en la literatura, responde lo siguiente:

Mi abuela. De ella se cuentan muchas anécdotas y todas hacen referencia a su empeño en echarle narices a las situaciones —por decirlo así—, a tener todo en contra y salir adelante, o a tener mucho tesón y al mismo tiempo una sensibilidad acusada.

No era una mujer mandona, pero sí con carácter para enfrentarse a las contrariedades. (En Ugalde, 1991a, p. 227)

También Juana Castro declara que su poemario *Del color de los ríos* (2000) está inspirado en la figura de su abuela y dedicado a la rememoración de su historia personal y familiar:

Como mi madre y mi abuela y todas mis antepasadas eran campesinas, a partir de la historia de mi abuela materna yo escribo un libro que se llama *Del color de los ríos*, y su historia me sirve para un poco novelar esa vida muy curiosa porque queda huérfana de muy pequeña, y su padre se casa con su tía soltera, pero después su padre se muere y su tía soltera se casa con otro hombre que era viudo. Mi abuela, al ser la única hija, hijastra ya, en aquella familia, tiene que ayudar al padre en las labores del campo. Entonces yo supongo que ella va vestida de hombre, y que un día gozosamente descubre su identidad de mujer, un día o progresivamente. (En Rivera, 2008, pp. 48-49)

En esta misma línea se sitúa el poema “Sepia”, de la misma autora y libro, un largo poema narrativo, ambientado en el marco de tres generaciones de mujeres, en el que también aparece el personaje de la abuela. En este caso, se trata de un poema ecfrástico que lleva a cabo la animación de la mujer que se encuentra en la imagen a la que el título alude, mediante la referencia al color de las fotografías antiguas. Esta mujer habla en primera persona y se dirige a su nieta para constatar la existencia de esos vínculos familiares femeninos y la continuación del ciclo vital, aspectos que pueden asociarse con la idea de la “matriherencia” señalada por María Rosal (2006a):

Ahora el tiempo me ha puesto
color sepia la blusa y el dorado
terron donde cantaba

el libro de mis ojos. Estoy aquí, colgada
en la pared de cal, con mi regazo
breve dormido tras las tejas.
Pues el tiempo acomete, y es cifrado y asigna
un recuerdo a mi nombre.
Soy tu abuela, la madre
de tu madre, que vivió como tantas.
Que dio luz a tu cuerpo
y te puso en las manos
la existencia y el mundo.

(2000, p. 75)

La figura de la abuela aparece también en el poema “Patriarcado”, de Bárbara Sánchez Barroso, en el que las palabras pronunciadas por ella, escritas en letra cursiva, atestiguan la obli-gatoriedad del vínculo matrimonial y la obediencia y sumisión al marido que esta unión suponía para las mujeres en la España franquista. La idea de la dominación, materializada o concretada en la figura del abuelo, representante de ese patriarcado al que se alude en el título, que se asocia con “el horror”, se deja ver además en la falta de discurso de la esposa, que debe limitarse a “balbucear / palabras sumergidas”. Este silenciamiento femenino se perpetúa, según el poema, hasta la actualidad, momento en el que el nacimiento de una nueva mujer constataría la misma limitación en el uso del lenguaje:

Si pegas la oreja a la almohada se escucha:
Siempre juntos, siempre juntos.
Si viniera una mujer,
si viniera una mujer al mundo, hoy,
sólo habría de balbucear
palabras sumergidas,
palabras

como las de mi abuela
cuando recuerda el horror,
mi abuelo
el horror
siempre juntos, siempre juntos.

(Sánchez, 2017, s. p.)

De forma similar, un poema de María Monjas Carro, incluido en el libro *Nadie hablará de nosotras* (2018), alude a la transmisión de ideas y preceptos relativos al mundo de lo femenino y también a las obligaciones del matrimonio, tal como se recoge en libros como la *Guía de la buena esposa*, de 1953. Esta guía, atribuida a Pilar Primo de Rivera, jugó un papel importante en la educación de muchas mujeres en España y contribuyó a consolidar el rol de la mujer sumisa y obediente, que se transmitía de generación en generación, tal como menciona el poema:

Hay que aguantar
rezaba la *Guía de la buena esposa*
que estudiaba la bisabuela.

¡Hay que aguantar!,
le repetía la abuela a tu madre
con absoluta convicción.

Hay que aguantar...
te confesaba tu madre
entre susurros.

Y ahora tú
aguantas
con el alma entre los dientes
y la sonrisa bien instalada
no vaya a ser que tu hija
en cualquier descuido

acabe descifrándote la historia
y sus malditos remiendos.

(2018, p. 55)

Lo que se transmite entre las mujeres de la familia de manera intergeneracional, esa verdad de las relaciones de pareja, del matrimonio y del supuesto destino de las mujeres, aparece caracterizado nuevamente en los versos finales como un secreto; como algo que hay que esconder tras una sonrisa, para que la hija no pueda descifrar la verdad que se esconde tras todos esos mecanismos de ocultación —“remiendos”—.

La misma idea de la “matriherencia” puede verse en el poema “Mutaciones poéticas”, del poemario *Wendy* (2015), de Martha Asunción Alonso, que hace referencia a la figura de la bisabuela. El verso inicial del poema, que contiene el tema central sobre el que trata la composición, se va repitiendo a lo largo del texto a modo de estribillo: “En mi familia no hay poetas”. Sin embargo, esta afirmación se cuestiona al final, cuando la frase se completa con un calificativo que permite otra interpretación. Este nuevo final se refiere a la bisabuela Asunción, de mismo nombre que la autora, cuya respuesta ante la contemplación del mar por primera vez confirma en la descendencia de la hablante una línea de mujeres “poetas”, dotadas con la sensibilidad y el don de la palabra, tal como demuestran o confirman sus reacciones verbales ante determinadas situaciones. La idea de la mutación que se adelanta en el título hace referencia así, de manera irónica, a la escritura de la propia autora, que se distinguiría y se alejaría, en un alarde de modestia, de estos “buenos” poetas familiares:

En mi familia, os digo, no hay poetas.

Pero cuando mi bisabuela
Asunción

contempló por primera vez el mar
—la primera y la única—,
me cuentan que se quedó muy seria, muy callada,
durante un ancho rato, hasta que dijo:

Gracias

por
los ojos.

No sé de dónde salgo. En mi familia
no hay poetas
malos.

(2015, p. 16)

También aparece una alusión a esta figura familiar en el poema “Donde habita el olvido”, perteneciente al libro *Metástasis* (2006), de Eva Vaz, y recogido en una antología posterior. En este poema, como en muchos otros dedicados a este tema, la hablante hace una rememoración de la vida y la figura de su abuela, encargada de criarla tras la muerte de su madre. Ante la progresiva pérdida de sus facultades, es ingresada en una residencia de ancianos, lugar de olvido al que hace referencia el título, donde permanecerá hasta el día de su muerte. Todo el texto funcionaría sí como un reconocimiento de las tareas realizadas por esta mujer y una exculpación de la hablante, su nieta, por ser incapaz de ir a visitarla. En el recorrido que realiza el poema, pueden entrecruzarse detalles que podrían resultar comunes a muchas mujeres de la época:

Y la abuela, la que tanto miedo
le hizo a mi vida
y tanto añoro,
la de la vida convulsa de hambres,
niños muertos
e hijos enfermos,
la de las palizas del abuelo,

que murió de un calambre
por alcohólico, fascista o pobre loco,
se fue muriendo en aquel sitio
al que nunca tuve el valor de ir.

(2010, p. 64)

Las alusiones al personaje de la abuela, a su forma de vida y sus padecimientos, aparecen también en la poesía más reciente. Por ejemplo, en el poema “El desajuste”, de Érika Martínez, incluido en el poemario *Chocar con algo* (2017), la hablante se identifica con este referente familiar que atrae su atención desde un pasado lejano y al que se reconoce su dedicación a las labores domésticas:

Una mujer agita los brazos a lo lejos como el hombre de
Vitruvio. Hay algo cómico en su figura tratando de significar.

Ella soy casi yo, porque entre dos personas sólo dista un ana
grama al que le baila una letra. ¿No viene la risa en el desajuste?

Recuerdo a mi abuela haciendo movimientos repetitivos sobre la
pila del fregadero, estrujando ropa. Quién sabe lo que habría
conseguido estrujando versos.

Detergente para lavar. De repente aletargada.

(2017, p. 21)

En un fragmento del poema “Ser trabajadora”, de la misma autora y libro, aparecen alusiones similares. La referencia a los trabajos domésticos se repite en este caso en la calificación de esas figuras femeninas como “trabajadoras mantenidas”, obligadas, por una serie de preceptos tanto religiosos como económicos, a la obediencia al marido, que se compara irónicamente, y teniendo de fondo la historia de España, con un único gobernante dictador:

Porque hubo siempre quien me llenara el frigorífico, me convertí con treinta y cinco años en trabajadora mantenida (igual que lo habían sido mis abuelas, que conocieron tan pocos amantes como gobiernos).

(2017, p. 26)

Estos poemas tienden así un puente entre las abuelas y sus nietas, y recuperan el vínculo de la genealogía femenina muchas veces olvidado en la literatura, algo que permite mostrar las semejanzas y diferencias que existen entre los momentos históricos a los que pertenece cada una de estas figuras. Muchas de estas menciones funcionan también como una forma de agradecimiento y reconocimiento, como es el caso del mencionado poemario *Tara* (2006), de Elena Medel, dedicado a su abuela, fallecida el año anterior a la publicación del libro, tal como aparece al inicio: “A la memoria de mi abuela, Josefa Santiago Sanz (Córdoba, 7 de enero de 1921- 7 de febrero de 2005)”. Sobre este tema se menciona en el poema “III” del libro: “Justo cuando no podía respirar me rescatabas, y yo dormía abrazada a ti, mis cuatro, cinco años, y las pesadillas se digerían con el desayuno. Todo cuanto tengo / te lo debo” (2006, p. 19).

Con la mención de estas figuras femeninas, los poemas constatan cómo la reconstrucción y rememoración de la vida individual y personal no puede desligarse del entorno familiar en el que estas niñas y adolescentes crecieron y se educaron. Los poemas recrean el contexto que rodea la vida de esas mujeres y ofrecen información sobre sus ocupaciones, generalmente domésticas; sobre su abnegación y dedicación a los hijos y al marido; sobre su silencio y su falta de independencia; e incluso sobre casos de abusos y malos tratos en el entorno familiar. La recuperación de estas figuras femeninas en los textos cumple

así varias funciones. Por un lado, permite escuchar, en un discurso directo o indirecto, las voces de mujeres que en su época estuvieron silenciadas, que se convierten en un testimonio no solo individual, sino colectivo y de época. Además de esto, muchos poemas llevan a cabo una labor de memoria, reivindicación, agradecimiento o tributo a sus antepasadas. Al mencionar estas ascendencias, las hablantes de los poemas, y en su caso las autoras, se insertan en unas coordenadas históricas y espacio-temporales concretas, reconociéndose como herederas de esa línea genealógica y de su legado.

En relación con el género, estas figuras femeninas funcionan como transmisoras de un determinado modelo de mujer y una concepción de lo femenino que dejan en herencia a sus hijas y nietas, ya sea a través del lenguaje verbal o no verbal, mediante actitudes, gestos, costumbres, maneras de hablar y de comportarse. Su ejemplo las convierte en referentes y modelos directos, conocidos y experimentados, con los que las descendientes establecen relaciones variables.

Por último, su mención en los poemas sirve a las autoras para manifestar su adhesión o rechazo de estas formas de vida y de sus consecuencias. Los textos entablan un diálogo con estas antepasadas, observándolas desde la distancia y la perspectiva que proporciona el tiempo y la diferencia generacional, lo que permite a las autoras juzgar y valorar su papel y sus aportaciones, y les ayuda también a reconocer e identificar los lugares actuales, reales y simbólicos, desde los que se enuncian los poemas.

CAPÍTULO II

LA GESTIÓN DEL CUERPO

Dicotomías de género. Naturaleza, cultura y corporalidad

La importancia que se concede al cuerpo y a lo corporal en la conformación de la identidad femenina está estrechamente ligada a un determinado sistema social y cultural. Aunque los usos y prácticas concretas en relación con este tema varían histórica y geográficamente, puede sostenerse un mayor grado de identificación del cuerpo con lo femenino²⁵ que con lo masculino.

El pensamiento occidental, sustentado sobre la base de un platonismo cristiano, concibe al hombre como un ser dual, compuesto de alma y cuerpo, una dualidad que se ha expresado de distintas formas en diferentes momentos históricos. Las sociedades patriarcales, con su concepción binaria de los géneros, proyectan una serie de valores y disvalores sobre esta oposición alma/cuerpo, otorgando distinto sentido y relevancia al cuerpo en cada uno de los casos. En esta distribución, lo femenino se identifica con el valor “cuerpo” y lo masculino con el valor “no cuerpo”, que se asocia con la razón y lo intelectual (Fernández y Duarte, 2006, pp. 145-147).

Simone de Beauvoir hace alusión a esta dualidad y al hecho de cómo las mujeres, asociadas o identificadas de manera “natural” con el cuerpo, deben cargar con el peso que este supone, mientras que los hombres se asocian con las ideas puras, con el todo, con el único, con el espíritu absoluto (1949/2011, pp. 50-52).

De la identificación de lo femenino con el cuerpo y de lo masculino con el no cuerpo se derivan una serie de consecuen-

²⁵ Sobre este tema puede verse el texto de Elisabeth V. Spelman: “Woman as Body: Ancient and Contemporary Views”, *Feminist Studies*, vol. 8, núm. 1, 1982, pp. 109-131.

cias en relación con la caracterización de los géneros. En esta distribución, como señala Susan Bordo, y como apuntan también Alemany y Velasco, lo femenino queda identificado con lo no mental, extremo al que se le atribuye una valoración basada en la ausencia o la falta de atributos como razón, orden y control, que se asocian al polo o el extremo de lo masculino:

Las expresiones binarias, duales y contrarias que hacen referencia a la feminidad y masculinidad son las que van construyendo la subjetividad de varones y mujeres a partir de categorías normativas sobre los atributos y sobre el distinto valor que otorgamos a cada uno de ellos en nuestro imaginario, según el sujeto al que se atribuyan tales acciones. La imagen corporal y la representación de la sexualidad se expresan en una dinámica entre los polos de los dualismos a través de los cuales se categoriza la experiencia personal. En este sentido, los conceptos opuestos se ordenan de manera que se asocia a la *mente* el control, lo racional y el orden; por el contrario se relaciona con el *cuerpo*, el descontrol, lo irracional, la naturaleza y el caos, conformándose de esta manera los estereotipos imputados a la masculinidad y a la feminidad.²⁶ (Alemany y Velasco, 2008, párr. 22)

Así, de esta primera oposición mente/cuerpo, entendida como masculino/femenino respectivamente, se derivan otras oposiciones binarias —actividad/pasividad, padre/madre, cultura/naturaleza, *logos/pathos*, etcétera— y una valoración de estas oposiciones que privilegia siempre el primer término de cada par. El cuerpo siempre se ha visto como el polo negativo de este binomio, por lo tanto, al asociar a la mujer con el cuerpo, la mujer y lo femenino se han visto identificados con lo negativo:

²⁶ Las cursivas son del original.

Porque si, cualquiera que sea el contenido histórico específico de la dualidad, el cuerpo es el término negativo, y si la mujer es el cuerpo, entonces las mujeres eran la negatividad, cualquier cosa que ésta sea: la distracción del conocimiento, la seducción lejos de Dios, la capitulación al deseo sexual, la violencia o agresión, la falta de voluntad, incluso la Muerte. (Bordo, 2001, pp. 15-16)

La negatividad con la que se ha asociado al cuerpo en cuanto inferior a la mente ha provocado que haya sido visto como algo que hay que dominar. Como señala Judith Butler, la división mente/cuerpo lleva implícita una jerarquía y una valoración distinta para cada uno de estos dos polos, que privilegia a la mente y le concede la capacidad de dominar y someter al cuerpo, según determinados intereses:

En la tradición filosófica que se inicia con Platón y sigue con Descartes, Husserl y Sartre, la diferenciación ontológica entre alma (conciencia, mente) y cuerpo siempre defiende relaciones de subordinación y jerarquía política y psíquica. La mente no solo somete al cuerpo, sino que eventualmente juega con la fantasía de escapar totalmente de su corporeidad. Las asociaciones culturales de la mente con la masculinidad y del cuerpo con la feminidad están bien documentadas en el campo de la filosofía y el feminismo. (1990/2007, p. 55)

Otros autores, como Antonio Pérez Estévez, reformulan esta idea de la siguiente manera:

La mujer se ha identificado con su cuerpo más que el hombre-varón con el suyo. El hombre-varón ha intentado distinguirse de su propio cuerpo para reducirse a forma, a razón pura, desincorporada. La tradicional tendencia platónico-cristiana de reducir el ser humano a espíritu, a sustancia inteligible separada del mundo sensible y material, y menospreciar al

cuerpo, reduciéndolo a simple instrumento del alma, es significativamente varonil y machista. (2008, pp. 17-18)

El dominio sobre el cuerpo se traduce, en el caso masculino, en el control que se ejerce sobre él, vehiculando sus potencias a través de organizaciones y agrupaciones sociales —cuerpos culturales—; y en el caso femenino, en un control que está orientado a las que se consideran labores femeninas por excelencia, la maternidad y la reproducción, con lo que se subordina a las mujeres y se las excluye de actividades intelectuales y productivas:

La reducción de la sexualidad al espacio reproductivo es fundamental para declarar al cuerpo como objeto para ser dominado, en contrapunto a lo superior: la mente y el espíritu. El hombre superior es aquel que domina su cuerpo, y para el cual el cuerpo es algo molesto pero inevitable. El corte conflicto entre cuerpo y mente es una de las zonas donde se experimenta el dominio, donde se instala la construcción de las carencias y se asignan las capacidades. El crear, pensar, organizar y elaborar valores es lo que se define como masculino y traduce a su cuerpo en lugar de entrenamiento y desarrollo para el dominio, tal como piensa sus cuerpos culturales (academia, instituciones deportivas, ejércitos, iglesias, etcétera). Cuerpos que se recuperan, se legitiman y admiran dentro de la cultura masculinista. El cuerpo mujer, por el contrario, es un cuerpo subordinado a su función reproductora. Reducido a sujeto instintivo y/o a objeto de placer, anulado como sujeto pensante, gracias a esta operación cultural de cuerpo supeditado al dominio. (Pisano, 2000, p. 75)

Autoras como Lucrecia Vacca y Florencia Coppolecchia aluden también a la escisión mente/cuerpo, heredada de la filosofía cartesiana en nuestro sistema de pensamiento polarizado o dicotómico, y a la división de funciones que esta escisión implica

para cada género. La identificación de la mujer con el cuerpo parece conducir, de manera natural, como señalaba Pisano, a identificar a las mujeres con la función reproductiva, que se considera en ellas como esencial o principal:

El cuerpo se relaciona habitualmente con lo material y con las pasiones, es por esto que se convierte en el símbolo de la desmesura, símbolo poseedor de una carga emotiva negativa. A diferencia del cuerpo, el intelecto o la mente se constituye como el símbolo de la mesura, de lo abstracto, de la razón. Tradicionalmente se ha asociado al hombre con lo intelectual y a la mujer con el cuerpo, ya que en la estipulada caracterización de cada sexo las mujeres son vistas como más sensibles y pasionales, a diferencia de los varones que deben ser más racionales y fríos. A esto se le suma que en la clásica división del trabajo la tarea “propia” de la mujer, la de procrear, es llevada a cabo con su cuerpo. (2012, p. 63)

La reducción de la sexualidad femenina a la función reproductiva conforma así uno de los grandes imperativos o mandatos sociales en relación con las mujeres y sus cuerpos, que se revelará como uno de los temas centrales de los poemas contemporáneos sujetos a crítica y revisión.

La supremacía del espíritu y de lo inmaterial y el rechazo del cuerpo tienen como consecuencia un rechazo de la mujer y de lo femenino que se ha identificado con este último polo de la oposición. En esta identificación, sin embargo, solo se considera una determinada visión del cuerpo femenino, que suele ser la del cuerpo frágil, débil y vulnerable, dejando de lado la existencia de cuerpos fuertes, capaces y resistentes, tal como se recrean, por ejemplo, en algunas mitologías. De la corporalidad femenina solo se acepta como positiva su función reproductora, mientras que se rechazan o se desprecian otras funciones,

por identificarlas con la suciedad, la impureza o el mal. Se trata, como se vio, de las imágenes y representaciones asociadas a lo que Gilles Lipovetsky denomina la “primera mujer”, sistemáticamente desvalorizada y despreciada por los hombres (1999, pp. 213-216).

Esta lectura parcial y sesgada de lo corporal es la que da lugar también a estereotipos extremos y reductores, ya adelantados en apartados anteriores, que autoras como Sandra Gilbert y Susan Gubar incluyen en las figuraciones de la mujer monstruosa (1998). La visión de las mujeres como seres negativos, asociada culturalmente a estas imágenes y recreaciones, convive así en dualismos extremos y contradictorios con las imágenes de la mujer madre, elevada a la categoría de mujer santa o angélica, que coincide con la categoría de la “segunda mujer” propuesta por Gilles Lipovetsky, mujer exaltada, admirada y alabada a lo largo de la historia, de la que se magnifica su naturaleza, su imagen y su función (1999, pp. 216-218).

Puede verse de esta forma cómo la dicotomía estudiada por las autoras mencionadas —Gilbert y Gubar (1998)— tiene una base física o material y parte de esta doble valoración del cuerpo de la mujer, tal como señalan autoras como Adrienne Rich:

Dream-symbolism, theology, language, two ideas flow side by side: one, that the female body is impure, corrupt, the site of discharges, bleedings, dangerous to masculinity, a source of moral and physical contamination, “the devil’s gateway”. On the other hand, as mother the woman is beneficent, sacred, pure, asexual, nourishing; and the physical potential for motherhood—that same body with its bleedings and mysteries—is her single Destiny justification. (1986, p. 34)

Según esto, las mujeres se encuentran con una paradoja: por un lado, se niega o se anula su cuerpo, en una idealización

o una sublimación que asocia la maternidad con lo sagrado, lo santo y lo puro; y por otro, su cuerpo se desprecia, por estar asociado al placer y al pecado, y por tener la capacidad de romper al hombre, al obligarle a enfocarse en lo material y a apartarse de lo intelectual, lo ideal, lo sublime y lo espiritual. La identidad de las mujeres se construye sobre su corporalidad y sobre una sexualidad centrada en el deseo de los otros, una sexualidad de un cuerpo que no le pertenece, que debe exhibirse y al mismo tiempo ocultarse.

La identificación de la mujer y de lo femenino con el cuerpo y de lo masculino con la mente lleva asociado otro par de características que suelen aplicarse a la misma visión dividida y polarizada de los géneros, y que aparecerá también reflejada en los poemas, y es la que se formula en términos de la oposición amor/razón o amor/pensamiento. La asociación de la mujer con el amor es la que justifica la actitud de entrega constante y desinteresada de las mujeres en la que se sustenta el precepto de “ser para los otros” (Lagarde, 2005). Margarita Pisano hace referencia a esta oposición de la siguiente forma: “La historia de las mujeres ha sido focalizada en el ejercicio de amar sobre el pensar. El amor adquiere una dimensión invasiva y prioritaria, correspondiendo de esta manera al mandato cultural: las mujeres aman y los hombres piensan” (2000, p. 76).

Ausencia de razón, pensamiento o intelectualidad; asociación con lo instintivo, lo fantástico, lo emocional y lo pasional; e identificación con el cuerpo reproductivo al servicio de los otros, estético y deseable para el hombre, serán los rasgos que caracterizan a las mujeres desde una óptica patriarcal.

En la poesía de las autoras estudiadas, se corrobora esta visión del cuerpo de las mujeres, que se vincula con las reflexiones que estas escritoras, en cuanto mujeres y poetas, realizan

sobre su identidad particular y sobre la identidad femenina en general. En este sentido, y en relación con la tradición y con la poesía escrita en épocas anteriores, es posible apreciar un cambio en las formas de presencia y representación del cuerpo, así como en la forma de comunicar la relación que las mujeres mantienen con él. Las mujeres en la poesía han pasado de ser el objeto del deseo masculino a ser sujetos de enunciación de su propio discurso poético, lo que supone, entre otras cosas, elegir una forma diferente de expresar la relación con su cuerpo. Se pasa así de una corporalidad única y normativa, que encierra a todas las mujeres en un mismo patrón de lo femenino y en un cuerpo único, deshistorizado y desrealizado, a relatar experiencias que pueden ser comunes, pero que son vividas de manera distinta por cada mujer (Benegas, 1998, p. 62).

En esta poesía el cuerpo adquiere presencia y protagonismo y pasa de ser ocultado o silenciado a ser nombrado, referido, aludido y atendido. Las relaciones que las mujeres mantienen con sus cuerpos se vuelven un tema central y recurrente en la poesía de autoría femenina, a diferencia de lo que ocurre, por lo general, en la poesía escrita por hombres.

Muchas de estas autoras rompen el tabú o el pacto de silencio en relación con el cuerpo que se impuso a partir del siglo XVII a través de los buenos modales y los hábitos burgueses a toda la sociedad (Benegas, 1998, p. 61). Por el contrario, esta poesía utiliza el cuerpo para visibilizarlo y exponerlo en formas en las que no había sido hecho con anterioridad:

Pese al riesgo que supone romper un esquema de siglos que ha hecho de la distancia del cuerpo una virtud y marca lo que es de buen tono o no mostrar, muchas autoras eligen hacer visible lo suprimido [...]. Tanto el esplendor como la decadencia física tienen cabida en sus poemas; el goce, así como el dolor y la

enfermedad, y la ambivalencia, el rechazo o la aceptación del cuerpo propio o ajeno. (Benegas, 1998, pp. 61-62)

Se trata de una desmitificación del cuerpo y una superación de los extremos anteriores que oscilan entre la idealización y la demonización, para presentar un cuerpo vaciado de estas lecturas y estas interpretaciones. En el poema “xxiii” del poemario *Fisterra* (1992), de Juana Castro, que se propone como ejemplo de esta idea, el acto de desnudarse puede entenderse en clave metafórica, en relación con la liberación del cuerpo no solo del vestido, sino también de las imágenes, creencias y construcciones anteriores, con lo que se desmienten estereotipos positivos y negativos como los de la diosa y el monstruo —“serpiente”—:

Dispuso sus cabellos,
sacudió las pavesas oscuras de los ojos,
midió sobre sus yemas una brizna rosada,
soltó la falda triste
y apareció desnuda.
Ni diosa, ni dulce ni serpiente.
La verdad de su carne,
sola en lluvia o en tacto.

(1992, p. 51)

Al final del poema, este descubrimiento de una carnalidad sin juicios ni atributos va acompañado de otra revelación, que es la negación de las ideas de premio y castigo asociadas al cuerpo y a sus prohibiciones: “y supo, inexorable, que no existe / Paraíso o espadas” (1992, p. 51).

Desde esta concepción desmitificada o “desvestida” del cuerpo y del cambio que supone en relación con la poesía anterior, muchos de los poemas contemporáneos presentan una relación distinta con lo corporal. Se cuestionan en ellos algunos

de los aspectos mencionados en este apartado, como la identificación de la mujer con su cuerpo, su supuesta incapacidad para las tareas intelectuales y la reducción del cuerpo y la sexualidad femenina a la función reproductiva.

Una crítica a la reducción o la limitación de la mujer a su cuerpo aparece, por ejemplo, en el poema “Abolirse”, de Érika Martínez, perteneciente al poemario *Chocar con algo* (2017). Partiendo de la afirmación inicial “yo soy mi cuerpo”, el poema obliga a replantear esta identificación, cuestionando el concepto mismo de *cuerpo* como algo unitario y estable, y sustituyendo esta idea por la de un conjunto heterogéneo, integrado por una serie de elementos. El escenario propuesto de la pérdida progresiva de partes corporales permite pensar la relación con el cuerpo tanto en términos cuantitativos como cualitativos, simbólicos o representativos, en los que una parte puede aparecer en función del todo:

Se podría afirmar: yo soy mi cuerpo.

Sin embargo, si perdiera la pierna derecha en una batalla o huyendo de la batalla o más bien en un estúpido accidente doméstico, seguiría siendo yo.

También seguiría siéndolo si perdiera las dos piernas, o incluso todos mis miembros.

¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?

Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque. O quizás mis restos me convertirían en otra.

Cortarte las uñas te modifica existencialmente.

(2017, p. 14)

En estas reflexiones, no exentas de cierta ironía, el cuerpo deja de ser visto como un contenedor suficiente y necesario del yo y de la identidad, según la identificación convencional del humanismo, para plantear la idea de un yo que se dispersa o se desborda de sus límites, propia del posthumanismo. En este caso, esta separación entre el yo y el cuerpo da cuenta al mismo tiempo de la necesidad del sujeto que habla de distanciarse, para convertir el cuerpo en objeto de contemplación y reflexión y volverlo también materia discursiva y poética.

En otros poemas se critica directa o indirectamente la negación de la capacidad intelectual de las mujeres, ya señalada. Por ejemplo, en el poema “Ejemplos de la pereza castigada”, de Inma Luna, analizado arriba, se advertía cómo a la niña del poema se le recriminaba el hecho de perder el tiempo “pensando”, lo que la apartaba de las tareas prácticas y domésticas que tenía que realizar (2014, p. 25).

Esta visión del cuerpo y de lo femenino afecta también a una comprensión determinada de la sexualidad, dirigida a la conyugalidad y la maternidad, y alejada de cualquier erotismo o sensualidad diferente a estos propósitos. En el poema de la misma autora titulado “Los uniformes”, también comentado en el capítulo primero, se muestra cómo las formas incipientes y amenazantes de los cuerpos juveniles son silenciadas y ocultadas mediante el ensanchamiento de los uniformes escolares, para encubrir ese cuerpo femenino en desarrollo (2014, p. 14).

La identificación de la mujer con el cuerpo tiene, al menos, dos consecuencias importantes. La primera de ellas es que la identidad de género de las mujeres ha estado sujeta inseparablemente al cuerpo, un cuerpo que puede y debe ser controlado, dominado, manipulado y construido para responder positivamente a la visión y las demandas que el sistema político y económico tiene para ellas. La segunda ha sido durante muchos

años la reducción de la actividad y la función de las mujeres a la labor reproductiva, convirtiendo esta capacidad o posibilidad biológica en algo determinante. En las sociedades patriarcales, en las que la propiedad se transmite por vía patrilineal, se controlan y se normativizan los cuerpos de las mujeres, tanto en su aspecto físico o material como en lo relativo a las formas y maneras de vestirlo y adornarlo, porque su presencia repercute en su valor y su reconocimiento social, determinado también por sus prácticas sexuales, lo que involucra, entre otras cosas, una construcción y un control sobre la virginidad y la reproducción femenina. Como recuerda en este sentido Isabel Pérez:

En una sociedad en la cual las mujeres se convierten en una mercancía de intercambio para hacer posible la transmisión de riqueza entre hombres, la función reproductora de las mujeres y el control de esta función, o lo que es lo mismo, el control de la sexualidad de las mujeres por parte de los hombres, se convierte en un valor esencial para el mantenimiento de la estructura social además de ser el principio estructurante de las relaciones entre los sexos. (2004, p. 104)

Según todo lo anterior, puede decirse que, a diferencia de lo que ocurre por lo general con el cuerpo de los hombres, el cuerpo de las mujeres es un elemento signifiante y significativo, un elemento que importa y al que socialmente se presta atención de múltiples maneras y que adquiere relevancia tanto en relación con la estética y la sexualidad como con la política y la economía. En cualquiera de los dos casos, y según esta visión, el cuerpo de la mujer es expropiado o enajenado para servir a fines ulteriores; es un cuerpo im-propio.

La aceptación de las ideas o presupuestos anteriores y su internalización por parte de las mujeres va a generar, como consecuencia, un tipo de discurso y una forma de hablar que pri-

vilegia estos temas, en la mención de aspectos que se separan de estas visiones tradicionales, que serán negados o cuestionados, por su parte, en muchas escritoras contemporáneas como forma de reivindicación, como se verá en el último capítulo.

Técnicas de control y violencia sobre los cuerpos im-proprios

Como permiten adelantar algunos de los ejemplos vistos en apartados anteriores, el cuerpo es uno de los elementos centrales que intervienen en el proceso de adopción o adscripción a un género determinado. Este proceso, que se inicia en la infancia y se prolonga a lo largo de todas las etapas de la vida de las mujeres, incluye una serie de manipulaciones, usos y prácticas en relación con el cuerpo que permiten entender el género —y el cuerpo mismo— desde un punto de vista performativo. Según esta idea, desarrollada por autoras como Judith Butler, el género no es algo dado, sino la consecuencia de una serie de acciones y actuaciones repetidas que materializan la diferencia sexual:

El género se construye culturalmente: por esa razón, el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo [...]. En algunos estudios, la afirmación de que el género está construido sugiere cierto determinismo de significados de género inscritos en cuerpos anatómicamente diferenciados, y se cree que esos cuerpos son receptores pasivos de una ley cultural inevitable. [...] Pero el “cuerpo” es en sí una construcción, como lo son los múltiples “cuerpos” que conforman el campo de los sujetos con género. (1990/2007, pp. 47-50)

Las prácticas conducentes a la construcción cultural de los cuerpos pueden relacionarse con lo que Marcel Mauss denominó

técnicas del cuerpo (1934). Para este autor, el cuerpo es el primer y más natural instrumento del hombre y también el primer y más natural objeto y medio técnico. Las técnicas del cuerpo son aquellos modos de acción o hábitos —*habitus*— corporales aprendidos, que varían entre individuos y también entre sociedades y dan cuenta del arte de usar el cuerpo humano (1934/1996, p. 389). Se trata de capacidades adquiridas que tienen un ensamblaje físico-psico-sociológico y son impuestas de distintas maneras desde fuera y desde arriba por una autoridad social y en su propio beneficio (1934/1996, p. 401).

Michel Foucault, retomando el concepto de Mauss, hace alusión a este tipo de hábitos o modos de acción y técnicas corporales, que integra en lo que denomina *tecnologías del yo* (1990), prácticas culturales que construyen y modifican el yo dentro de una sociedad.

El cuerpo se muestra así como el lugar en el que se manifiestan las ideologías y las políticas en relación con el género, puesto que el peso y la importancia que se concede a su gestión, construcción y valoración es diferente en el caso de lo femenino y lo masculino en cada sociedad. Sobre la materia del cuerpo biológico se construye el género o cuerpo genérico a través de relaciones con el entorno y con los otros, así como mediante una serie de acciones y manipulaciones, incluidas en esas técnicas o tecnologías del yo mencionadas. Estas manipulaciones pueden efectuarse directamente sobre el cuerpo e incluyen técnicas de singularización de género como la perforación de los lóbulos de las orejas, mecanismos de control de peso como las dietas, así como el ejercicio físico, los tatuajes, la depilación o las cirugías. También pueden aplicarse sobre él en forma de elementos externos, para embellecerlo o dotarlo de una identidad individual o grupal determinada.

María José Alemay y Javier Velasco, atendiendo a la clasificación de las “tecnologías corporales” que Michel Foucault incluye en las “tecnologías del yo” (1990), distinguen tres tipos de procedimientos: las tecnologías dirigidas a lograr una expresión corporal que se adecúe a la masculinidad o la feminidad —movimientos, gestos, etcétera—; las tecnologías orientadas a conseguir un cuerpo que se acerque a un determinado ideal, para cada uno de los géneros, en las que se incluyen las dietas alimentarias, las cirugías, etcétera; y las tecnologías dirigidas a decorar el cuerpo a través de elementos externos como vestidos y adornos, entre otros (2008, párr. 29). Estas tres tecnologías serán atendidas en este apartado y los siguientes.

Las tecnologías corporales, referidas en este caso a las mujeres, están motivadas o condicionadas, a su vez, por una serie de visiones, normativas, imágenes y modelos sobre lo femenino, transmitidas, como se vio, a través de distintos discursos y medios de difusión. Todos estos presupuestos conforman lo que María del Mar Agudelo denomina *esquemas incorporales*, entendidos como ideas previas que señalan o determinan, en última instancia, el objetivo al que deben dirigirse las distintas acciones de gestión del cuerpo:

Además de los esquemas corporales o aquellos que dan forma al cuerpo mediante lo que aquí denomino tecnologías de construcción corporal, como las pinturas, los tatuajes, la deformación y la cirugía estética, están los esquemas incorporales, esto es, los cánones e ideas de una figura socialmente deseable, que transmitidos a través de las pin-ups, libros de salud, imágenes de esbeltas modelos y actrices de la pantalla sobrecodifican el cuerpo mismo [...]. De este modo, un cuerpo es el resultado tanto de la operación de tecnologías como de normativas que

lejos de recaer sobre él como un agente externo y represivo, lo producen de un modo en particular. (2008, pp. 131-132)

Estos esquemas incorporales pueden asociarse en este caso con la idea de la “ley” a la que hace referencia Michel de Certeau, que se inscribe sobre los cuerpos mediante una serie de instrumentos de aplicación y una maquinaria que transforma el cuerpo individual en cuerpo social, haciendo de él un ejemplo o una materialización de las reglas y normas que se hacen legibles precisamente a través de sus manifestaciones. Mediante los procesos de intextuación y encarnación se confirma, como señala el autor, que no hay derecho que no se escriba sobre los cuerpos:

Del nacimiento a la muerte, el derecho se “apropia” de los cuerpos para hacerlos su texto. Por medio de toda clase de iniciación (ritual, escolar, etcétera), los transforma en tablas de la ley, cuadros vivos de reglas y costumbres, en actores del teatro organizado por un orden social. [...] La ley se escribe sin cesar sobre el cuerpo. Se graba en los pergaminos hechos con la piel de los sujetos [...]. Estas escrituras efectúan dos operaciones complementarias: para estas escrituras, los seres vivos son, por un lado, “puestos en texto”, transformados en significantes de reglas (se trata de una intextuación) y, por otro, la razón o el *Logos* de una sociedad “se hace carne” (se trata de una encarnación). (1996, p. 153)

Puede decirse así que el cuerpo es el primer libro sobre el que se ejerce el poder, libro corporal del que el libro real o físico no es más que una metáfora posterior. Las distintas inscripciones y manipulaciones que se ejercen sobre este cuerpo con toda una panoplia de herramientas —instrumentos de escarificación, de tatuaje, de iniciación primitiva, el cuchillo, el pedernal, la aguja, hechos para ceñir, enderezar, cortar, abrir o encerrar los

cuerpos— demuestran la sumisión y la pertenencia de los individuos a esa ley superior o ley del Otro, que los une o los hermana, al mismo tiempo, como miembros pertenecientes a un mismo cuerpo social. Como menciona el autor: “El sufrimiento de ser escrito por la ley del grupo se duplica extrañamente con un goce, el de ser reconocido [...], de convertirse en una palabra identificable y legible en una lengua social” (1996, pp. 153-154).

En el caso de las mujeres, también es la ley la que se inscribe sobre sus cuerpos, produciéndolos de acuerdo a la idea previa que se tiene de lo femenino, que funciona como norma reguladora de esas corporalidades, convertidas en copias o ejemplos de esa ley, que permite o facilita su inclusión en el cuerpo social de lo femenino. Los cuerpos de las mujeres encarnan la ley patriarcal, al adecuarse a los modelos físicos y de comportamiento dictados por ella, y al mismo tiempo pueden verse como un soporte o un texto donde esta ley se hace visible y legible.

La distancia que existe entre el cuerpo real y el cuerpo ideal de esa “figura socialmente deseable” a la que hacía referencia María del Mar Agudelo, que se toma como marco u horizonte, provoca que muchas mujeres tengan una relación conflictiva con su cuerpo y que este se perciba como algo frustrante e insatisfactorio. Julieta Valero hace explícita esta idea de un cuerpo incompleto —excesivo o carente— en la segunda parte de su poema “In Vogue”, del poemario *Que concierne*: “Tantas veces contemplando nuestro cuerpo como una *pietà* ingrata: lo que sobra, lo que falta, cuanto no es” (2015, p. 17).

El canon o modelo corporal ideal está condicionado, a su vez, por una serie de valores, capacidades y funciones que la mentalidad patriarcal considera apropiados o adecuados para cada uno de los géneros. Por ejemplo, la consideración del cuerpo de las mujeres como un cuerpo orientado a satisfacer el

deseo masculino y destinado a las tareas reproductivas valorará especialmente las características de la juventud, la belleza y la sensualidad, según los cánones específicos de cada época y lugar, y orientará la construcción de los cuerpos en esa dirección. El modelo de mujer imperante en España durante gran parte del siglo xx lo constituye la mujer joven, esbelta, sana y con posibilidad de criar a sus hijos.²⁷ Para acercarse a este ideal, las mujeres deberán realizar todo tipo de acciones encaminadas a “embellecer” o “corregir” lo “naturalmente” inadecuado.

Entre esos procesos de embellecimiento y adaptación a una serie de modelos previos pueden incluirse las que se denominan prácticas de singularización corporal, destinadas a que los recién nacidos adopten una de las dos posiciones fijas establecidas en el sistema binario heterosexual. Entre estas prácticas destaca la costumbre de perforar las orejas de las recién nacidas, tal como refiere Agudelo: “Una de las primeras prácticas —en algunos casos, la primera— es la perforación, casi ritualizada, de los lóbulos de las orejas, lo que se constituiría como uno de los signos de distinción respecto al hombre en ciertas culturas” (2008, p. 134). Durante mucho tiempo, en España esta era una práctica casi obligada que se realizaba a todas las niñas sin excepción y marcaba así su diferencia con relación a los varones, a quienes no se les practicaba esta perforación.

El poema “María encadenada”, de Juana Castro, incluido en el poemario *Cóncava mujer* (1978), recrea este acto de perforación de los lóbulos de las orejas a una recién nacida, recreación que va acompañada, como es habitual en muchos de estos poemas, de una valoración o comentario de esta práctica por parte de la hablante. En el poema, esta ceremonia simboliza la entrada

²⁷ Se trata del modelo que Gremillion (2005) denominó euro-americano, entendido como modelo hegemónico que dicta prácticas y discursos corporales.

al universo femenino, que demanda este tipo de sacrificios en función de un determinado modelo social y estético. La acción ejercida sobre el cuerpo, padecida con dolor, se asocia en el texto con el acto de marcado del ganado y es vista como un ritual de sometimiento —“esclava”— y dependencia, que anula simultáneamente la voluntad y la inteligencia de esta niña, que queda convertida en una muñeca al servicio de la estética y el mundo del consumo:

Llora, pequeña.
Te están circuncidando la belleza,
llora,
tus tenues agujeros de esclava
pregonarán tu rol desde la sangre.
Te están atando al oro
para que no recuerdes
ni voluntad ni inteligencia,
para que seas eternamente la muñeca
presa de adornos y miradas.
Tus dos pétalos de rosa taladrados
son el primer dolor de tu recuerdo,
llora,
te espera una isla de vestidos
donde cada deseo te mojará las alas.
Un paraíso de espejos,
de tules y de encajes
te da la bienvenida,
tu mañana tendrá el color del maquillaje.
Los focos, las joyas y las fiestas
con sus mil tentáculos
matarán tu tiempo atenazado.
Sonreirás
la sumisión standard que te marquen
en el mundo consumo de los sexos.

(1978/2004, pp. 66-67)

La llegada al mundo de esta niña queda así signada por un acto de violencia —“el primer dolor de tu recuerdo”— que, según el poema, será una constante en su vida. Las joyas de sus orejas se convierten en el símbolo de una sumisión; el estar visible del rol o la obediencia determinada por su nacimiento —“desde la sangre”—. El acto de la perforación puede verse como la firma de un contrato, mediante el cual se dejan de lado otros atributos intelectuales como la voluntad y la inteligencia. Este contrato supone el inicio de una vida social dominada por el mandato de acatar una feminidad asociada a un determinado modelo de belleza —“vestidos”, “espejos”, “tules” y “encajes”— y construida para la complacencia de la mirada de los otros —“maquillajes”, “focos”, “joyas” y “fiestas”—, que la mujer deberá aceptar con una sonrisa.

Puede verse cómo a través de estas y otras técnicas corporales se va construyendo un cuerpo determinado, para que se ajuste a un modelo ideal de feminidad aceptado como conveniente o positivo. La idea de un cuerpo adecuado, conseguido mediante algún tipo de manipulación exterior, aparece también en el poema “Ragazza”, de Laura Casielles, incluido en el poemario *Los idiomas comunes* (2010). En este poema, el género femenino, con todos los mandatos y obligaciones que supone, y acorde con la concepción de algo que es entregado y recibido, se representa mediante la metáfora de un “juego nuevo” que todas las niñas obtienen al cumplir “(más o menos) doce años”, edad en la que ingresan en el periodo fértil y reproductivo. En este caso, el juego consiste en vestir a una muñeca de cartón, para lo cual la niña debe “recortar su cuerpo” y conseguir que se adapte a la ropa, y no a la inversa. La muñeca “debe encajar” en sus vestidos, puesto que desnuda es “fea” y debe ser “linda”. Estos vestidos rígidos, que demandan estas

acciones drásticas, no son sino un reflejo de la propia rigidez del mundo que los construye, al que la muñeca —y las mujeres— deben adaptarse mediante distintos “recortes”, tal como se menciona al final del poema:

Cuando cumplimos
(más o menos) doce años
nos regalaron a todas
las niñas
un juego nuevo.

La muñequita linda no cabe en su ropa,
la ropa es rígida,
la muñequita linda es de cartón mojado,
la ropa tiene pestañas de colores.

Debe encajar.

El juego consiste en que le hagas
entrar en su ropa,
mírala,
mírala,
pobre muñequita linda.
Está desnuda.
Desnuda es fea.
Tiene que caber en su ropa.

Recorta su cuerpo,
niña,
su cuerpo es de cartón mojado,
muñequita linda,
luego será más linda.
Así es el mundo.
El mundo es rígido.
Te enseñaré lo que debes hacer.

Puedes recortarla con películas, fiestas, revisteros,
amor.

Así que recorta.

Recorta.

Recorta.

(2010, pp. 13-14)

Con este tipo de recreaciones se transmite la idea de que el cuerpo de las mujeres es algo maleable y manipulable, que puede y debe ser intervenido para obtener resultados acordes a los modelos y las normativas corporales existentes. En la muñeca puede verse una objetualización de la mujer, y el acto de cortar o recortar su cuerpo remite a la idea de la fragmentación femenina, tantas veces representada en el arte y la literatura. Esta representación fragmentada de la mujer, aunque sea metafórica, ficcional o simbólica, constituye en sí misma un acto de violencia y cosificación, tal como señala Mercedes Bengoechea:

La constante fragmentación del cuerpo de la mujer amada, que responde a una manera sistemática de concebir y experimentar el amor en la poesía masculina heterosexual, resulta absolutamente coherente con una serie de valores culturales patriarcales. Es una estructuración mental que se corresponde con el sistema de valores de una sociedad donde la mujer era un objeto de compra/venta, sin derechos ciudadanos y sin alma. Pero se trata de una representación poética en la que prolijidad y profusión no implican totalidad o integridad, incluso parecen privar a la mujer de su carácter humano, arrebatándole sus sentimientos, su alma, su espíritu. (2006, p. 29)

El poema de Érika Martínez citado en el apartado anterior adelantaba ya una reflexión sobre la idea de la identificación

de la mujer con su cuerpo y sobre lo que esta identificación implica en términos de unidad, cantidad, fragmentación y pérdida. De todas las pérdidas corporales, la más relevante y la que guarda relación con la polaridad cuerpo/mente apuntada es la pérdida de la cabeza, que remite, además, a una forma de representación frecuente de la mujer, tanto en la literatura como en el cine y la publicidad. Esta “decapitación” femenina puede verse, según la autora anterior, como uno de los múltiples casos de “aniquilación simbólica” de la mujer que tienen lugar en la sociedad actual, que ella explica de la siguiente forma:

Sintetiza esta noción el tratamiento simbólico que las mujeres reciben sistemáticamente, que conlleva la desaparición y ausencia femeninas o la presentación de las mujeres como grupo inferior, subordinado, reificado, agredido y denigrado, en todo momento y circunstancia e independientemente de su posición social. (2006, p. 27)

La representación de la mujer sin cabeza da cuenta de un proceso frecuente de sexualización en los medios de comunicación, ámbitos en los que aparece reducida a partes específicas de su cuerpo, mostrada del cuello para abajo o de espaldas, lo que no ocurre con las figuras masculinas. Para llamar la atención sobre este acto de cosificación y esta presentación de la mujer como sujeto pasivo, que se ofrece a la mirada masculina sin capacidad de responder, y privado de intelecto y de identidad, la activista Marcia Belsky ha creado un blog en Tumblr —“Headless Women of Hollywood”—dedicado a recopilar ejemplos de la sexualización femenina en los carteles de las películas:

La eliminación de la cabeza convierte a la mujer en un objeto pasivo ante la mirada masculina. Además, los rasgos faciales son los que permiten reconocer a las personas. Es la cara quien

nos convierte en individuos y, cuando se borra, se desprende el mensaje de que todas las mujeres son intercambiables. Quiero lograr que las niñas tengan un sentido de sí mismas más allá de sus cuerpos y de ser atractivas para los hombres. (En Ferrero, 2016, s. p.)

Otros autores, entre los que se encuentran John Berger (1972), Jane Caputi (1988) y Susan Gubar (1981), han llamado la atención sobre esta misma idea de la representación fragmentada y mutilada de la mujer, que está presente también de diferentes formas en numerosos poemas. Algunos de ellos hacen alusión a la diferencia de significado que adquiere la presencia y la ausencia de la cabeza en los casos masculinos y femeninos respectivamente. Entre ellos puede incluirse el poema “El tictac de las agujas” (2016), de Olalla Castro, que se analizará en el siguiente apartado, en el que unas jóvenes se presentan ante un grupo de hombres con la cabeza descubierta, sin el obligado tocado que exigiría la situación, como un acto de protesta y reivindicación. También el poema “Hombres como mi padre” (2018), de Luciana Reif, ejemplifica claramente la idea de la marginalidad de las mujeres y da cuenta de las diferencias de género en relación con el reparto de tareas y usos de los espacios públicos y privados. En ambos poemas, como se verá con más detenimiento en los análisis respectivos, la preponderancia social de los hombres y de lo masculino se representa mediante alusiones significativas a la cabeza, símbolo de la razón y lo racional, y también símbolo de centralidad, jerarquía y reconocimiento, que contrasta con las mujeres decapitadas o sin cabeza.

En todos los ejemplos anteriores puede apreciarse la violencia que la aplicación de las técnicas corporales suele llevar consigo; muchas de ellas, encaminadas a la construcción o producción de unos cuerpos determinados, suponen actos de

agresión contra el cuerpo de las mujeres, ya sean realizados por ellas mismas o por otros, y dejan ver ese modelo que se les impone desde el exterior y que es aceptado o interiorizado tanto de forma consciente como inconsciente.

La idea de la manipulación del cuerpo como algo agresivo y violento aparece en dos poemas de Eva Vaz —“La historia de la chica que comía sueños” y “La mujer de los huesos pequeños”—, que confirman la idea de la inscripción de la ley sobre el cuerpo a la que alude Michel de Certeau (1996), que se manifiesta en este caso mediante el control del peso corporal, en dos contextos significativos como el de la gimnasia rítmica y la anorexia.

Las restricciones que se aplican en ambos casos sobre los cuerpos los mantienen en un estado infantil, sin desarrollo, al tiempo que borran las marcas de una sexualidad que puede considerarse provocativa y amenazante.

El primer poema, incluido en el poemario *La otra mujer* (2003), hace alusión al contexto deportivo y a la exigencia de cuerpos delgados, de apariencia preadolescente, que tiene lugar en el ámbito de la gimnasia rítmica. El poema describe la violencia que se ejerce sobre el cuerpo de una niña, que es sometida a una dura disciplina con estrictos controles alimentarios para prolongar en el tiempo su cuerpo infantil. El texto es un ejemplo de cómo el cuerpo de las mujeres es controlado, vigilado y disciplinado, en este caso a través de la dieta y el ejercicio. En el poema, la consecución del objetivo de un peso determinado se recompensa o se premia, mientras que la falta de estos objetivos se castiga. Con esto se aplica una moral sobre el cuerpo femenino, con acciones permitidas y prohibidas, con premios y castigos, que en el texto se asocian con las nociones religiosas del cielo y el infierno respectivamente. En este caso, quien tiene el poder y ejerce la violencia y el control sobre la

niña es la entrenadora, figura de autoridad que aprueba o sanciona su comportamiento y permite o prohíbe su inclusión en el cerrado ámbito de la élite deportiva, convirtiéndose así en juez del cuerpo:

Yo solo tenía
un cuerpo de
once años.
Y mi entrenadora
me quería niña.

Más niña, más.
Más alto.
Más.
Más hueso.
Más cerca del cielo.
Más.
Y yo me fui acercando.
Más y más
a los infiernos.
Y allí ingresé,
tan pronto,
tan escasa y pequeña.

[...]

Custodiaba mis raciones.
La entrenadora.
Abría mi bolsita de alimentos
y la expurgaba
como una madre
despioja a sus crías.
Luego la llenaba
de triunfos inventados:
cada ayuno una medalla.
Más ayuno,
más alto,

más cerca del cielo.
Más.

(2003, pp. 24-25)

La intervención de esta figura de autoridad pone de manifiesto la importancia que adquiere el otro en los procesos disciplinarios del cuerpo, que son muchas veces procesos colectivos o intersubjetivos. En algunas ocasiones, la vigilancia sobre el cuerpo la ejercen las mujeres sobre sí mismas, pero también pueden realizarla otras figuras, en este caso la entrenadora, que son las encargadas de garantizar que se alcancen los objetivos propuestos y de llevar a cabo las medidas necesarias para su cumplimiento, como el control del peso corporal. Blanca Luz Sojo reflexiona de la siguiente manera sobre las funciones de vigilancia y sanción de estas figuras de autoridad en el ámbito deportivo y las formas individuales y colectivas de su ejecución:

Las participantes alegan que los encargados del gimnasio controlan su cuerpo cada mes con toma de medidas antropométricas y peso, afirman que se sienten satisfactoriamente si bajaron de peso, no obstante, si los resultados no son los esperados se sienten mal. [...]. Esos controles mensuales funcionan como un examen, como parte del procedimiento disciplinario que permite vigilar y sancionar; el examen es una de las claves en el éxito del poder disciplinario [...]. Es notable la participación de las participantes y del entrenador en el control corporal. Así, su identidad corporal y su propia subjetividad se configuran a partir de las relaciones con los otros, desde relaciones de obediencia y dominación, de manera tal que el disciplinamiento del cuerpo no solo es producto de un proceso subjetivo, sino de un proceso de intersubjetividad, es decir, uno en el que intervienen otras personas. [...] Ellas entrenan, vigilan y domesticar

sus cuerpos, controlándose por medio de la alimentación, la actividad física, el peso y la toma de medidas físicas; lo hacen ellas mismas pero también le ceden esa potestad a la persona instructora. Este ocupa un puesto de juez del cuerpo, por ende, el entrenador o entrenadora también es parte de ese proceso intersubjetivo. (2019, p. 183)

La niña del poema debe someterse a estos requerimientos relativos al peso corporal para ser aceptada en la práctica deportiva. Los sacrificios y las renunciaciones que debe realizar para conseguir un cuerpo determinado se perciben como un infierno, como se mencionó, mientras que sus resultados positivos conducirán al triunfo o premio deseado, asociado al cielo. El título del poema señala, mediante un juego de palabras y una triste ironía, la escasez o la ligereza del alimento que la niña ingiere. Al final, la violación de las estrictas reglas impuestas por su entrenadora en relación con la alimentación tiene como castigo su expulsión de ese paraíso soñado y la imposibilidad de continuar con su actividad física, lo que provoca un trauma que se manifiesta externamente en el rechazo del alimento culpable de su expulsión:

Un día registró,
la entrenadora,
mi bolsita de sueños,
y halló
chocolatinas.
Luego me echó
con los ojos llenos de fuego.
Y me devolvió a
la vida,
sin sueños
ni victorias.
Sin entrenadora.

Con la bolsita vacía.
Y el dolor.
[...]
No he vuelto a probar
el chocolate.
Me produce arcadas
y un dolor fino
que me hiere el pellejo
y hasta el mismo
alma.

(2003, pp. 25-26)

El poema anterior puede tomarse como una representación a escala de las relaciones de poder que se establecen en la sociedad respecto al cuerpo femenino. La figura de la entrenadora se constituye como figura de poder que ejerce su control sobre la niña, sujeto femenino vulnerable por su edad y por su posición dentro de la jerarquía deportiva. La desobediencia de estos mandatos tiene aquí, igual que en otros casos, un castigo, que es el de la expulsión y la no pertenencia. Aunque este contexto deportivo lleva al extremo el modelo corporal femenino de la juventud y la delgadez, que se asocian en la sociedad en general a la salud, la belleza y la felicidad (Sojo, 2019, p. 183), puede entenderse el deporte como una de las prácticas sociales que contribuyen a crear y consolidar determinadas concepciones de género.

La privación, la preocupación excesiva por el peso, la dieta y la forma de un cuerpo infantil y asexuado o no desarrollado plenamente desemboca en otros casos en la anorexia nerviosa, otra de las situaciones en las que se ve impedido el desarrollo en plenitud del cuerpo de la mujer.²⁸ Este padecimiento se

²⁸ Sobre este aspecto pueden consultarse los estudios de Kim Chernin (1985), Susan Bordo (1993), Julie Hepworth (1999) y Mariola Bernal (2011).

recrea en el segundo poema mencionado de la misma autora —“La mujer de los huesos pequeños”— incluido en el libro *Metástasis* (2006).²⁹

El trastorno de la anorexia, más frecuente en mujeres que en hombres, ha sido estudiado desde la perspectiva de género y de los estudios feministas, y se ha considerado una consecuencia del estatus inferior de las mujeres y su cosificación en una sociedad dominada por hombres. En esta sociedad, y en la lógica y la estética ya descrita sobre las mujeres y los cuerpos femeninos, la delgadez es una virtud y un objetivo, lo que genera una presión social que puede desembocar en distintos trastornos alimentarios que afectan especialmente a las mujeres, por ser a ellas a quienes van dirigidas estas exigencias mayoritariamente. Como señala Mariola Bernal en este sentido:

La conformación de la delgadez como ideal de imagen tiene una base claramente estructural basada en la desigualdad de poder entre los géneros y es perpetuada a través de diferentes instituciones sociales e intereses como los de la industria de la moda, los medios de comunicación, la cosmética y la alimentación. (2011, p. 129)

Janet Wolff llama la atención también sobre esta idea, que aplica, en su caso, al ballet clásico. Según esta autora, las exigencias y los límites corporales en relación con las líneas, formas y perfiles que se imponen a las bailarinas subrayan la negación del cuerpo femenino, en favor de cuerpos marcados por la delicadeza y la pequeñez (*petiteness*) de cuerpos infantilizados (*boyish*) o andróginos. Como resultado, y como se veía en el primer poema

²⁹ El mismo tema, visto en este caso desde una hablante testigo externa, se recrea también en el poema “Anoréxica”, de Isla Correyero, incluido en el poemario *Gotas de cera* (en Benegas y Munárriz, 1998, pp. 312-313).

de Eva Vaz, los trastornos de la alimentación son mayores entre bailarinas y aspirantes que entre la población general (1997, p. 95).

El ayuno extremo, realizado tanto en épocas pasadas como en las presentes, y practicado tanto en contextos religiosos como laicos, ha sido visto como una forma de rechazo de las mujeres a las imposiciones de la sociedad patriarcal, llevado a cabo mediante las únicas armas y mecanismos que estas han tenido a su alcance durante mucho tiempo para conseguir control, dominio y capacidad de decisión sobre su propio cuerpo:

Los continuistas defienden que las prácticas de ayuno o restricción tienen que ver con una demanda de las mujeres a través de la historia para liberarse de la sociedad patriarcal, dándose dentro de una estructura social donde la comida ha sido uno de los pocos —el único en determinados momentos de la historia— recursos controlados por las mujeres y a través del cual lograban controlarse a sí mismas —cuerpo, emociones, sexualidad— y a su mundo social. (Bernal, 2011, p. 84)

Según esta idea, el cuerpo anoréxico sería el máximo exponente de los discursos extremos sobre las mujeres, la feminidad y la delgadez en las sociedades occidentales (Bernal, 2011, p. 131). De igual forma, el ayuno y la anorexia pueden entenderse, como señala Susan Bordo, como una defensa contra lo femenino del cuerpo, surgida como respuesta a la incomodidad, la vergüenza o el rechazo de la propia corporalidad, motivada por la interiorización en las mujeres de la culpabilidad social ante el cuerpo femenino como provocación (2001, pp. 19-20). Además de esto, la autolesión que suponen estos y otros desórdenes y prácticas como las que se detallan en el siguiente poema de Eva Vaz pueden verse como una manifestación del deseo de aniquilación

que demuestra la existencia de la misoginia femenina, tal como declara Margarita Pisano: “Indiscutiblemente el sistema instala la feminidad misógina, que propone el odio hacia nosotras mismas” (2000, p. 65). Este rechazo a una misma y a las mujeres en general guarda estrecha relación con la figura de la madre, por tratarse, como declara Kim Chernin, de un espacio relacional clave donde cristalizan los factores culturales y donde a través del cuerpo propio se expresa la ira y el rechazo hacia la mujer —madre— acumulado a lo largo de la vida (Bernal, 2011, p. 129).

En el poema mencionado, es la propia mujer la que ejerce el papel de vigilante y censora de su cuerpo y realiza una serie de acciones para impedir o disimular su desarrollo. La primera de ellas es la privación de la comida, cuyas porciones se reducen, se desperdician o se esconden:

Recuerdo los platos pequeños.
Las trampas.
La comida volando por la ventana
o escondida en los cajones.

(2010, p. 72)

Además de esto, la hablante del poema se encarga de ocultar los efectos de la transformación física de su cuerpo, cubriendo los pechos y las caderas y eliminando el vello corporal:

Recuerdo los pechos vendados
bajo el maillot,
desaparecidos tras las vendas.
Me hubiera roto
las vértebras de asfixia.

Recuerdo mi forma
de arrancar el vello

con esparadrapos.
Mis axilas no eran vírgenes
y mi sexo tenía pelusa
[...]

Mis curvas fueron apretadas
como un puñado de tierra.
[...]

Recuerdo la gravedad de mis huesos
mi forma sañuda de lavarlos,
salvaje e iracunda.

(2010, pp. 71-72)

Todas las acciones descritas dan cuenta de la violencia que la mujer o la adolescente en este caso ejerce sobre su cuerpo, en un intento de corregir su aspecto y negar su sexualidad. Se muestra con esto un rechazo del propio cuerpo, que demuestra la interiorización de los preceptos sociales mencionados. En estos y otros ejemplos puede hablarse de casos de autoviolencia, en la forma de autolesión expresa, tal como la denomina Teresa Puche (2009).³⁰ Como la autora señala, estos casos pueden atribuirse a la adopción y la interiorización por parte de las mujeres de los preceptos y valores patriarcales que colocan a la mujer en un estrato inferior al hombre:

La comprensión de que el discurso femenino asume y reproduce el rol asignado por el hombre a la mujer como ser inferior, débil, sólo útil por su función reproductora y privado de toda capacidad que le pueda comparar con él, es fundamental para

³⁰ Las otras dos formas de autoviolencia en el discurso poético femenino a las que hace referencia la autora son la autodestrucción o deseo manifiesto de la propia muerte y la autonegación (2009, pp. 292 y 296).

entender que la expresión de la autoviolencia, en el contexto de lo femenino, tiene un alto componente educacional. En realidad lo que se pone de manifiesto es la relación de poder y dominio del ser masculino sobre el femenino que logra perpetuarse a partir de la aceptación y defensa por la propia mujer de dicho rol, lo que la convierte en cómplice, sin plena conciencia, de la continuidad del patriarcado. (2009, p. 301)

Otro poema de Eva Vaz, titulado “Historia de la mujer de las cicatrices”, del poemario *La otra mujer* (2003), ofrece un ejemplo más de estas formas de autoviolencia y autolesión en la mujer:

Con once años
me arañé la cara
hasta sangrar.
Con un tenedor.
Mi madre me gritó:
NO. En la cara no.
SE VE.

[...]

Mi cuerpo es el mejor sitio
para mi dolor.

En estos años he aprendido
a seleccionar
mis útiles,
a rebuscar en mi cuerpo
espacios donde asignar
aperturas.

[...]

No comprendéis que
lacerarme
es amarme.
Desgarrar

es mitigar mi infinito
dolor emocional

(2003, pp. 39-40)

Como recuerda Mariola Bernal, las autolesiones suelen practicarse como una forma de combatir conflictos interpersonales y angustia mental y pueden ser vistas como una expresión de experiencias de desconexión (2011, p. 235). Estas autolesiones pueden entenderse, igual que los casos de ayuno y privación mencionados, como una forma de control sobre el propio cuerpo y también como una posibilidad de externar una queja o un rechazo hacia determinada situación. Las heridas y laceraciones autoinfligidas podrían tomarse en este caso como una forma de escritura, de mensaje o de inscripción; como un discurso alternativo al silencio y la opresión.

Lo que se sanciona en este poema por parte de la madre de la hablante es curiosamente el hecho de que las lesiones se efectúen en un lugar visible como el rostro, lo que lleva a la niña a realizar estas agresiones en lugares ocultos y escondidos. Esto confirma la separación que existe muchas veces entre lo público y lo privado, lo externo y lo interno en el caso de las mujeres. Como se demuestra en estos poemas, la adopción de una identidad de género determinada supone para muchas de ellas la construcción de una figura externa, una especie de máscara o *alter ego* que se cuida en sus aspectos visibles, pero que esconde otra versión de sí mismas, en ocasiones lastimada o dañada, que no debe mostrarse o que permanece oculta en el interior.

Con este tipo de manifestaciones el cuerpo se muestra como un espacio de negociación de la identidad femenina en su capacidad de resistencia y respuesta a los discursos heredados. Por ejemplo, el poema “Automutilación”, de Dulce

Chacón, muestra la acción que se describe en el título como una reacción o respuesta a la imposibilidad de hacer aquello que se desea. Esta frustración se manifiesta en una acción metafórica — tal vez la de “arrancarse las alas”—, que puede apreciarse en el resultado que produce: un surco o una cicatriz en la espalda, en el mismo lugar donde se alojaba “un sueño”. Esta acción es llevada a cabo por la misma mano de la hablante, como confirma el título, y como declaran los versos finales del poema:

No tiene
sino un surco
en la espalda.

Un tajo.

Allí
donde dio cobijo a un sueño.

No tiene dolor
sino memoria
del espanto.

Un hueco

y el recuerdo de su mano
asistida de furias.

(En Torras, 2009, p. 55)

También en el poema “Acción #1”, de María Salvador, perteneciente al libro *El origen de la simetría* (2007), puede verse un caso de autolesión como forma de control del cuerpo a través del dolor. La hablante se sitúa frente al espejo, momento clave

de confrontación con una misma que aparece en numerosos poemas escritos por mujeres, y describe la acción —ritual o ceremonia— de quemar su vientre con el fuego de un mechero. Esta acción constituye, de alguna manera, paradójicamente, una reconversión o una restitución de la perfección perdida:

Con un mechero de cocina, me sitúo frente al espejo. Me deshago de toda ropa. La piel brilla bajo la luz de un tubo fluorescente [...]. Acerco la llama a la zona que rodea el ombligo y pronto percibo el olor a vello quemado. La carne encuentra el rojo en su estratigrafía, graduando el dolor que se aproxima a paso lento [...]. Por momentos deseo mirar y descubrir que es otra la que sufre, pero no cedo [...]. Despacio, mi vientre se convierte en fuego, y el dolor es insoportable. [...] Entonces abro los ojos, y me miro. Mi cuerpo ya no es deforme. (En Torras, 2009, pp. 30-31)

Estas acciones de violencia y autolesión pueden conducir a un tipo de conducta destructiva límite como son los intentos de suicidio, situación que aparece relatada en un poema de Elena Medel titulado “Un corazón perverso ocasiona pesares. Pero el hombre de experiencia le da su merecido (Eclesiastés)”, del libro *Tara* (2006). En este caso, la hablante del poema realiza una serie de cortes en su muñeca, uno por cada año de vida, a modo de una enunciación o un “gesto declarante”:

Un domingo por la tarde, en la cocina, decidí contar los años que llevaba viviendo: yo trazando muy fuerte cada fecha en mi muñeca, una, dos, tres, hasta catorce.

Como si los centímetros supiesen matemáticas, como si cortar la distancia entre el suelo y mis venas multiplicase la capacidad de mi orgullo.

Un gesto declarante: catorce vías de escape, iguales a catorce decilitros más de confianza desbordándose en mis brazos de cristal.

(En Torras, 2009, p. 125)

El gesto realizado se percibe como una forma de aligerar la presión interior; como una especie de válvula o “vía de escape”, operada en la fragilidad y la vulnerabilidad de un cuerpo que se siente como “de cristal”.

Todos estos ejemplos dan cuenta, de una u otra forma, del cuestionamiento y la negación que se realiza en los poemas de la identificación de las mujeres con su cuerpo y del rechazo de los modelos de feminidad heredados e impuestos y lo que significan. Este rechazo puede conducir a un choque entre los viejos modelos y las nuevas formas de conducta que se imponen en su lugar, tal como se menciona en un poema en prosa de Montserrat Cano, del libro *La mujer desarmada*:

Un día de estos mi instinto aprenderá lo que mi cerebro sabe:
que yo soy mucho más que los kilos que peso, la ropa que me
pongo o el color de mi tinte.

Hasta entonces, aquí estoy, encadenada a la depilación, para que
mi amante no sospeche que mi piel no es de seda. (2006, p. 68)

La hablante del poema se encuentra escindida entre esos dos modelos, entre lo que sabe o lo que reconoce y lo que hace o el modo en que se comporta, con lo que el texto puede tomarse como ejemplo de ese momento bisagra que muestran muchos de estos poemas críticos en relación con la identidad de la mujer. Como deja ver el poema, romper con los modelos anteriores no resulta fácil, pues la adecuación a estos modelos y normativas lleva asociada una aceptación y una valoración social positiva,

que se pierde si se abandonan. El hecho de ser vista y percibida según unos parámetros determinados es lo que otorga existencia a la mujer, según la lógica que recrean los poemas, hasta el punto de sentir que desaparece si se desobedecen esos modelos. Puesto que la mujer se ha identificado con su cuerpo, el hecho de que este sea ignorado o desatendido puede conducir a la sensación de aniquilación de la mujer misma como tal. Esto se pone de manifiesto en un poema de Marta Sanz del poemario *Vintage* (2013). En él se alude a cómo la ausencia del deseo del otro provoca en la mujer el miedo a la desaparición, lo que la conduce a entregarse a relaciones dudosas o cuestionables:

Por el miedo
de no ser
deseada nunca;
[...]
por ese miedo
a desaparecer
del azogue
de todos los espejos
[...]
por ese miedo frío
de vieja precoz
o de cadáver
que no cumple
su fecha de caducidad,
he dejado
que me besaran
el corazón de la boca:
un loco,
tres enanos saltarines,
los viejos
y varios coleccionistas.

(2013, p. 45)

La misma idea aparece formulada de manera más directa en otro poema del mismo libro, en el que se hace referencia a la relación de la hablante con “ciertos hombres” de su vida. En este caso, el tacto sustituye a la vista como sentido mediante el que se constata de manera objetiva la existencia material de la mujer, provocando su satisfacción o su bienestar: “Ellos, / para verme, me palpan. // Yo / me siento feliz” (2013, p. 46).

En estos dos últimos poemas, el miedo a desaparecer, que implica no ser vista ni deseada, va asociado precisamente al hecho de abandonar el modelo ideal de mujer que dicta la sociedad patriarcal, que es el de la mujer joven, con unos atributos corporales determinados. Sin embargo, como se verá en el último capítulo, muchos poemas escritos por mujeres cuestionan y niegan, como parte de esa poética del rechazo, la tiranía de estos modelos hegemónicos y las exigencias que suponen los ideales de juventud y belleza como elementos que garantizan la existencia y el valor o la importancia de las mujeres. Se trata de poemas que desmienten abierta y explícitamente estos estereotipos, en la propuesta de nuevas formas de relación con su cuerpo y con los otros.

Máscara y disfraz: la identidad como puesta en escena

Además de la gestión y manipulación de los cuerpos mediante lo que se han denominado técnicas o tecnologías corporales, la construcción de unas imágenes y unas identidades de género determinadas se sirve también de elementos externos e incorporales. Entre ellos se encuentran, por ejemplo, las prendas de vestir, el calzado, el peinado, los postizos, los complementos, las joyas o el maquillaje. Todos estos elementos afectan no solo

al adorno del cuerpo o su embellecimiento, sino también a la necesidad de cubrirlo.

Desde la época clásica, la forma de vestir de una mujer se relaciona con el pudor, el recato, la decencia o la honestidad, aspecto que tendrá repercusiones tanto morales como sociales, económicas y hasta jurídicas. Como recuerda Isabel Pérez, la correcta valoración del adorno femenino y su función va asociada a la idea de que las mujeres viven en una sociedad patriarcal que tiene como uno de sus presupuestos básicos la heterosexualidad obligatoria. Desde este punto de vista, esta sociedad ha juzgado y hasta legislado tanto el defecto como el exceso de adorno en las mujeres, realizado para atraer a los hombres o bien para confundirlos o engañarlos (2004, p. 105). Históricamente, el acierto en el uso del adorno y el decoro en la forma de vestir les ha supuesto a las mujeres la aceptación o el rechazo social, lo que tendrá también una serie de consecuencias dentro de la sociedad patriarcal y su visión de las relaciones entre los sexos como un sistema de intercambios:

Al regular cómo se ha de cubrir el cuerpo, las leyes, como parte del cuerpo simbólico de la ideología patriarcal dominante, y en línea con ella, pondrán su énfasis en clasificar a las mujeres entre las que se circunscriben dentro de los límites marcados por el honor y las que traspasan esos límites, es decir, en subrayar la división entre mujeres honestas y deshonestas. Como premio, las mujeres “honorables” mantendrán un rol social subordinado a los hombres pero recibirán a cambio la protección masculina con respecto a la violencia de otros hombres, violencia que para las mujeres “sin honor” constituirá una permanente amenaza. Esta protección, que siempre será relativa, se verá supeditada a un comportamiento de obediencia y subordinación de las mujeres, que deberá además

ser recatado, particularmente en el caso de las vírgenes. (Pérez, 2004, p. 106)

Los elementos externos que conforman la imagen pública de las mujeres cumplen así una función determinante en relación con su rol social y contribuyen a delimitar esas fronteras exteriores o límites materiales de la mujer a los que hace referencia María del Mar Agudelo:

Las fronteras materiales de la mujer estarían delimitadas por el color de su ropa, los elementos con los que juega, las posturas que se le imponen y por la aplicación de pinturas en su cara; aspectos que continuarían reiterándose a lo largo de su vida, con todas las implicaciones que conlleva explorar la feminidad de una forma legítima. (2008, p. 134)

Estas fronteras, que aíslan y comunican al mismo tiempo el cuerpo de las mujeres con lo exterior y con los otros, respaldan, de una manera más evidente o elocuente aún que las técnicas corporales, la concepción de la identidad de género como un proceso en el que lo social y lo cultural desempeñan un papel decisivo. Este proceso se lleva a cabo mediante la transmisión y aprendizaje de una serie de preceptos, mandatos, obligaciones, prohibiciones y formas de actuación, que se comunican tanto a través de mensajes verbales explícitos —órdenes, comentarios, conversaciones, lecturas, textos— como a través de mensajes no verbales como gestos, actitudes y comportamientos que se imponen o se imitan (Fernández y Duarte, 2006).

Las prendas de vestir, por ejemplo, y su utilización están asociadas a una serie de códigos sociales diferenciados según el género, como puede verse en el poema “La herencia”, de Cristina Morano, del poemario *La insolencia* (2001). El título del poe-

ma remite a la idea de la transmisión de saberes entre abuelas, madres e hijas y a la importancia de las genealogías familiares ya mencionadas. Lo que se enseña o se transmite en este caso es el conocimiento relativo al cuidado de la ropa y su presentación, que se realiza siguiendo las convenciones sociales vigentes para cada uno de los géneros:

Mi abuela me enseñó a planchar:
el pañuelo del niño se plegaba
en un triángulo, como el de soltera,
sólo el de caballero se plegaba
en forma de rectángulo

(En García-Teresa, 2019, p. 221)

En una nueva rememoración de la figura de la abuela, la hablante del poema recuerda las indicaciones recibidas en relación con los códigos de género que subyacen en la manera de doblar prendas como el pañuelo, cuya forma indica la condición de quien lo usa: “niño”, “mujer soltera” o “caballero”. Desde este primer ejemplo se observa, como se corroborará más adelante, cómo gran parte de estos elementos externos y sus particularidades de uso tienen una semiosis propia y están cargados de connotaciones culturales y significados simbólicos. Para adaptarse a un modelo de feminidad determinado, las mujeres deben entender y adoptar los códigos de uso de estos elementos externos.

El aprendizaje de estos códigos se realiza en muchos casos mediante la imitación que hacen las niñas o adolescentes de las formas de comportamiento de sus madres y otras mujeres cercanas. El poema “Himno al sol”, de Esther Morillas, que ejemplifica esta idea, muestra a una niña que copia y repite los

gestos y hábitos propios de la rutina de belleza de su madre, que toma como modelo:

Ociosa y pensativa
me pinto las uñas.

Luego agito las manos
como he visto agitarlas a mi madre.

(En Torras, 2009, p. 104)

También en un poema en prosa de Montserrat Cano, del libro *La mujer desarmada* (2006), se recrea cómo una niña ensaya una determinada identidad de género imitando los gestos y las posturas que le ha visto hacer a su madre; jugando a probarse su ropa, sus cosméticos y sus perfumes. La joven del poema va en busca de esa mujer que “podrías ser”, imagen interiorizada de la mujer ideal que se presenta ante ella como resultado de los distintos discursos escuchados y aprendidos. Como ocurre de manera frecuente en esta poesía, el poema muestra una forma de enunciación desdoblada o reflexiva, por medio de la cual la mujer adulta se dirige a la niña que fue. La coincidencia de ambas figuras se hace evidente en este caso por el conocimiento y la información que tiene la hablante de los detalles que relata, así como por la experiencia de las sensaciones producidas por las acciones que realiza la niña:

Te probabas un vestido de fiesta de tu madre, unos zapatos de tacón y el sombrero que ella estrenó para una boda. Te pintabas los labios y los ojos, un poco de rosa en las mejillas y unas gotas de perfume en las muñecas (ah, ese gesto de echar atrás la mano y aproximarla al rostro para oler la fragancia, los dedos arqueados, el ceño algo fruncido). En el espejo encontrabas

a la que podrías ser, sonreías, girabas, ensayabas posturas. [...] ¡Eran tan exquisitos el vuelo de la falda de gasa y en tu cara la sombra del ala del sombrero! (2006, p. 20)

Como se adelantó, algunos elementos externos que se asocian culturalmente con lo femenino pueden llegar a adquirir en los poemas un significado metafórico o simbólico. Por ejemplo, en el poema “Cómo calzarse...”, de Marta Sanz, analizado en el capítulo primero, la idea de la adopción de la identidad femenina, entendida como un proceso que se realiza a lo largo de las distintas etapas de la vida, queda aludida a través de los zapatos que usa una mujer, que van cambiando según su edad (2013, p. 32). Además de los zapatos, también la ropa, en sus diferentes formas, usos y significados, puede utilizarse para hacer referencia a una determinada identidad de género, como se vio también en el poema “Sin decir nada mamá me entregó el tesoro”, de Ana Pérez Cañamares, en el que el “tesoro” que la madre entrega a su hija resulta ser al final “un vestido de novia”, con todo lo que este vestido significa.

Lejos de ser elementos complementarios u ornamentales, que denotan vanidad, lujo o exceso, estos elementos externos hablan de las relaciones que las mujeres establecen con los mandatos y los imperativos de género existentes, y de sus experiencias particulares de aceptación o rechazo en cada caso. La ropa, los accesorios, los complementos y todos estos elementos no corporales acaban convirtiéndose en una extensión de lo corporal, en una parte más del propio cuerpo. La identificación de las mujeres con estos elementos puede ser total, hasta el punto de proyectar en ellos su identidad completa. Es lo que ocurre, por ejemplo, en un poema de Miriam Reyes del libro *Espejo negro*, en el que el vestido se identifica

con la piel y ambos elementos funcionan como límites o fronteras que delimitan, como señalaba María del Mar Agudelo, el espacio de la hablante y su radio posible de acción. En este caso, la piel y el vestido demarcan el espacio de lo propio y lo conocido; el lugar del hogar y del arraigo que se asocia en el texto con la idea de patria:

Mi hábitat no va más allá de mi propio vestido
fuera de mi piel y su cubierta
soy extranjera,
no tengo familia ni vínculo alguno con nadie
[...]
me hago una cruz en la frente
y le pido a quien sea capaz de hacerlo
que me ayude a aferrarme de mí
pues raíces no he echado en otra tierra.

(En Torras, 2009, p. 96)

Según esta misma idea, algunos poemas muestran cómo la pérdida de los elementos externos supone para la mujer una pérdida de partes de sí misma y de su identidad, lo que demuestra la estrecha relación que existe entre ambas nociones. Por ejemplo, en el poema “¿Quién me reconocerá?” de Beatriz Viol, incluido en *Los mapas perdidos* (2012), la hablante se presenta a sí misma como un conjunto de piezas que puede desarmarse o desmontarse. Se trata nuevamente de una imagen cosificada y fragmentada de la mujer, que no se muestra de forma unitaria, como un todo o un conjunto (Bengoechea, 2016). Al final, la pérdida de todos esos elementos conduce, según la pregunta retórica que la hablante formula en el poema, a la imposibilidad de ser reconocida por los demás, sugiriendo así que la identidad

reside precisamente en esos elementos externos, que otorgan a la mujer rasgos y atributos personales:

¿Quién me reconocerá cuando
me deshaga de
los lazos, el jabón, el pelo,
el carmín, el flúor, los dientes,
las gafas, el rímel, las pestañas,
la ropa, el perfume, la piel?

Y cuando me muestre entonces en carne viva,
frente a los maniqués de los escaparates
en las calles, ¿quién me reconocerá?

¿Resistiréis la tentación de llevarme
a un lugar seguro?

(2012, p. 101)

Lo que queda después de esa operación de despojamiento y abandono de lo externo es la materialidad de esa “carne viva”, cuya presencia resulta inaceptable, no tanto por ser demasiado explícita u obscena, sino porque muestra a una mujer que ha roto con los mandatos sociales relativos a la forma adecuada o pautada de presentación pública propios de su género. Este acto de desprendimiento y liberación, que podría verse positivamente como un acto de honestidad o sinceridad, supone sin embargo el abandono de las normas sociales que van asociadas a los procesos de construcción de la persona y conlleva automáticamente, como se insinúa en el poema, la descalificación de la mujer, que, según sugiere la alusión a ese “lugar seguro”, es vista como enferma, enajenada o loca, en la recreación de un estereotipo que resulta frecuente en la literatura universal.

Además de informar de las connotaciones culturales y los significados simbólicos, los elementos externos dan cuenta de la necesidad de construcción de una determinada imagen personal, asociada con una idea preconcebida de lo que es una feminidad positiva y aceptable socialmente. El cuidado y la atención de estos elementos conduce a la aceptación de las mujeres, mientras que su desatención merece las críticas y el rechazo, realizado incluso por las mujeres mismas. Un poema de Marta Sanz, incluido en el poemario *Vintage* (2013), muestra a una hablante que se presenta como una mujer descuidada y torpe en su forma de vestir, lo que provoca una autopercepción negativa que conduce a la mencionada descalificación. En esta descalificación, la hablante se compara con elementos asociados culturalmente a lo negativo, como “una rata de alcantarilla”, así como con figuras infravaloradas socialmente, como una verdulera o una frutera, y con estereotipos como el de la Cenicienta —a la que también se aludirá más adelante en un poema de Elena Medel— o la loca de Chaillot.³¹ El conjunto resulta una mujer sin

³¹ La figura de la loca de Chaillot hace alusión al personaje de Aurelia que aparece en la obra literaria francesa del mismo nombre —*La Folle de Chaillot*—, escrita por Jean Giraudoux en 1943, durante la ocupación alemana de Francia. La protagonista de la obra, una mezcla entre comedia y sátira, es una condesa del París de los años cuarenta, que vive en el barrio de Chaillot, de donde toma su nombre. Junto a tres de sus amigas cree descubrir una conspiración encaminada a apropiarse del petróleo de la ciudad, disimulada bajo la apariencia de unas inofensivas obras viales. Las cuatro mujeres condenan y encierran a los supuestos delincuentes en el sótano de su casa. La actitud y los parlamentos de esta mujer excéntrica y decadente dejan ver una crítica contra la codicia y la deshumanización de los individuos, demostrando la bondad y la lucidez que se esconden bajo su supuesta locura. La obra fue llevada al cine por el director estadounidense Bryan Forbes en 1969 con el título de *The Madwoman of Chaillot*, protagonizada por Katharine Hepburn. Además de la recreación del tipo de la mujer excéntrica o loca, la película se centra, al igual que el texto original, en el contraste entre la bondad de la gente sencilla o la “gente pequeña” y la codicia y ambición de la autoridad corrupta. Con estas alusiones,

gracia o sin “*charme*”, como la propia hablante menciona al final del poema:

Me visto
con ropas que, después,
delante de los otros,
me producen vergüenza.

Descubro:
las agujereadas medias de cristal,
el bajo deshilachado,
una lámpara en mitad del canesú.

La inconveniente
combinación
de los colores.

Me marchó antes de que suenen
las doce campanadas.

Soy calabaza —para la sopa—,
rata de alcantarilla,
vendedora de frutas y verduras.

Loca de Chaillot.
Sin *charme*.

(1993, p. 19)

Aunque la crítica o la recriminación parece dirigirse contra la propia hablante, por desatender su cuidado personal, la lectura de sí misma y la valoración negativa que este descuido

el poema de Marta Sanz hace referencia a un icono o un estereotipo cultural femenino.

suscita dan cuenta de esa mirada masculina interiorizada, que dicta la norma de lo posible y lo aceptable en relación con el aspecto exterior de las mujeres. Como menciona el poema, es precisamente “después, / delante de los otros” cuando la mujer es consciente de esa mirada que hace aparecer la “vergüenza” que se menciona en el texto. La interiorización de esos discursos sociales es la que genera esa violencia simbólica o estructural que la mujer aplica sobre sí misma.

Todos estos ejemplos permiten ver el alto grado de demanda y exigencia que supone para las mujeres construir y mantener una determinada imagen exterior que responda a los requerimientos y las expectativas sociales, algo a lo que, por lo general, no se encuentran sometidos los hombres. Esta necesidad de construcción de una imagen específica afecta también a muchas escritoras en su faceta pública, tal como declara Carmen Borja en una de las entrevistas realizadas por Sharon Keefe Ugalde:

Tengo la impresión de que a la hora de dar una conferencia, por ejemplo, a ningún escritor si es hombre se le pide ningún tipo de imagen especial. Nosotras, sin embargo, tenemos que seguir dando una imagen. Tenemos que ser lo más atractivas posible, estar vestidas y saber desarrollar algún truco femenino, porque es lo que espera el público. (En Ugalde, 1991a, p. 222)

Todas estas exigencias y expectativas en relación con la apariencia de las mujeres han llegado a compararse con una cárcel o una jaula, como ya se adelantó, tal como se sugiere en el poema “Derecho al vuelo”, de Andrea Mazas, del poemario *Mi columna vertebral* (2017). La metáfora de la jaula, identificada en este caso con un vestido o un corset con varillas, transmite esa idea de la identidad de género como una construcción impuesta, rígida e inflexible. Las mujeres quedan así caracteriza-

das indirectamente como pájaros enjaulados, privados de ese “derecho al vuelo” que se reivindica en el título. Resulta significativo, además, que se trate en este caso de una jaula invisible, con la que algunas mujeres se han fusionado o mimetizado, lo que les permite llevarla con total convencimiento y de manera inadvertida:

No saben muy bien quiénes son algunas mujeres.
Las hay que llevan la jaula por fuera
y se mimetizan con sus varillas.
Se contonean alegres ciertas mañanas
al son de su canto apresado.

[...]

No, no saben muy bien
quiénes son esas mujeres
ni yo tampoco
ni quién nos puso la jaula encima
pero nos miro con ternura desde mi columpio,
desde donde sueño cielo y no juicio ni jaula

(En García-Teresa, 2019, p. 197)

Tener una buena presencia y una buena imagen se siente como algo obligatorio, asociado, sin embargo, a la idea del impedimento, la restricción y la privación. La jaula, que simboliza todo lo que hay detrás de esa determinada visión de lo femenino, existe, aunque sea invisible. La misma idea se expresa en otros poemas mediante otros objetos limitantes y opresores. Por ejemplo, en un poema en prosa de Montserrat Cano, del libro *La mujer desarmada* (2006), la opresión proviene de unas “cadenas” que se disimulan bajo la suavidad y la apariencia estética de la seda, cuya ruptura obliga a las mujeres a “aprender” unas identidades nuevas: “[Cuando] toda rebeldía conduce al

exterminio del yo más profundo y más brillante; cuando solo hay cadenas y sedas con qué disimularlas, ¿dónde aprender a ser mujer?” (2006, p. 73).

La idea del encierro que suponen todos estos elementos permite hablar de la oposición entre la imagen externa y la interna de las mujeres; entre lo exterior, social y construido, y lo interior, como individual o singular, que es recurrente en muchos de estos poemas y dará lugar, como se verá en el capítulo cuarto, a todo un repertorio de figuras e imágenes particulares.

En el poema de Montserrat Cano comentado arriba, en el que la niña juega a probarse las ropas de su madre, la hablante adulta reflexiona, tras una atracción momentánea por la sensualidad y el glamour que acompaña a los elementos descritos, sobre la necesidad de esa imitación y adopción de códigos femeninos, adelantando ya con ello la idea de la falsificación y el ocultamiento que supone la identidad de género, en contraste con las preferencias personales: “Inesperadamente, algo en ti preguntaba para qué todo aquello, por qué parecer otra si tú encontrabas la pasión en sitios raros como la luna blanca visible en pleno día o los libros o el frío de la tarde” (2006, p. 20). Se adelanta así la idea de la necesidad de ocultación y falseamiento que requiere toda construcción de género. Para desenvolverse en el ámbito social, la mujer debe adoptar una imagen determinada, convertirse en otra. A este proceso de conversión contribuye también el maquillaje, que acentúa la idea de la identidad de género concebida como una máscara o un disfraz. El proceso de maquillarse y desmaquillarse, que se repite diariamente a modo de ritual, marca la entrada y la salida del ámbito diurno, social y público, para ingresar en el ámbito de lo nocturno, lo individual y lo privado. Esta idea se recrea en el poema “Viaje al fondo de la noche”, de

Ángeles Mora, publicado en el poemario *La guerra de los treinta años*, y recogido en la antología de 1995:

Todos los días repito
un breve ritual ante el espejo.
Tan sólo por descubrir mi rostro
que siempre se me borra trozo a trozo
perdido por tu almohada.

Viajo al fondo de la noche.

... Un poco de color
una sombra en los ojos
una gota de rímel que abrigue la mañana
de niebla vislumbrada en el cristal...
Buscando el truco
esbozo la primera sonrisa de la vida
y perfilo mis labios.

(En Muñoz, 1995, p. 57)

La dualidad de facetas señalada —exterior e interior— adquiere así una distribución espacial y temporal, como aparece en otros poemas de la misma autora. Por ejemplo, en el poema “Día y noche”, de *Ficciones para una autobiografía*, la división temporal que se anuncia en el título va asociada a una diferencia de tareas en función del género (2015, pp. 18-19). Según esta idea, el poema, que se analizará en profundidad más adelante, muestra cómo muchas veces, y en especial en el caso de las escritoras, la noche es el momento que las mujeres disponen para las actividades propias y personales, cuando están exentas de las obligaciones que la atención a lo doméstico y a los otros suponen.

La idea del maquillaje como máscara social que delimita ese tránsito entre lo diurno y lo nocturno, o lo exterior y lo interior, aparece también en el poema “Trucos de belleza”, de Irene Sánchez Carrón, del libro *Ningún mensaje nuevo* (2008). El poema está enunciado nuevamente desde una segunda persona autorreflexiva, desdoblada o en espejo, que pone en evidencia la separación entre el sujeto que observa y el objeto observado, sobre el que se aplica esa mirada crítica:

Tras lavarte la cara, te has sentado frente al espejo
y con un algodón empapado en un líquido misterioso
te has borrado las cejas y las pestañas.
Después he visto cómo retirabas la nariz de tu rostro.
La boca te ha costado despegarla,
pero al final lo has conseguido.
Por último, te has sacado los ojos
y, a tientas,
has regresado al mundo.

(2008, p. 26)

La acción de borrado o desdibujado que implica la eliminación del maquillaje conduce a acciones más radicales, como quitarse la nariz y la boca, y concluye en la extracción de los ojos. Estos actos de mutilación o autoviolencia, que nuevamente ofrecen la imagen de una mujer sin rostro o sin cabeza, la convierten momentáneamente en una muñeca que va por el mundo “a tientas”. La idea de las mujeres sin ojos remite a esa falta de conciencia de sí mismas que tienen muchas mujeres “dormidas”, que se oponen a las mujeres despiertas. Una idea similar se recrea, como se verá más adelante, en el poema “Salida nocturna”, de María García Zambrano (2012, p. 47).

La visión de la identidad de género como un disfraz o una máscara, conseguida entre otras cosas con el maquillaje,

adquiere un mayor desarrollo en otros poemas, en los que se insiste en el aspecto negativo de estos fingimientos y sus consecuencias. Noni Benegas rescata nuevamente el testimonio de Blanca Andreu, referido en este caso a la incapacidad de reconocerse en esos modelos impuestos: “Cuando me maquillo me parece que estoy imitando, no estoy haciendo algo que sale de mí” (en Benegas, 1998, p. 59). A lo que la autora añade: “Es decir, para identificarse con su género, el femenino, debe fingir unos gestos y actitudes por los cuales se reconoce a una mujer” (1998, p. 60). Además de mostrar la oposición entre lo social y lo individual o lo exterior y lo interior, la adopción pública de este tipo de imágenes externas tiene la particularidad de ser algo común y compartido por muchas mujeres. La repetición de una misma imagen o apariencia de la mujer se asocia con la idea de la producción en serie o en cadena, que se hace visible en la recurrencia de ropas y estilos. Algunos poemas aluden a la paradoja que supone la intención de singularizarse a través de una imagen personal o individual, que acaba siendo, sin embargo, común y compartida. Por ejemplo, en el poema “Tú... entre todas las mujeres” de Ana Gálvez, del poemario *Raro es pensar* (2016), se reflexiona con ironía sobre la posibilidad de una mujer de ser original y destacarse “entre todas las mujeres”, como menciona el título, que alude, con sus claras reminiscencias religiosas y bíblicas, a la figura de la virgen María:

Salgo a la calle
sintiéndome

adecuada
elegante
diferente
Llego al encuentro
y veo

muchas
como yo
que

con su pelo
rubio
también
se han disfrazado
de fuertes
de lindas
de diferentes.

(2016, p. 10)

Las mujeres y sus diferencias particulares quedan anuladas bajo estos trajes, complementos y estilos diseñados en serie, que funcionan a modo de uniformes o disfraces. Tanto su cuerpo como su carácter, personalidad e individualidad se reducen a ser simples superficies o lienzos donde dibujar; materia que moldear o con la que construir una imagen que responda al modelo deseado, lo que tiene como consecuencia la aniquilación de la mujer en sus deseos, opiniones, gustos y voluntades.

La idea de la construcción de una imagen o un modelo de feminidad determinado, vista como la adopción de una “segunda piel”, se recrea también en el poema “Salida nocturna”, de María García Zambrano, incluido en el poemario *Menos miedo* (2012). En este poema puede verse cómo la mujer se oculta detrás de elementos externos como el vestido, el calzado y el maquillaje que desdibujan o “borran” a la mujer que hay detrás de ellos:

Esta falda plisada
con botines,
una blusa que vaya

con mis labios,
el escote imperfecto
que perturbe.

Al fondo del armario están mis ojos
cosidos con puntadas de limón.
No los quiero abrir, me muevo a tientas.
Elijo una piel que me borre la piel.

(2012, p. 47)

Este acto de suplantación tiene consecuencias negativas para la mujer, a las que se alude en este caso mediante la mención de esos ojos cosidos que han sido separados del cuerpo. Esta imagen permite una doble interpretación. Por un lado, como se mencionó, hace referencia a la ceguera impuesta sobre la mujer adaptada socialmente, que no puede o no quiere abrir los ojos y que por lo tanto es incapaz de ver. Por otro, la idea de una mujer sin ojos remite a la presencia recurrente de las estatuas, los maniqués y las muñecas que aparecen en esta poesía en múltiples ocasiones y que se analizarán con detenimiento en el capítulo cuarto de este trabajo.

El tema del disfraz y el ocultamiento se recrea también en el poema “Colección primavera-verano”, de la misma autora, un poema que hace referencia nuevamente a la distancia que existe entre lo exterior y lo interior, entre lo construido o lo superpuesto y lo que ha quedado negado u oculto. Despojarse de los elementos externos implica para la mujer, como en los casos anteriores, perder la coraza y la protección que esta construcción supone y mostrarse o presentarse en su vulnerabilidad. Esta dualidad se transmite en el poema además mediante la oposición espacial que muestran las dos columnas en las que se ha distribuido su contenido. En el lado izquierdo se mencionan

los elementos externos —“el vestido”, “los zapatos”, “el collar”, “el tacón”, “la peluca”— y en el derecho, los internos, separados por un espacio en blanco que los enfrenta o los opone. El avance textual va informando también de un progresivo despojamiento de la mujer, que incluye tanto las prendas de vestir como la protección que estas proporcionan:

El vestido:

ser vulnerada,

los zapatos:

no querer respirar,

el collar:

suspendido de un clavo.

Me hundí el tacón en la mano

y murió una paloma.

(2012, p. 45)

Al final, la pregunta sobre el destino que le espera a la peluca, una vez quitada, introduce, mediante la frase hecha “inclinarse la cabeza”, un juego de palabras que alude a la idea de la sumisión y la obediencia de la mujer en un sistema patriarcal desigual y jerarquizado: “¿Qué haré con la peluca? / El mundo insiste en que incline la cabeza” (2012, p. 45). La mención de esta necesidad de “inclinarse la cabeza” remite además a la idea de una posible decapitación de la mujer, que continúa la línea de las agresiones que el texto menciona en versos anteriores: “ser vulnerada”, “no querer respirar” o hundirse “un tacón en la mano”. Este acto de decapitación funciona de manera metafórica pues, a la cosificación que aparecía en poemas anteriores, se añade aquí la idea de la mujer sin cabeza, que constituye, como se vio, una imagen recurrente en la representación artística de las mujeres en diferentes medios y contextos.

Así como determinadas prácticas y técnicas corporales pueden ser utilizadas por las mujeres como forma de control y reivindicación, como se analizó en el apartado anterior, también los elementos externos y lo que culturalmente significan pueden ser utilizados como forma de protesta y denuncia, tanto individual como colectiva, al invertir los usos convencionales que se hace de ellos en relación con los patrones de género.

Ana Pérez Cañamares menciona, por ejemplo, la estrategia adoptada durante su adolescencia de usar los pantalones del uniforme de los chicos o elegir prendas de vestir holgadas, como una forma de acceder al mundo de lo masculino y sus actividades. El uso de ropa ancha, que no revela las formas del cuerpo, se convierte en una barrera tras la que esconderse de miradas y acercamientos incómodos e indeseados:

Harta de la falda del uniforme, que me dejaba las piernas al aire con las rodillas siempre peladas y con costras, que me impedía jugar al balón prisionero sin que se me vieran las bragas y se rieran de mí, un día me planté en el colegio con el uniforme de los chicos. Cambié la faldita de cuadros escoceses y las medias azul marino hasta la pantorrilla por un pantalón gris de tergal [...]. Fuera del colegio me ponía vaqueros y camisas anchas de cuadros tipo leñador, pero mis pechos y mi culo se empeñaban en marcarse, y seguía escuchando obscenidades que no siempre era capaz de comprender pero cuya turbiedad captaba y me asqueaba. (2022, pp. 51-52)

De igual forma, el poema “El tictac de las agujas”, de Olalla Castro, incluido en el poemario *Los sonidos del barro* (2016), recrea una situación en la que un grupo de chicas decide presentarse públicamente ante los hombres a quienes sirven o atienden en un acto social con la cabeza descubierta, sin el obligado tocado o cofia que requiere la situación que se describe en el

poema. Esto supone una clara violación de las prácticas habituales y las normas sociales vigentes en ese momento. Enunciado por una de las participantes en esta *performance* acordada, el suceso pone de manifiesto una situación jerárquica desigual entre los distintos géneros —los miembros femeninos: jóvenes sirvientas; los masculinos: hombres adultos de elevada posición o clase social en un acto público—. El ambiente formal de la situación en la que se encuentran estos personajes deja claras las relaciones de poder existentes, revelando al mismo tiempo los lugares sociales que corresponden a cada uno de los grupos. Aunque la puesta en práctica de esta estrategia no cambia en lo fundamental estas diferencias, supone una forma de llamar la atención sobre la existencia de unos seres invisibilizados, ignorados e “innombrables”. Las relaciones de poder asimétricas se cuestionan y se desafían durante el tiempo que dura ese “pequeño motín / de cabezas desnudas”, vivido por las jóvenes como un “triumfo”, que después es recreado y festejado durante la noche, en la intimidad de su dormitorio compartido:

Irrumpimos en la sala
repleta de bombines
sin ocultar el cabello
debajo de las cofias.
No había moños,
horquillas, recogidos.
El uniforme impoluto.
Las bandejas de plata relucientes.
Los ojos apuntando a las baldosas.
Nada distinto, excepto aquel desafío
en nuestras cabezas desnudas.

Ellos giraron sus sombreros
a la vez.

A la vez carraspearon —cof, cof...—
y torcieron el gesto.
Finalmente, miraron
sus redondos relojes de bolsillo,
a la vez.
Solía reconfortarles
seguir el tictac de las agujas
alrededor de las esferas:
conservar la exactitud de la hora
los hacía sentirse invulnerables.

Después de aferrarse a sus relojes,
de acomodar el esmoquin con los dedos,
regresaron los modales y los corros,
las poses de quien trata asuntos capitales.
Y de nuevo nosotras
nos volvimos de aire.
Otra vez innombrables.
Tan fuera de todos sus lenguajes.

Más tarde,
ya en nuestros camastros,
acunamos aquel diminuto trofeo
hasta dormirnos.
La escena de ellos
girando sus sombreros a la vez
fue descrita de mil formas distintas.
Hubo alguna imitación y muchas risas.
Nuestro pequeño motín
de cabezas desnudas
nos sustrajo esa noche
de la eterna derrota
a la que la vida intenta,
en vano, acostumbrarnos.

(2016, pp. 18-19)

La superioridad social masculina se representa en el poema mediante una serie de elementos externos que forman parte del vestuario, como son el bombín, el esmoquin y el reloj. La cabeza cubierta por los sombreros que acompañan de manera obligada la etiqueta de los trajes formales contrasta en este caso con la cabeza descubierta de las jóvenes, que se atreven a presentarse socialmente sin una parte del uniforme. Esta acción podría interpretarse como un caso del “sinsombrerismo” antes de tiempo al que aluden autores como Julio Neira, según el cual, se interpreta el hecho de que las mujeres de principios de siglo xx se presentasen en público intencionalmente sin el obligado sombrero —tal como hacían, por ejemplo, Concha Méndez o Maruja Mallo, que practicaron este “sinsombrerismo” muchas veces— como un acto de provocación social (2009, p. 43).

La diferencia en la caracterización de personajes masculinos y femeninos en relación con la cabeza es un aspecto que aparece en muchos de estos poemas, convirtiendo esta parte del cuerpo en sinécdoque del cuerpo entero y del género al que representa, como ya ha sido apuntado páginas atrás. En el poema anterior, el rechazo de la conducta de las jóvenes por parte del grupo masculino se expresa mediante gestos como el carraspeo reprobatorio —“cof, cof”—, la comprobación de sus relojes —que confirma el funcionamiento del orden establecido— y el ajuste de su ropa, que funcionan como formas de reafirmación de su estatus y su posición social. Se demuestra así cómo el significado de todos estos elementos externos es distinto para cada uno de los géneros y cómo denotan, en este y otros casos, tanto adscripción genérica como posición social.

El uso de las prendas de vestir con una intención de protesta, rechazo o reivindicación aparece también en el poema “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches”, de Elena Medel,

del poemario *Tara* (2006). Aprovechando alusiones a historias y personajes de la literatura y el cine como Cenicienta o El mago de Oz, el discurso de la madre es el que transmite, igual que en otros poemas, la idea de lo que constituye la condición femenina, vinculada en este caso con la necesidad de encontrar un marido. Nuevamente, el cambio de los zapatos representa en el poema distintas disposiciones de ánimo y perfiles de la identidad. Despojarse de ellos, como sucede en la acción de desnudarse previa al acto amoroso, supone también aquí despojarse de lo artificial y construido en relación con el género y la feminidad y regresar a un estado previo o infantil. La interpretación libre y personal que la hablante realiza de las palabras de su madre, afirman, mediante la ironía, su libertad sexual:

Mi madre me enseñó que la mejor forma de pasar por la vida
era renunciando a la propiedad particular.

Ella me convenció de que podría transformar los balbuceos en
música de cámara, con mis zapatos.

Tus zapatos son mágicos, me dijo. *Pierde uno y ganarás un marido.*
Vende dos y ante ti se revolverán las semillas de tu reino.

Y yo susurraba: mi reino eterno. Junto a Él.

Decidí que los compraría de colores para camuflar mi identidad,
sobrios si aspiro a desvelar mis secretos.

No tacones ni zapatos planos ni aerodinamismo; le quiero
suciamente. He descubierto que *pasos-pequeños* conducen
a *una-mujer-seria-con-dos-rayas-absortas*.

Descalza, de puntillas, vuelvo a tener diez años y a morirme
por dentro de tanta soledad.

(2006, p. 37)

Una recreación similar a las anteriores aparece en el poema “Tantas”, de Ana Pérez Cañamares, del poemario *Alfabeto*

de cicatrices (2010). La hablante del poema reflexiona nuevamente sobre su identidad, una identidad falseada o impostada, construida a través de distintas máscaras y disfraces. Para hacer referencia a esta idea de multiplicidad de rostros y facetas, se recurre en el texto a elementos como el maquillaje y el vestido, elementos que cubren y falsifican una supuesta originalidad o autenticidad, presente en el nombre propio y la desnudez. La identidad conseguida por medio de estos y otros elementos tiene la finalidad de agradar o complacer a los otros, mandato o consigna principal dirigida a las mujeres en el sistema patriarcal, que la hablante del poema consigue desafiar o desobedecer:

Yo, que he sido tantas
que tantas veces he alquilado
mi nombre y me lo han devuelto
vacío o maquillado o roto

desde aquí digo
que volveré a ser tantas
como prendas tengo en el armario
pero que nunca volveré a pensar
con qué traje gustaré más
ni siquiera si mi desnudez
puede resultar embarazosa

(2010, p. 61)

Finalmente, en otros casos los textos muestran una crítica directa a estas imágenes de la mujer impuestas y estereotipadas y a los significados que adquieren los elementos con los que se construyen. En el siguiente texto de Julia Otxoa, publicado en su *Antología poética* (1988), dirigido a una mujer obediente de estos imperativos estéticos, la artificiosidad de la mujer cosificada permite compararla con un maniquí o un

objeto construido para su exposición y para la contemplación de los demás. Este proceso de construcción, realizado igual que en los casos anteriores mediante la adopción de distintos elementos externos, se describe nuevamente como una colonización de esa mujer rota que ha perdido sus alas, que recuerda el vuelo inútil o imposible del poema “Derecho al vuelo”, de Andrea Mazas, analizado arriba. Esta mujer se encuentra así atrapada en una “tela de araña”, idea con la que nuevamente se alude al encierro y la trampa que supone tener que adoptar una imagen determinada y obedecer unos parámetros estéticos específicos:

Cómo me dueles mujer de nylon y escaparate,
de belleza en siete días,
y norte deshabitado,

mujer colonizada y rota,
sin huella de alas sobre el tiempo,

cómo maldigo esa tela de araña
que decidió tus puntos cardinales

(1988, p. 39)

La mención de ese “norte deshabitado”, que hace referencia a la idea de la ausencia de rumbo o de dirección y también de racionalidad o de razón, puede verse como una nueva alusión a la pérdida de la cabeza y todo lo que esta simboliza. El mismo sintagma se repite en el poema siguiente del mismo libro, donde también se advierte una asociación negativa entre los cosméticos, el maquillaje y el vestuario y la falsedad y la falta de autenticidad de un determinado tipo de mujeres de las que la hablante se distancia:

Asciende plástico el corazón de cosmética,

alfabetos de nylon donde
ahorcar a Simone de Beauvoir,
Gabriela Mistral, Santa Teresa,

inquisición de carmín borrando bibliotecas,
infortunio de astillados espejos
donde engendrar hastío,

mujeres de frente tapiada
y norte deshabitado,

tú, tú de ellas,

distorsión codificada,
punto y seguido de arena para el desierto

(1988, p. 40)

Este último poema opone así dos tipos de mujer, las mujeres en serie, que siguen los lineamientos de una feminidad estándar, y las mujeres que se separan de esta norma, entre las que se incluye la hablante. En las primeras, las marcas externas que denotan esa imagen impuesta, como los cosméticos o las medias de nylon, equivalen, según el texto, al borrado de lo intelectual —“bibliotecas”— y sus corazones de plástico, falsos, son lugares donde se niega a autoras y pensadoras como las mencionadas — Simone de Beauvoir, Gabriela Mistral y Santa Teresa—³² y sus aportaciones en relación con las mujeres.

³² La mención de mujeres destacadas del mundo del arte, la literatura y el cine es algo que aparece en muchos de los poemas contemporáneos escritos por mujeres. Con estas menciones, las autoras construyen un marco de referencia en el que se insertan; ofrecen un colectivo de nombres con los que se identifican, a quienes

En otros poemas más recientes, la crítica contra los diferentes tipos de cosméticos y productos de belleza que utilizan las mujeres se dirige contra la publicidad que está orientada hacia ellas de manera específica y al efecto que provoca el uso de todos esos productos excesivos en el medio ambiente, en lo que constituye un enfoque novedoso de este tema. Esta es la reflexión que aparece en el poema “La impureza sale cara”, de Ana Galván, del poemario *Raro es pensar* (2016). El poema insiste nuevamente en la idea de la pureza, la limpieza o la perfección en relación con las mujeres ya comentada. En un segundo plano, puede apreciarse la presencia de los discursos sociales que están detrás de estas prácticas diferenciadas según el género, que la hablante critica indirectamente y de los que se distancia mediante la ironía con la que los reproduce:

Piensas
te han hecho pensar
que esas

cremas
aceites
geles
jabones
champús
mascarillas
exfoliantes
revitalizantes
regeneradoras
que utilizas

admiran o de los que se apartan, en cada caso, que funcionan como modelos ideológicos o de comportamiento de una genealogía que se extiende más allá de lo familiar para integrar ese conjunto de las “hermanas” a las que remiten muchos textos. Este aspecto se analizará más detenidamente en el último capítulo.

en la cara
el pelo
las piernas
las manos
la espalda
los hombros
los pechos
la tripa
los muslos
los pies

para tener una piel

más suave
más limpia
más hidratada
más bonita
te harán sentirte
limpia
te harán sentirte
pura
te harán sentirte
bien.

(2016, pp. 7-9)

La enumeración de las distintas partes del cuerpo de la mujer a las que se dirigen estos productos ofrece nuevamente una imagen fragmentada de ella. Las partes del cuerpo constituyen en este caso objetivos aislados de la publicidad, a los que se enfoca cada uno de los productos específicos mencionados. Pero más allá de los beneficios individuales que estos productos prometen, y tal como sugiere la hablante del poema, sería necesario pensar en los inconvenientes y las desventajas que suponen sus desechos a nivel colectivo y global:

Pero no piensas que
un envase de plástico
para cada crema
[...]
son
40 envases de plástico al año
[...]
te comportas como algunas de
esas mujeres que,
después de barrer su casa
—a conciencia—
tiran el polvo
—por la ventana—
sin importarles
—como a ti—
a quienes asfixiará
ni lo sucio que quedará.

(2016, pp. 7-9)

Con este tipo de reflexiones, el poema llama la atención sobre problemas actuales como la degradación del medio ambiente, y se sitúa en la línea de las propuestas del ambientalismo y el ecofeminismo.

Según lo analizado en este apartado, puede verse cómo los elementos externos juegan un papel fundamental en la construcción de una imagen determinada de lo femenino. El uso que se hace de ellos acerca a las mujeres a las figuras y estereotipos vigentes en la sociedad. De manera tanto consciente como inconsciente, movidas o motivadas por los distintos discursos sociales, las modas, el cine y la publicidad, las mujeres adoptan una serie de modelos que perfilan y caracterizan su imagen y su forma de presentación, bajo los cuales subyacen criterios diferenciales de género e intereses políticos y económicos.

Gestos, actitudes y comportamientos de la feminidad normativa

Además de los aspectos revisados en los dos apartados anteriores, que hacen referencia a la aplicación de técnicas corporales y al uso de elementos externos en la gestión del cuerpo, en la construcción de la identidad femenina resulta también importante la forma en la que el cuerpo se expresa y se desenvuelve en presencia de lo otro y de los otros. Se trata, en este caso, del aspecto dinámico y relacional del cuerpo; del cuerpo en acción y en movimiento.

Como se ha estudiado desde la psicología, las distintas acciones, movimientos y relaciones que se establecen entre el cuerpo y el entorno dan cuenta de una cultura concreta y particular; el cuerpo sirve de herramienta expresiva para los individuos, al ser lugar de comunicación y medio de reconocimiento entre ellos. Sobre este aspecto han reflexionado autores como Joseph Gevaert (1974), Flora Davis (1976) y Michel de Certeau (en Vigarello, 1982).

En el caso de la socialización de género resulta fundamental este lenguaje del cuerpo y lo que significa, tal como constatan autoras como Blanca Luz Sojo: “la feminidad es una construcción cultural impuesta como ideal social para las mujeres, representado con gestos, vestimenta y comportamiento” (2019, p. 183).

La concepción del género como un conjunto de pautas aprendidas y formas de comportamiento ejecutadas de manera iterativa se relaciona con la idea de performatividad señalada por Judith Butler en *El género en disputa* (1990). Para esta autora, la performatividad tiene que ver con la repetición de una serie de acciones, por medio de las cuales se consigue adaptar de manera coherente el sexo biológico al género, confirmando o

consolidando el sistema sexual binario heterosexual y su necesidad política, social y económica de conservación. Para esta autora, por tanto, el género “siempre es un hacer”, que se define o se caracteriza por “la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas —dentro de un marco regulador muy estricto— que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de una sustancia, de una especie natural de ser” (1990/2007, p. 85).

El cuerpo y el espacio que lo rodea se entienden así como una materialidad que puede y debe usarse de una manera determinada en la relación con los otros, en los hábitos, costumbres y acciones cotidianas, lo que va determinando el terreno de lo posible y lo no posible respecto al uso social del cuerpo:

Por medio de la rutina, la actividad habitual, nuestros cuerpos aprenden lo que es “interno” y lo que es “externo”, cuáles gestos están prohibidos y cuáles son requeridos, qué tan violables o inviolables son las fronteras de nuestros cuerpos, cuánto espacio alrededor del cuerpo se puede reclamar, etcétera. Éstas son con frecuencia lecciones mucho más poderosas de las que aprendemos conscientemente, a través de una instrucción específica acerca del comportamiento apropiado para nuestro género, raza y clase social. (Bordo, 2001, p. 34)

La actividad del cuerpo y su performatividad no solo contribuyen a la conformación de una identidad de género determinada, sino que resultan también efectivas en su transmisión o comunicación a los otros. Rodolfo Fernández y Andrea Duarte aplican al sistema de valores de la sociedad patriarcal las diferencias que existen entre la comunicación analógica y digital señaladas por autores como Watzlawick, Helmick y Jackson en la obra *Teoría de la comunicación humana* (1985). Estos autores distinguen entre la comunicación de contenidos y la comunicación

de aspectos relativos a las relaciones. Mientras los aspectos relativos al contenido se suelen transmitir de forma digital o verbal, aquello que tiene que ver con lo relacional o las relaciones es de naturaleza predominantemente analógica (1985, p. 65).

Según Fernández y Duarte, las asimetrías de género se transmiten y se aprenden en la infancia a través de mensajes tanto verbales como no verbales. Esto hace que los condicionamientos que crean sean especialmente difíciles de superar, pues son asimilados en un proceso de comunicación de doble vía:

mediante la comunicación digital o por medio del uso del lenguaje y las palabras, y por comunicación analógica o comunicación no verbal, en la que intervienen los gestos, las expresiones faciales y la entonación entre otros, y que muchas veces dicen más que las palabras. (2006, p. 147)

La forma de expresión de los contenidos presentes en la comunicación analógica o no verbal es producto de los esquemas o patrones previos que se tienen de cada uno de los géneros y al mismo tiempo está motivada o condicionada por las características y los rasgos que se atribuyen a cada uno de ellos. En el caso del género femenino, estas características incluyen aspectos como la dulzura, la amabilidad, la simpatía, la alegría y la falta de agresividad, que condicionan el modo de realización de los movimientos, gestos y acciones corporales, cuya ausencia o defecto convierte a las mujeres en poco femeninas o masculinizadas.

Además de estos rasgos atribuidos social y culturalmente a cada uno de los géneros, un uso determinado del cuerpo va asociado también a una tipología concreta de emociones y a las formas de expresión consideradas válidas o aceptables socialmente en cada caso. La construcción de un género determinado involucra así estos dos aspectos, lo corporal y lo emocional,

y atiende a unos intereses específicos, que revelan cómo el control del cuerpo y sus formas de expresión se convierte en una herramienta política.

Por ejemplo, en la España franquista, el modelo de mujer impuesto desde la Sección Femenina va asociado a unas determinadas actitudes respecto al cuerpo y a sus formas de actuación, que involucran también una serie de emociones y sentimientos concretos. Begoña Barrera propone precisamente que el control de las emociones, sentimientos y actitudes de las mujeres en esa época constituye uno de los objetivos centrales de la labor de “tutela emocional” que llevó a cabo esta organización:

parece cierto que la afectividad promovida por el discurso de la organización no solo se perfiló a partir del fomento de unas emociones prefiguradas, sino que además se convirtió en el eje central en torno al cual giraban todos los procesos de subjetivación que las falangistas consideraron femeninos. Junto con ello [...] el mismo discurso también se ocupó de dibujar un completo mapa de atributos referidos al modo en que los sentimientos o las actitudes propias del género al que estaban definiendo debían exteriorizarse. La dimensión corporal entraba así en escena para constatar una premisa que las falangistas parecían tener muy presente: la personalidad no solo debía manifestarse verbalmente mediante la enunciación de los estados emocionales, sino que también debía performatizarse, esto es, construirse a través de los usos gestuales, del tono de voz, de la expresión facial o del modo de vestir, de suerte que fuera en la intersección de ambas dimensiones, la lingüística y la corporal, donde radicara la plena asimilación de la identidad femenina que pretendían inculcar. (2019, pp. 309-310)

Esta idea de la unión entre lo corporal y lo discursivo en la exteriorización de los aspectos relativos al género a la que

apunta Begoña Barrera se encuentra ya en la obra de Judith Butler mencionada, en la que se señala que el acto discursivo, además de tener un componente lingüístico, es algo corporal —en el sentido de teatral— que se ejecuta y se presenta ante un público y puede interpretarse (1990/2007, p. 28).

La unión de lo verbal y lo corporal en la expresión de estas emociones por parte de las mujeres tiene como correlato la existencia de mecanismos controladores y censores que vigilan ambos aspectos, tanto el relativo al contenido del discurso emitido como el que tiene que ver con la correcta o incorrecta actuación o puesta en escena. En conjunto, el “estilo emocional” que se consigue mediante la vigilancia del cumplimiento de estas normas hace posible un determinado comportamiento social y una relación con el otro y con el entorno que resulta eficaz para conseguir unos objetivos concretos. En lo que respecta a las mujeres, estos objetivos tienen que ver con el mantenimiento de unas relaciones sociales asimétricas, fundamentadas, entre otras cosas, en la existencia del núcleo familiar y el control sobre el resultado de la reproducción:

Los juicios vertidos sobre la apariencia o la corporeización del carácter funcionaron en armonía con el discurso sobre las pasiones que debían regir la identidad femenina, de suerte que constituyeron un estilo emocional que determinó el modo en que los afectos eran expresados corporal y verbalmente, y empleados para negociar interacciones sociales. (Barrera, 2019, p. 314)

Según lo anterior, puede verse cómo el comportamiento de las mujeres y sus maneras de actuar está altamente codificado y pautado en una sociedad dada y un momento histórico determinado. La reflexión crítica que realizan los poemas permite, sin embargo, cuestionar la necesidad y la obligatoriedad de estos

patrones de comportamiento, por tratarse precisamente de algo establecido socialmente y por lo tanto modificable. Algunos poemas desmienten el argumento de que ciertas actitudes y formas de ser de las mujeres están motivadas o determinadas por causas biológicas o naturales, tal como ocurre en el poema “Género parcial”, de Ana Tapia, incluido en el libro *El polizón desnudo* (2009). En el poema se critica la atribución a las mujeres de una serie de características supuestamente femeninas, como la comprensión, la candidez o la amabilidad, por motivos hormonales y no culturales y sociales:

Estrógeno es la hormona femenina.
Gracias a ella
las mujeres son más comprensivas
y no van a la guerra porque son
almas cándidas
ángeles del hogar
no dicen tantos tacos
como el hombre
no gritan por la calle
son sumisas
y aceptan el destino que les llega
qué bueno es el estrógeno
[...]
porque es sabido que ciertas cosas
no son aprendidas no señor ustedes se equivocan
pues todas estas cosas permanecen
en los vasos sanguíneos del cerebro
y son tan inmutables como el sol

(2009, pp. 45-46)

Mediante un discurso irónico que afirma lo que en realidad pretende negar o criticar, en el texto se atribuyen a las mujeres

y a lo femenino comportamientos asociados con la pasividad, la obediencia, la sumisión, la resignación y la falta de agresividad. Estas cualidades se manifiestan en la tendencia a evitar conflictos o enfrentamientos, ser “almas cándidas” o “ángeles del hogar” y hablar de una manera comedida y sin gritar.

La ausencia de fuerza y agresividad es uno de los rasgos recurrentes en la caracterización de las mujeres según el modelo de feminidad patriarcal, que resulta acorde con la concepción que tiene este sistema de la superioridad masculina. Un poema de Ana Pérez Cañamares titulado “Clases de autodefensa” se refiere precisamente a cómo las actitudes y gestos agresivos no están incluidos en la idea de lo femenino que tiene la sociedad, y cómo estas ideas construyen esas “etiquetas” de las que después hay que desprenderse:

Pelear no estaba escrito
en mi carácter
—ese guion escrito por otros.
Estas patadas al aire
que llevo dando toda la vida
solo pretendían desprender
las etiquetas pegadas
a las suelas del zapato.
Ahora que lo necesito
tengo al menos
aprendido el gesto.

(2010, p. 55)

De forma contraria a esta actitud violenta o agresiva, a las mujeres les corresponde un comportamiento modoso o recatado que cumpla con los preceptos e imperativos que la mentalidad patriarcal establece o considera para lo femenino, como

la marginalidad, la falta de autorrepresentación y la ausencia de palabra y discurso (Fernández y Duarte, 2006). El poema “El baile”, de Sonia San Román, perteneciente a *La barrera del frío*, hace alusión a estas supuestas cualidades femeninas: “Según las reglas de los tuyos, las damas no deben gritar. / Pero no esperes alegría ni complacencia en mis actos. / Me sentaré en silencio y ocultaré mi mirada de eterno aburrimiento / ante tus gestas admirables” (2017, p. 39). Mediante la alusión a “los tuyos” se hace referencia en este caso al género masculino y a las reglas de comportamiento que establece para las mujeres, entre las que se incluye el silencio y la abstención de participar en ese “baile” social.

A estas actitudes y comportamientos se suma la necesidad de sonreír. La Sección Femenina, a través de sus distintos medios de difusión, insistía en la importancia de la sonrisa en las mujeres como forma de demostrar la complacencia con las tareas y funciones encomendadas. Según señala Begoña Barrera, a la mujer le correspondía “estar sonriente y conforme, sin quejas”. El imperativo de la alegría, que fue el más difundido por la Sección Femenina durante la guerra, fue sustituido después por el de la simpatía y el agrado, como actitudes más requeridas en las mujeres durante los años cuarenta (Barrera, 2019, p. 300). Esta alegría no se derivaba del bienestar de la persona, sino que su performatización se imponía como medio para conseguir un fin, que en este caso era el de la entrega femenina a su entorno, con la que supuestamente se conseguía alcanzar la plenitud del carácter femenino. Como menciona nuevamente la autora “la simpatía, concebida como la entrega a las causas o problemas ajenos, se convertía en un instrumento para lograr tres supuestas recompensas: la aceptación social, la actuación conforme a la moralidad y el olvido de sí misma” (Barrera, 2019, p. 301). Por el

contrario, reír sin motivo o de una forma estruendosa o estridente es visto como algo negativo en las mujeres. La misma autora recuerda las cualidades y atributos considerados positivos en relación con la mujer durante la posguerra:

Así como los nervios o las pasiones desaforadas debían ser domesticados y reemplazados por la serenidad, el equilibrio y la paz, se hacía igualmente imprescindible sustituir los gritos, las risas y las manifestaciones “descolocadas” por el silencio y el recato gestual. De hecho, la primera de estas cualidades era requerida en su acepción literal, la del mutismo. (2019, p. 311)

A pesar de que muchos poemas contemporáneos están escritos en fechas alejadas de este momento histórico al que hace referencia Barrera, los ecos de su ideología y su forma de pensar siguen resonando en las rememoraciones que realizan las autoras de su historia personal y familiar. Por ejemplo, en el poema “Ejemplos de pereza castigada”, de Inma Luna, ya analizado, la voz de autoridad que se dirigía a la niña del poema la descalificaba atendiendo a su risa impropia: “Tanto tiempo riendo como una boba” (2014, p. 25). También en el libro *Querida hija imperfecta*, de Ana Pérez Cañamares, aparece una alusión a las mujeres que se ríen de una manera no apropiada, que son consideradas locas y provocan el rechazo de los demás: “Aunque les avergüence que riamos / como una loca sin familia” (2019, p. 32). Es significativo también en este sentido el título de uno de los poemarios de Laura Casielles —*Sonreíd*—, dedicado a las mujeres.

Las diferentes formas de presentación, expresión y actuación corporal están condicionadas también, junto a las diferencias de género, por las diferencias de clase social. La intersección de estos dos factores perfila o matiza los modales, hábitos, gestos y actitudes que se establecen para las mujeres en cada caso. En

relación con este aspecto, resultan significativos dos poemas de Cristina Morano, incluidos en el poemario *La insolencia* (2001). El primero de ellos es el poema “La herencia”, mencionado arriba, en el que se hacía alusión a la enseñanza de una serie de tareas domésticas por parte de las figuras familiares femeninas:

Mi madre me enseñó a bordar:
el dedal en el dedo corazón,
usar el hilo en hebras cortas,
me enseñó a hacer vainica doble
y a ordenar la vajilla de porcelana:
primero las bandejas,
después los platos y las copas.
Mi abuela me enseñó a planchar:
el pañuelo del niño se plegaba
en un triángulo, como el de soltera,
sólo el de caballero se plegaba
en forma de rectángulo

Al final del poema, sin embargo, se introduce un giro que cambia la perspectiva con la que se valoran estas actividades propias del ama de casa convencional, para dar cuenta de una realidad distinta:

Entonces eres hija de una buena familia.
No, soy la hija de las criadas.

(En García-Teresa, 2019, p. 221)

Este final puede entenderse de dos maneras diferentes. En una interpretación literal, la hablante realiza una corrección del equívoco sobre la clase social a la que pertenece, que obliga a una nueva lectura del poema. Sin embargo, la comprensión de este último pasaje como un enunciado metafórico e irónico

muestra la crítica que realiza el poema en relación con el trabajo doméstico no remunerado que llevan a cabo muchas mujeres, lo que las convierte, más que en esposas, en criadas de sus maridos.

El otro poema, titulado precisamente “Señoras”, pone en evidencia cómo las categorías de género están influidas por aspectos como el nivel de estudios, el desempeño profesional y el poder adquisitivo. Los gestos, actitudes y comportamientos femeninos cambian así según los distintos lugares que ocupen las mujeres en la jerarquía social:

Por las mañanas acostumbro
a pasar por la cafetería
me tomo dos cafés —uno contra mi espalda—
entre las limpiadoras que se duermen
sobre su propio desayuno.
Al otro lado de la barra
conversan las señoras,
las dueñas de las tiendas de mi barrio;
se llaman por teléfono,
son admiradas por ejecutivos,
hacen planes para pintarse las uñas.
Sus ojos no contienen desamparo,
sus cerebros no se deshacen
enhebrando palabras, ni átomos, ni perlas.
Las sigo y compro el Marie Claire,
las imito, finjo que soy respetable
en la cola del supermercado.

(En García-Teresa, 2019, pp. 221-222)

Las diferencias de clase se manifiestan en este poema en el tipo de vida que lleva cada grupo social y el trabajo que realiza, lo que se traduce también en unos usos del cuerpo diferenciados. Las limpiadoras y las señoras se encuentran se-

paradas en el texto por los extremos que ocupa cada uno de los grupos en la barra de la cafetería, que establece un límite tanto real como metafórico entre ellas. Las señoras, que son dueñas de las tiendas del barrio, realizan un tipo de acciones determinadas —hablar por teléfono, conseguir la admiración de los hombres de negocios, pintarse las uñas y leer revistas femeninas como *Marie Claire*—, acciones que imita la hablante del poema para parecerse a ellas y “fingir” ser una mujer respetable, lo que confirma el aspecto performativo del género ya apuntado.

En otros poemas se plantea la idea de que la forma de comportarse de las mujeres, definida o pautada socialmente, afecta o determina también su forma de escribir. Según la idea que propone Mada Alderete en el poema “Nunca podría ser Bukowski”, del poemario *La hembra te da permiso* (2010), la escritura de las mujeres no puede ser igual a la de los hombres por las diferencias de socialización que existen entre los dos géneros. Al haber distintas pautas de comportamiento y de expresión de las emociones para cada uno de ellos, como ya se vio, estas diferencias condicionan, según el poema, incluso la forma de escribir. El texto ironiza sobre estas diferencias, según las cuales una mujer, debido a su educación, formación, expectativas y ambientes en los que se desenvuelve, no puede aspirar a escribir igual que lo haría un escritor como Bukowski. Las acciones y las actitudes del escritor maldito se van comparando en el poema con las de una mujer burguesa de clase media, educada según unos parámetros de género convencionales. Mientras a Bukowski se le atribuyen acciones presumiblemente varoniles de macho seductor, borracho y mujeriego, la mujer se siente más atraída por actividades en teoría propias de su género, como la limpieza doméstica, los bebés, la repostería y las relaciones personales y afectivas

—“abrazos”—. Estas actividades son las que hacen que esta mujer “pierda el tiempo” y no pueda escribir “sin parar” como hace el otro autor, lo que le impide producir sus “mejores escritos”:

no he bebido entero un güisqui
así que no podría ser como él

no sé qué se siente en la piel de un seductor
borracho, cansado y sucio
me hubiera cortado el pelo
olería a mandarina
y mi casa sería blanca
fijate todo el tiempo que he perdido con un trapo
mientras él escribía sin parar

no soy partidaria de la violación
no me motiva
me importan las mujeres
no sólo como agujero y letrina

claro que no me cuelga nada entre las piernas
pidiendo una cuevita distinta a cada rato
eso influye bastante

tomo zumo en los bares
a veces té
y al tercer té me tiro al agua mineral
porque me excita demasiado
podría pasar cualquier cosa y no me quiero arriesgar

lo veis
soy miedosa
me asustaría ser como él
me dan miedo los perros y las noches en la calle
no sé vagar sola buscando cualquier sexo

ni sé dónde venden drogas
ni cuánto valen
si acaso pudiera pagarlas

a veces veo sospechosos cuchicheando en corrillos
y no me acerco
como seguro haría él
corro en la otra dirección
en la que están los bebés
y los acuno encantada
les cuento inocentes historias
para nada bukowskianas

nunca he amanecido llena de litros de cerveza
y bragas de olores desconocidos cerca de la cara
siempre he follado con los hombres de uno en uno
sin contar con los fantasmas

he sufrido pero no me daba por manchar todo y escribir
más bien por llorar
y ahora cambio de acera si veo un daño que me mira

es que soy una cobarde
y por no portarme mal
jamás existirán mis mejores escritos

eso sí
puedo invitaros mañana a bizcochos y abrazos

(2010, pp. 75-76)

Al final, la crítica del poema se dirige también hacia la mujer misma, que se autopresenta como una mujer “cobarde”, que no se atreve a salir de lo establecido —“portarse mal”— y acercarse a ese lugar oscuro del que emerge la poesía del otro autor

y que, en su lugar, se dedica a “llorar”. Sin embargo, la consideración de este sujeto de enunciación como un “yo irónico” (Luján, 2000, p. 232) permite dudar de sus propias afirmaciones y observar en ellas la crítica hacia ese discurso del otro o segundo discurso que siempre aparece sobreentendido o parodiado en la ironía lingüística, que sería aquí el discurso oficial o hegemónico que establece los rasgos y características propias de las mujeres.

Finalmente, la crítica contra los estereotipos rígidos y limitantes en relación con las formas de actuación y expresión de las mujeres se comunica en muchos de estos poemas mediante actos y gestos de protesta. De la misma forma que el uso de determinados elementos externos —como el sombrero— puede convertirse en una estrategia reivindicativa, como se vio en el apartado anterior, también movimientos y acciones específicas pueden usarse como formas de crítica y subversión. Se comprueba así que, al igual que la ley y el derecho se inscriben en el cuerpo, como afirma Michel de Certeau (en Vigarello, 1982), también el cuerpo, inversamente, puede constituir una escritura, convirtiendo sus acciones en una declaración.

Muchos poemas hacen referencia a acciones desobedientes o desafiantes de esa norma social uniformadora que restringe y limita las acciones posibles de las mujeres. De todos ellos, destaco el poema “Bienaventuranza vi”, de Gracia Morales, del poemario *La voz en pie* (2014). En ese poema, se utilizan acciones como levantarse, dejar el delantal sobre la silla, salir de casa o levantar el puño para expresar el rechazo a las leyes impuestas. Estos gestos, que constituyen acciones reales dentro del poema, tienen también una carga simbólica, que hace referencia tanto al alzamiento de la mujer como a su rechazo de las labores domésticas con las que muchas veces se la identifica, simbolizadas en

ese delantal que se abandona. Todos estos gestos concluyen en el acto desafiante de dejar el lugar interior de la casa para ocupar el espacio exterior de la calle y unirse a otras mujeres, acto que constituye en sí mismo una declaración de intenciones:

Bienaventuradas sean aquellas mujeres
—tan siempre madres, esposas,
abuelas o hermanas—
que aprenden a levantar sus puños
en plazas, autobuses y dormitorios.
Bienaventuradas cuando dejan,
dobladitos sobre una silla,
el delantal, los suspiros,
la prudencia,
el temor, las cacerolas.

[...]

Bienaventuradas
las mujeres que se agarran
bien fuerte las unas a las otras
y salen a recorrer las calles,
con pancartas de letra infantil.

(En Medina, 2020, s. p.)

Con estas y otras acciones los poemas exploran lenguajes alternativos con los que desafiar tanto el silencio impuesto a las mujeres como los límites y las barreras espaciales y sociales de lo que se considera adecuado o apropiado para ellas.

Los aspectos analizados en este segundo capítulo relativos al cuerpo y a su gestión se centran en su mayoría en el análisis de los elementos que contribuyen a la construcción de lo que se considera una identidad femenina positiva o aceptada, tal como se documenta o testimonia en los textos, mostrando la forma en la que las autoras reaccionan ante ellos. Además de la

labor de testimonio y registro, muchos poemas muestran también la crítica, la negación y el rechazo que muchas escritoras sienten hacia estos imperativos, que se manifiesta tanto en la negación textual explícita como en la defensa y recreación de los atributos de lo que se ha considerado una feminidad negativa, opuesta o rechazada, aspectos que se analizarán en el último capítulo de este trabajo.

CAPÍTULO III
EL DEBER SER DE LA MUJER

Preceptos, mandatos y prohibiciones.

Los estereotipos femeninos

Además de los aspectos analizados en el capítulo anterior, y como señalaba María del Mar Agudelo en la cita mencionada arriba, en el proceso de construcción de la identidad de género intervienen también una serie de ideas, presupuestos y creencias —esquemas incorporales, en la terminología de la autora (2008, pp. 131-132)— que establecen socialmente la norma y el deber ser de las mujeres en un momento determinado.

La idea central o fundamental del patriarcado es, como se comentó en relación con el pensamiento de Michel de Certeau (en Vigarello, 1982) y Gilles Lipovetsky (1999), la concepción de la mujer como inferior al hombre, idea de la que se derivan unas relaciones de poder asimétricas y jerarquizadas que repercuten en una forma de organización social concreta. Tal como mencionan Rodolfo Fernández y Andrea Duarte:

El patriarcado es un orden social o sistema de relaciones familiares, sociales y políticas que generan una ideología patriarcal. Dicho sistema se fundamenta en relaciones de poder donde se expresa la supremacía de lo masculino y la inferioridad o subordinación de lo femenino. En el patriarcado, los hombres controlan —o se supone que deben controlar— los aspectos sobresalientes de la economía, la cultura, la ideología y los aparatos del Estado. (2006, p. 147)

Lucrecia Vacca y Florencia Coppolecchia llaman la atención también sobre esta desigualdad, destacando cómo sobre la base de una diferencia sexual y biológica se construye una diferencia social que va más allá de lo natural y justifica, según este enfoque, la dominación que se ejerce sobre las mujeres:

El patriarcado es un sistema político que institucionaliza la superioridad sexista de los varones sobre las mujeres, constituyendo así aquella estructura que opera como mecanismo de dominación ejercido sobre ellas, basándose en una fundamentación biologicista. Esta ideología, por un lado, se construye tomando las diferencias biológicas entre hombres y mujeres como inherentes y naturales. Y por el otro, mantiene y agudiza estas diferencias postulando una estructura dicotómica de la realidad y del pensamiento.(2012, p. 60)

Sobre estas diferencias se proyecta una valoración y una jerarquía —superior para lo masculino e inferior para lo femenino— que justifica socialmente las relaciones de dominio y sumisión que se establecen entre los géneros y condiciona las imágenes y las formas de percepción y autopercepción de cada uno de ellos:

La sociedad patriarcal es, entonces, una expresión de dominio y opresión que promueve, reproduce y consolida en todos los campos, una visión del mundo, una perspectiva de ideales e imágenes, en que hombres y mujeres se auto-interpretan e interpretan desde un modelo abiertamente patriarcal. La promoción, por lo tanto, de aspiraciones y valoraciones, apuntan a consolidar el dominio del hombre y la sujeción de la mujer. (Fernández y Duarte, 2006, pp. 145-146)

La visión binaria de los géneros —masculino/femenino— y la valoración que esta oposición supone —superior/inferior— se relaciona con otras oposiciones propias de la estructura dicotómica de la realidad y el pensamiento a la que aludían Vacca y Coppolecchia en la cita anterior. Tomando como referencia las ideas de Frances Olsen (1990), estas autoras señalan cómo el pensamiento está estructurado de una forma dicotómica, basada en

oposiciones binarias o duales de rasgos. Según esta idea, y como ya se adelantó en el capítulo anterior, dividimos todo nuestro universo y todo nuestro entorno en los pares racional/irracional, activo/pasivo, pensamiento/sentimiento, razón/emoción, cultura/naturaleza, poder/sensibilidad, objetivo/subjetivo, abstracto/concreto, universal/particular (2012, p. 62). A estos pares se atribuye un juicio o una valoración, como mencionan las autoras, que considera de manera positiva el primer elemento de cada par y de manera negativa el segundo: “Los términos considerados femeninos son definidos como una imperfección respecto de los otros términos: lo pasivo es el fracaso de lo activo, el sentimiento es menos importante que el pensamiento, la emoción es menos explicativa que la razón, etc.” (2012, p. 63). Además de esta valoración, este pensamiento dicotómico sufre un proceso de sexualización, pues un lado de estas oposiciones es considerado propio de la naturaleza masculina, mientras el otro se consiera propio de la naturaleza femenina, es decir, “todas las cualidades del lado izquierdo de cada par son identificadas con el sexo masculino y aquellas ubicadas del lado derecho son identificadas como características del sexo femenino” (2012, p. 62). Con esta asociación, la dicotomía pasa de ser algo descriptivo a ser algo normativo y prescriptivo, que no solo informa de las cualidades o características que considera naturales para cada género, sino que en función de esta naturalidad dirige sus actitudes y comportamientos en una determinada dirección:

Así, la dicotomía se transforma en algo de carácter, no sólo descriptivo, sino prescriptivo. No sólo dice cómo es la supuesta esencia de cada sexo (dando por sentado la existencia de sólo dos sexos), sino que además indica cómo debe ser y actuar cada uno y cómo no debe hacerlo. La mujer, según esta posición, no sólo es vista como irracional, pasiva y subjetiva, sino que *debe*

serlo, negándosele, de esta manera, la posibilidad de ser racional, objetiva o activa.³³ (Vacca y Coppolecchia, 2012, p. 62)

Tal como argumentan algunas defensoras del feminismo de la igualdad, el problema reside básicamente en la sexualización de estas dicotomías, es decir, en asociarlas a cada uno de los géneros por cuestiones o motivos naturales y biológicos, algo que, en la opinión de autoras como Simone de Beauvoir es un error, pues estas cualidades y características pueden ser aprendidas a través de la educación (Vacca y Coppolecchia, 2012, p. 64).

De estas dicotomías se deriva, en ese paso o esa conversión de lo descriptivo a lo prescriptivo, una serie de principios o preceptos que se asumen como “naturales” y “lógicos”, pero que no lo son, y que producen desigualdad, injusticia, discriminación, opresión, violencia y dominación de las mujeres. Sobre la base de estas oposiciones binarias Fernández y Duarte elaboran una tabla comparativa en la que presentan las diferencias que existen entre los dos géneros en relación con los principios o normas fundamentales de comportamiento y su aplicación práctica (2006, pp. 147-148). Entre estos principios o preceptos se encuentran, por ejemplo, la identificación de lo femenino con lo afectivo y lo emocional —y su valoración negativa— y de lo masculino con lo racional —en una valoración positiva—; la división de funciones de los géneros y el ámbito o espacio de acción asignado a cada uno de ellos —público y privado— y la capacidad de ejercer el poder y la autoridad en estos ámbitos, tanto sobre sí mismos como sobre otros; la posibilidad de autointerpretarse y autorrepresentarse, aceptada solo en el caso masculino; y la valoración relativa a la sexualidad, libertad, derechos y control sobre el

³³ Las cursivas son del original.

propio cuerpo, negativa en el caso femenino y positiva en el masculino (2006, pp. 147-148).

De todos estos principios y preceptos patriarcales me centraré en este capítulo en tres de ellos que me parecen especialmente relevantes en el caso de la poesía contemporánea escrita por mujeres. Se trata de la visión de la mujer como “ser para los otros”, ya señalada por Simone de Beauvoir (1949) y retomada, como se verá, por autoras contemporáneas como Marcela Lagarde (2005); la ausencia de centralidad de la mujer, según la idea o el principio de que “la autointerpretación y autorepresentación (*sic*) femenina es en muchos casos reduccionista, negativa e incluso peyorativa”, mientras que “la autointerpretación y autorepresentación (*sic*) masculina es en la mayoría de los casos positiva o potencialmente positiva” (Fernández y Duarte, 2006, p. 148); y la falta de voz, de palabra y opinión, o la ausencia de un discurso socialmente aceptado y relevante en el caso de las mujeres. Estos tres preceptos aparecen en los poemas contemporáneos de manera recurrente y confirman con esta recurrencia la vigencia del modelo social patriarcal, tal como se verá en los apartados siguientes. Pues, a pesar de las diferencias que los cambios históricos han supuesto en la aplicación o actualización de estos principios, puede decirse que las creencias y valores en los que se sustentan siguen siendo operativos en la actualidad y determinan las maneras que tienen los individuos de interpretar el mundo y de interpretarse a sí mismos, tal como mencionan los autores anteriores: “Los preceptos o principios que el patriarcado en tanto sistema e ideología le asigna a los géneros femenino y masculino en diferentes épocas y espacios, incluyendo el presente, están vigentes en forma parcial o total y siguen presentes en los imaginarios colectivos” (Fernández y Duarte, 2006, p. 147).

Ser para los otros: la identidad como desposesión

De todos los principios patriarcales mencionados en el apartado anterior, quizá el que resulta más relevante o más determinante en la conformación del género femenino y el que más condiciona a las mujeres es la idea de que estas no existen para sí mismas, sino que su existencia se debe a los demás. La identificación de las mujeres con el cuerpo lleva asociada, como se vio, una identificación con las emociones y con el amor, lo que conduce a la idea de que las mujeres consiguen la plenitud mediante la entrega a los otros. En esta misma línea de pensamiento, Marcela Lagarde define la condición de la mujer como “una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para los otros” (2005, p. 33).

Esta idea confirma la cualidad social y relacional del género femenino, según la cual, las mujeres adquieren su identidad de la relación con los otros, que son quienes les confieren un papel vital y social determinado. Como señala Pilar Nieva-de la Paz: “Parece ya difícilmente cuestionable que la identidad femenina se ha construido tradicionalmente desde una perspectiva social y relacional (las mujeres han sido sobre todo hijas, hermanas, esposas y madres)” (2009, p. 14).

Según esto, la mujer no es dueña de su persona; su existencia no puede complacerse o acabarse en sí misma, sino que debe prolongarse en la de los demás, centrada o dedicada, como está o debe estar, en la reproducción, el cuidado, la atención y la satisfacción del otro. Esta idea constituye una forma de violencia contra la mujer que tiene distintas consecuencias negativas y desemboca en un conflicto interior que los poemas recrean

de diferentes maneras. Este precepto principal de la existencia para el otro determina, asimismo, la función esencial que se atribuye a las mujeres —la reproducción y no la producción—, el ámbito o lugar de actuación que les corresponde —privado y no público—, y las actividades que estas pueden o no pueden realizar. Como señala Margarita Pisano en este sentido:

Nadie es neutro dentro de una sociedad, las mujeres, sobre todo, cargamos un sistema de valores que no nos pertenece genéricamente, que forma parte de una cultura eminentemente masculina que nos socializa para estar casadas, para ser complemento de algo, al mismo tiempo que nos caza la lógica de los grupos hegemónicos masculinos que asumimos como propia, reduciéndonos e instalándonos en un espacio reproductor y no creador. (2000, p. 54)

Las consecuencias de la aplicación social de este principio se manifiestan en diversos ámbitos y aspectos de lo femenino, que tienen en común un efecto de aniquilación o borrado de las mujeres, que se traduce poéticamente en representaciones e imágenes de la postración y la enajenación como las que se analizarán en el capítulo siguiente.

En muchos poemas, el precepto de ser para los otros se asocia a una determinada visión de la maternidad. Un ejemplo lo constituye el poema “Ligaduras”, de Pilar Adón, perteneciente al libro *Las órdenes* (2018). La mujer de este poema, que podría verse como representación de muchas mujeres, está tan entregada al cuidado de los suyos que esta actividad llega a ocuparlo todo, provocando incluso el olvido o la negación de sí misma. La obligación de cuidar a los demás, calificada en el poema como algo “irremediable”, hace que la mujer viva y experimente el mundo a través de los otros, sintiendo lo que ellos sienten, lo que anula sus propias vi-

vencias y experiencias. Toda esta actividad se vive con una angustia que se manifiesta en el cuerpo, en síntomas que se asemejan a una enfermedad, visible en ese no descansar, ahogarse, enflaquecer, estar pálida y sentir asfixia y opresión en el pecho:

El afán de cuidar. Lo irremediable de cuidar.
En el tiempo de cada mujer que se apresura.
Que no descansa, que lo hace todo.
Ahogándose en sí misma.
Que se levanta cuando los otros se agitan en su espacio
y enflaquece cuando los otros dejan de comer.
Cada paso adiós, cada separación,
un desamparo que niega el reposo.
Que se aplasta contra el esternón y se sostiene
en los años pasados y en la incertidumbre: ¿habrá más?
La piel pálida como madera de puerta
y las manos en asfixia
mientras cortan la carne.

(2018, p. 24)

La misma idea aparece en otros poemas tratada de manera semejante, como en el poema “Tengo sed”, de Juana Castro, del libro *Antes que el tiempo fuera* (2018). El poema está dedicado también a la idea de una maternidad enfocada en el cuidado de los otros, que manifiesta su amor a través de la preparación de la comida:

Esta madre no sabe más amar.
Y ahí voy ahí va
con la cazuela en ristre
horas en el fogón en los fogones
para darte hijo mío para daros
comidas tentempiés rebanadas
con que aliviar cadenas y sudores.

[...]
No la culpéis.
Su manera de amar es la cuchara.

[...]
Vuestra madre
la vieja cefalópada sin remos
sólo sabe llenaros el mantel
colmaros la boca la despensa
daros pan y viático.

Llorad
llorad con ella
la manca
la manca del puchero y el dolor.

(2018, pp. 65-66)

La idea de la sed que aparece en el título de este poema alude de manera simbólica, como ya se comentó, a las carencias de esas mujeres abnegadas y entregadas a los otros, que se desatienden a sí mismas. Se trata de una sed que no puede saciarse y produce un estado de frustración e insatisfacción vital. El contraste entre lo mucho que se da —simbolizado mediante la abundancia del agua generadora de vida— y lo poco que se recibe —que provoca la sed mencionada— se utiliza como mecanismo constructivo del poema titulado precisamente “Mamá”, de Alba González Sanz, incluido en el libro *Parentesco* (2012), que recrea la misma idea de los anteriores:

Te nos diste.
Y tu amor rebosaba como el agua
que sale de la bañera
empapando las baldosas,
la toalla.
Tanto amor

que no supimos recogerlo,
detener el torrente, devolverte un poco:
qué hacer
con ello.

Tanto amor.

Hasta que tuviste sed.

(2012, p. 24)

En otros casos, la responsabilidad de la atención de los otros, en sus múltiples tareas, recae sobre otros miembros de la familia, como las hijas, pero no los hijos, como se recrea en el poema “El refrán de la viuda”, del mismo libro de esta autora —*Parentesco* (2012)—:

Para los padres, hijas
que paren con dolor.
Recuerdan el médico, el aniversario,
la limpieza de la primavera,
esos pobres gestos
—doblar, frotar, presionar, quebrar, golpear—
que el cuerpo viejo,
caprichoso,
no atiende.

Para los padres, hijas
que paren con dolor
y se les quiebran
las piernas
antes de olvidar.

(2012, p. 30)

La idea del cuidado del otro se revela así como uno de los preceptos fundamentales de la feminidad patriarcal, según el cual las mujeres acaban convertidas en trabajadoras pluriempleadas sin remuneración, de las que se espera que sean capaces de hacer todo tipo de tareas. El poema “Nosotras”, de Itzíar López Guil, del poemario *Esta tierra es mía* (2017), que se mencionará también en el capítulo quinto, trata este aspecto de las múltiples actividades que desarrollan las mujeres en el ámbito social y familiar, convertidas en trabajadoras sin salario. Mediante la frase “la -a es un galardón”, que pronuncia la hablante del poema en el diálogo que mantiene con su pareja masculina, se subraya la idea de una identidad o un rol femenino construido a través de las acciones y compromisos adquiridos y repetidos, de los que parecen estar exentos los varones, y se critica la adopción del lenguaje inclusivo por su parte, cuando esta medida se limita a ser un gesto o una moda, que no implica cambios en la realidad:

No te atrevas a usar el femenino
para hablar de ti.
No,
mientras no sepas
qué hacer junto a un enfermo
y abras tu diario.
No,
mientras te creas con derecho
al mejor plato, al mejor sitio del sofá.
No,
mientras te sientes
y esperes que te sirva.
Y que me mate a currar
y sea siempre joven
y amable y misteriosa.

Porque la -a es un galardón,
¿no lo sabías?
Y cuesta muchas batallas.

(2017, p. 34)

La dedicación exclusiva a los otros hace que la mujer viva a través de las necesidades de los demás y llegue a identificarse con ellos hasta el punto de convertirlos en el centro de su existencia, que puede verse amenazada o en peligro si ellos faltan. Se trata de lo que Margarita Pisano refiere como la incondicionalidad de las mujeres a esa feminidad aprendida y esa fidelidad absoluta hacia lo masculino:

Los valores con que el sistema nos lee y con los que nos leemos se relacionan con la incondicionalidad a la feminidad. En nuestra memoria aún residen las fidelidades absolutas hacia el cuerpo masculino y, a través de él, a su cultura y sus proyectos de sociedad. Cultura que se entiende como la única posible.
(2000, p. 38)

La misma autora relaciona esta idea de la disponibilidad total de la mujer con la ausencia de límites que caracteriza a una feminidad construida desde lo masculino y con el sentimiento de culpabilidad que generan los intentos de cambio en este sentido:

La falta de límites es y ha sido una de las claves más importantes en la construcción, constitución y creación de la feminidad, que marca nuestros cuerpos sexuados por la culpa y nos signa como objetos disponibles de ser tomados para siempre o por un rato, con o sin nuestro consentimiento. Creo que el poner límites en nuestras vidas es un aprendizaje nuevo y difícil. No sabemos ejercer este derecho de individuación sin sentirnos culpables de escapar a la estructura de la feminidad, diseñada

para la entrega total, a través de amores y maternidades ejercidas sin restricciones. (2000, p. 38)

Atendiendo a estas reglas del amor incondicional y sin restricciones, la mujer debe complacer al otro o a los otros, sin que se le permita desafiar este imperativo fundamental. La transgresión o desobediencia de este mandato conlleva, como señala Pisano, el peligro de ser castigada o repudiada de distintas formas, que van desde la culpabilidad y el autocastigo, hasta la reprobación social por parte de grupos tanto de mujeres como de hombres y parejas sentimentales, que pueden incluir la agresión física:

En la historia de mujeres, la que transgrede estos bordes y se sale del espacio demarcado de la feminidad, se sitúa en una peligrosa frontera donde pierde violentamente la solidaridad de casi todo el mundo, incluso, de las propias mujeres, cuya solidaridad tiene un límite claro dentro del espacio simbólico de la feminidad y de las reglas del amor y la familia. (2000, p. 38)

Según este precepto, la respuesta de la mujer ante los requerimientos de los otros debe ser siempre afirmativa. A la mujer no le está permitido negarse, decir que no, poner límites entre ella misma y los demás. Se establece así un contraste entre lo que la mujer puede y no puede hacer; entre lo que debe acatar y lo que puede o no puede rechazar, lo que se traduce también en lo que puede y no puede decir.

Muchos poemas mencionan este contraste entre lo positivo y lo negativo, entre el “sí” y el “no” como respuestas permitidas y prohibidas. La existencia femenina y el acto de entrega que la caracteriza, según los preceptos mencionados, es una existencia de afirmación para los demás, pero no para ella misma, lo que supone una negación de sí, de sus deseos y necesidades. La palabra “no” constituye en muchos casos y situaciones un tabú, y la des-

atención de esta regla implícita tiene consecuencias negativas de distintos tipos. El poema “Egoísmo”, de Inma Luna, expresa de manera directa esta imposibilidad de la mujer de decir que no, a riesgo de ser acusada de la descalificación que se anuncia en el título, que constituye una de las más generalizadas:

No supe decir que no desde el principio
porque me habían explicado
que hacer lo que se quiere
es uso de personas egoístas.

(2014, p. 40)

También en el poema “El paseo en barca”, de Sonia San Román, se recrean las consecuencias que tiene para la mujer esta programación para la obediencia, conseguida a través de castigos y amonestaciones, y el efecto de negación, borrado y enajenación que produce en ella este silenciamiento forzoso:

Hubo una vez que dije no a pesar de estar programada para
asentir.
Brotó entonces el daño.
No tuve coraje de volver a repetirlo.
Hoy soy madre y sigo diciendo sí a todo el mundo.
Mi hijo duerme, crece y se aleja.
Mi compañero duerme, crece y también se aleja.
Yo no duermo, menguo, me desvanezco y me alejo de la que fui
o de la que esperaba ser.

(2017, p. 37)

De forma parecida a lo que ocurría en el primer poema analizado —“Ligaduras”, de Pilar Adón—, la mujer de este poema consagra su existencia a los demás, lo que supone el sa-

crificio de sí misma y de su salud —“no duermo”, “menguo”, “me desvanezco”—, algo que tiene los mismos efectos que en el caso anterior, provocando la anulación de sí misma: “me alejo de la que fui / o de la que esperaba ser”.

La entrega incondicional de las mujeres y la ausencia de límites entre ellas y los otros no afecta únicamente a cuestiones externas como las tareas, las obligaciones y el comportamiento social, sino que incluye también el propio cuerpo y la sexualidad. El cuerpo de la mujer es un cuerpo para el placer de los demás, a cuyos requerimientos no pude negarse. En el poema “La lista macabra (3)”, de Mada Alderete Vincent, perteneciente al poemario *La casa de la llave* (2007), se evidencia esta imposibilidad de la mujer de rechazar los reclamos sexuales del hombre, acto que se castiga en este caso con el maltrato y la violencia física:

¿amenazas? sí
¿insultos? sí
¿agresiones sexuales?
no sé
¿no sabes?
no sé qué hubiera pasado si le digo alguna vez que no
siempre le dejé hacer encima de mí

(2007, p. 18)

La situación que se registra en este poema, un fragmento de una entrevista realizada a una mujer en una casa de acogida, da cuenta de esa exclusión de la palabra “no” del vocabulario femenino. La respuesta de la mujer debe ser siempre afirmativa, de acuerdo con la incondicionalidad femenina señalada. Una situación parecida, en relación con la obediencia de las mujeres, se recrea en el poema “Desmontaje”, de Eva Vaz, del poemario *Leña* (2004). El poema alude nuevamente a la idea

del sometimiento de la mujer mediante la inclinación de la cabeza, imagen analizada ya en capítulos anteriores:

La mujer que siempre
dobló a los hombres
gimió su miedo
cuando escuchó
de su propia boca:
“puedes hacer conmigo
lo que quieras”.

La mujer que siempre
dobló a los hombres
se fue olvidando de sí misma
y aprendió
el placer del sí
y del abandono.

La mujer que siempre
dobló a los hombres
ahora
sólo dobla
su cabeza
para decirle que
sí.

(2010, p. 52)

En otros poemas, las consecuencias de obedecer los deseos de la sexualidad propia se manifiestan en la forma de un embarazo adolescente no deseado o no planificado, que se soluciona, según una práctica habitual, con el matrimonio obligado de los novios. El poema “El ramo”, del poemario *Divina* (2014), de Inma Luna, recrea esta situación de una boda forzada, en la que la novia no tiene ninguna capacidad de decisión sobre nada. Lo único

que le está permitido hacer es aceptar de manera sumisa todo lo que supone este matrimonio, que se resume en ese lacónico “sí quiero” que se ve obligada a pronunciar. Ante la escasez o la parquedad de su decir, su cuerpo muestra su realidad de una manera elocuente, aspecto que se trata también de ocultar o acallar, igual que en los casos anteriores:

No me dejaron elegir
mi vestido de novia
ni el peinado ni el ramo,
todo venía junto
en el pack penitente de mi boda
junto al sí quiero, al párroco,
a la iglesia y al novio.
Mi madre me compró un hermoso manojo de rosas
y se ocupó de que en las fotos
las flores ocultasen la determinación de mi barriga.

(2014, p. 55)

El manojo de rosas que la madre le regala a la hija funciona así como símbolo de esa norma social y sus preceptos, que concede más importancia a las apariencias, protegidas o salvaguardadas por el ramo de flores, que a los deseos y los sentimientos reales, que no pueden mostrarse en la fotografía ni en la realidad.

El matrimonio forzado y la fidelidad a la norma y al estereotipo de la mujer madre-esposa no solo termina con la libertad individual de las mujeres, sino que impone también una visión heteropatriarcal del amor y la sexualidad, que resulta igualmente limitante. En algunos poemas se describe esta imposición del matrimonio heterosexual como un acto violento que se siente como una agresión, y que tiene consecuencias en el cuerpo que provocan dolor y sufrimiento. El poema “Adela sed”, de Juana Castro, incluido en el poemario *Cóncava mujer*,

que utiliza de nuevo las metáforas de la sed y el hambre para hacer referencia a la falta permanente de las mujeres, constituye un ejemplo de esta idea. En el poema se recrean los pensamientos que una novia le dedica a su amada, antes de casarse y convertirse en una “novia tradicional”:

Te espero aquí, pasiva con la tarde,
con las uñas rapadas, y los dientes
segados de esperanza.
Te espero aquí, cosiendo
los ladridos que me gritan las carnes,
emparedando perros de lujuria
con la cal apagada de las cartas.

Te espero aquí, tirando
los collares calientes de los senos,
copiando frialdad de los espejos,
blanqueando los besos y las manos.

Cuando vengas rodando con la sombra
me encontrarás, teñida
de sosiego y jazmín artificiales,
lapidado mi cuerpo de rocío,
inaccesible y azul, como los ángeles.

Novia tradicional, cuadriculada
por caminos de boda,
señorita de abuelas y de monjas,
hormiga de candores aprendidos,
vacunada de espaldas a la vida.
(Y se irán emigrantes las caricias
al exilio total de lo perdido.
Este hambre de siglos nos injerta
la semilla cruel del raquitismo).

(2004, pp. 45-46)

Una idea similar se recrea en otro poema de la misma autora, donde se transmite el miedo que siente una mujer al adentrarse en una relación distinta a la heterosexual. En el poema “xxxvi” de *Fisterra* (1992), la hablante se encuentra decidida a superar las prohibiciones y los mandatos relativos a su cuerpo y a una sexualidad binaria y excluyente, aunque ello implique desatar fuerzas ocultas y desafiar las figuras de autoridad a las que se alude en el texto —el abuelo, el pastor, las abuelas—, cuyas recriminaciones se temen. El contexto amoroso y erótico del poema puede deducirse del imaginario de la lírica popular, de la mención de ese mar desconocido en el que la hablante espera sumergirse, así como de las alusiones que aparecen en otros poemas del mismo libro, en un cotejo cotextual. Antes de iniciar lo que supone para ella esta nueva y arriesgada empresa, la mujer del poema se encomienda a la noche personificada, momento también propio del amor y de lo desconocido, a quien pide su ayuda:

Séme propicia, noche.

Voy a ti con el miedo

del mar y la esperanza.

Pues no conozco el mar.

[...]

Heme aquí, toda oídos,

como platos los ojos,

en el borde esperando para hundirme.

[...]

Que lentos se desaten

los labios del abuelo

y que el pastor recuerde

aquello que él oyó cuando muchacho.

Séme propicia, sacia

toda mi sed y el negro

demonio de mi miedo, noche mía.

... Aunque no duerma luego.
Aunque un coro de espíritus me cerque
y cruja la madera
y las muertas abuelas en sombra se levanten
y sus dedos sean ojos de rosario
en un escalofrío cada cuenta hasta el alba.

(1990, pp. 68-69)

La prohibición o la negación del derecho al placer femenino, disociado de la procreación e incluso de la relación de pareja, es algo que causa pudor o vergüenza. Así se constata en un poema de Marta Sanz, del poemario *Vintage* (2013), en el que una mujer es sorprendida por la mirada de alguien que la vigila desde arriba mientras está entregada al placer individual. La ubicación de esta mirada observadora en una posición superior remite tanto a las nociones de autoridad y jerarquía como a la idea del panóptico (Foucault, 1989) y su labor de vigilancia y control:

Yo andaba
buscando mi placer
y tú,
desde arriba,
me estabas vigilando.

Sentí
tanta vergüenza
al imaginar:
mis ojos que se fruncen,
la lengua larga,
mi gorjeo
de pájaro
o de gato mimoso.

(2013, p. 40)

Finalmente, el precepto de ser para los otros y la entrega incondicional de las mujeres, especialmente en relación con el cuerpo y la sexualidad, adquiere su máxima expresión en la figura de la prostituta. Juana Castro dedica a esta figura el poema “Rosa del triste precio”, poema final del libro *Cóncava mujer*, cuyo último verso da título a todo el poemario. El texto muestra la cosificación de la mujer a la que se alude en el título, cuyo cuerpo es visto como una mercancía y un bien de consumo por parte de los hombres. La voz enunciativa del poema se dirige en segunda persona a esta figura femenina, mientras va describiendo los distintos encuentros que tiene con los hombres, caracterizados por un mercantilismo exento de afecto, por la negación que suponen de los intereses y necesidades de la mujer —convertida en objeto y representada mediante la imagen de la estatua—, y por la presencia de unos usuarios o prostituidores que se comparan con una horda animal, enfocada únicamente en la satisfacción de sus deseos. Los sucesos degradantes y repetitivos que tienen lugar cada noche, que el léxico del poema se encarga de presentar como algo vulgar y grotesco, ocurren ante la mirada impasible del resto del mundo, que contempla estas acciones sin asombrarse:

I

Cuando la noche aleja los rincones
y se cierran los ojos y las puertas,
cuando ladran los perros y los penes,
escarabajos negros se debaten
en la abierta ventana de tu vientre.

Y por toda la casa se te estrellan
embites y faroles contenidos,
cada macho te compra su pequeña
porción de desagüe colectivo.

Y tú, virgen de rabias y de ascos,
con la única riqueza de tu cuerpo,
esclava luminaria y contrahecha.

Sin voz y sin amor, un cuerpo solo
orillado en el cauce de la noche,
espigado de sal, como una estatua
cincelada de ocultas represiones.

Oral sacerdotisa de los ritos
sensuales y cálidos, los hombres
cada día te inventan y desprecian,
te usan y te esconden, y no acaba
su sed vaginal de objetivarte.

Y este mundo te mira y no se asombra
de tu piel de vigilia, machacada,
de tus carnes abiertas, gelatina
que moldean las manos de las sombras en celo.

Y la horda nocturna te devora
a retazos tus flores blanquirrosas,
tu soledad de herrumbre
en cada madrugada te reencuentra
cansada de naufragios, navegando
en un mar de presentes contenidos.
Ni una mano te alcanza las orillas
en tu oscuro brocal de pozo ciego,
la ternura se seca con el semen,
te recubren la espalda los estigmas:
ser cóncava mujer de las legiones.

(2004, pp. 59-61)

Más allá del escenario y la anécdota concreta que recrea el poema, el texto puede verse como una crítica a todo el sistema patriarcal y a la desigualdad y la jerarquía que supone el

orden social androcéntrico. Es precisamente esa desigualdad, sustentada en creencias y preceptos como los de la incondicionalidad de la mujer y el mandato de ser para los otros, la que hace posible la existencia de la prostitución, tal como defiende Beatriz Ranea Triviño (2023). Para esta autora, la prostitución pone de relieve la desigualdad social y de género, y a través de ella los hombres ejecutan el poder que les confiere su posición de superioridad, lo que perpetúa esta desigualdad. Al invalidar a las mujeres como sujetos y anular su capacidad de decisión, la prostitución crea una situación en la que se (re)construye el orden de género patriarcal y la distribución de valores y funciones que dicta para cada uno de los géneros. Ante los avances feministas y los cambios producidos en las mujeres, que desestabilizan los roles tradicionales, algunos hombres buscan reafirmar una feminidad subordinada que pueda ser consumida en la prostitución (2023, p. 183). La prostitución supone así un “lugar de reparación” frente al sentimiento de pérdida de poder de la masculinidad; una forma de recuperar la capacidad de decisión sobre las mujeres, al comprar su incapacidad de negarse y de decir no, que se ejerce en espacios de dominio y sumisión, en los que las mujeres no pueden tomar decisiones sobre sus cuerpos (2023, p. 180). Lo que se compra y lo que se consume en este escenario no es únicamente un servicio sexual, sino la representación y la puesta en práctica, por parte de la mujer prostituida, de un determinado modelo de feminidad acorde al orden patriarcal, del que se destacan especialmente las cualidades ya mencionadas de incondicionalidad y entrega. Pues, como señala Ranea, la prostitución “ubica al hombre en el centro del escenario, y a la mujer en la complacencia, la disponibilidad e incondicionalidad respecto a la satisfacción de los otros” (2023, pp. 183-184). Por lo tanto, el hombre paga en realidad por

esas “proyecciones de feminidad” que son “teatralizadas” o performatizadas por las mujeres en prostitución (2023, p. 184). Como explica la autora, “lo que buscan los hombres prostituidores es un tipo particular de mujeres, asociado al modelo de feminidad complaciente que se espera que performaticen, con mayor o menor éxito, las mujeres prostituidas” (2023, p. 180).

La prostituta cumple así con las expectativas masculinas en torno a la feminidad, en las que se incluye la complacencia y satisfacción de los hombres; la disponibilidad de acceso sexual; reconocimiento, escucha y comprensión de sus necesidades; y fingimiento del disfrute de la situación de subalternidad en la que se encuentran frente a los hombres (2023, p. 180). Con todo esto, “los hombres que dan forma a la demanda de prostitución proyectan sobre las mujeres prostituidas diferentes mandatos de la feminidad” (2023, p. 180), lo que confirma la compra de la reafirmación de un tipo de feminidad determinado.

La figura de la prostituta supone así el máximo exponente de la existencia de ese orden social sustentado en la jerarquía y la desigualdad, motivos por los que el mantenimiento de la prostitución supone una barrera para la consecución de la igualdad social.

Desde el punto de vista literario, el poema de Juana Castro, en la crítica al sistema que realiza, consigue abrir la perspectiva y desestigmatizar a la mujer prostituta, llamando la atención sobre la industria que hace posible la prostitución, y en especial sobre los hombres consumidores. Se produce así un cambio en la representación negativa de esta figura que aparece en numerosas obras literarias, para ofrecer una versión que muestra como responsables y victimarios a los hombres demandantes, invisibilizados muchas veces en estos contextos, y a la sociedad en general.

Ausencia de centralidad: “la fría ceniza del trayecto del astro”

Unido al mandato fundamental de ser para los otros, analizado en el apartado anterior, existe otro precepto patriarcal relacionado con la concepción asimétrica de los géneros que es el de la centralidad masculina. La construcción de una cultura enfocada en el hombre, entendido como sinónimo de lo universal, lo sitúa como medida y modelo del mundo, en el que este es adoptado como referente de la mayoría de las explicaciones e interpretaciones sobre la realidad. Este androcentrismo ha construido el conocimiento, el saber y las instituciones que se derivan de ellos desde una perspectiva parcial, que sin embargo se ofrece como natural y universal, dejando fuera las vivencias y las experiencias de las mujeres. Desde esta posición centralista se establecen las jerarquías que valoran el pensamiento, organizado de manera dicotómica, como se vio. Las cualidades que se atribuyen al hombre y a lo masculino —el intelecto, la razón, el pensamiento, la fuerza, la competitividad, la productividad— se consideran cualidades positivas y universales —no marcadas—, cuya carencia o negación determina las cualidades femeninas como su opuesto o su reverso —el cuerpo, la irracionalidad, la sensibilidad, la debilidad, la empatía y la reproducción—. De esta forma, y de acuerdo con la afirmación de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* de que la mujer es “el otro del uno”, a lo femenino le corresponde lo marginal, lo satelital y lo periférico. Según esta idea, la mujer no puede estar en el centro, ser autónoma, independiente ni autosuficiente, sino que siempre aparece definida, concebida y recreada en relación con lo masculino y la masculinidad. Como menciona Judith Butler, “para Beauvoir, las mujeres son lo negativo de los hombres, la carencia frente a la cual se distingue la identidad masculina” (1990/2007, pp. 51-52).

Esta visión de las mujeres como ausencia o reverso de lo positivo puede reconocerse en la mención que aparece al final del poema “El guardapelo de las poetisas”, de Érika Martínez, que recuerda que “en inglés isabelino llamaban *nothing* a lo que ellas tenían entre los muslos” (2017, p. 19).

Al igual que ocurre con otros preceptos patriarcales, la ausencia de centralidad femenina da cuenta de cómo el género es algo “relacional”, que no se entiende como una condición o un atributo aislado, sino como un conjunto de relaciones que adquiere significado por oposición. Tal como afirma Margarita Pisano, “debemos tener claro que la feminidad es una construcción organizada dentro de la masculinidad y en función de ella” (2000, p. 64).

Desde esta concepción, las mujeres son consideradas individuos de segunda clase, que no tienen la importancia o la relevancia que tienen los hombres, lo que da lugar a una serie de consecuencias en múltiples niveles. Socialmente, la jerarquía y la desigualdad se convierten en marginalidad, que se traduce en un menor reconocimiento y prestigio de las labores y productos realizados por las mujeres; en la atribución de significados negativos para lo femenino, como los mencionados en relación con el pensamiento dual y binario; y en su falta de participación en espacios destacados y de poder.

Ana Pérez Cañamares reflexiona sobre esta idea en el capítulo cuarto de su libro *La mujer imposible*:

Aún se desconocen los daños que sobre la autoestima provoca crecer en un mundo donde todo nos dice que somos ciudadanas de segunda, un mundo moldeado por hombres y para hombres, en el cine, la música, la literatura y también en la política, el deporte, en casa y en la calle [...] había una frase en el guion que a pesar de no pronunciarse se escuchaba claramente: nunca serás la protagonista, tú eres la chica que apoya, acompaña, sufre, vive

la vida del otro. Tu propia vida, lo que te pasa, no importa por sí misma; no te molestes en buscarlo fuera o en intentar contar-lo, porque no llegará a ser una historia que le interese a alguien. Para ti queda reservado otro papel: vas a ser la mujer de o sencillamente la muerta. (2022, pp. 35-36)

En los poemas contemporáneos se alude con frecuencia a esta diferencia en relación con la presencia y la centralidad de las mujeres en los ámbitos públicos y privados. Mientras la autorrepresentación y la autointerpretación masculina se valoran positivamente, la colocación de las mujeres en el centro del discurso y las representaciones es vista de manera negativa (Fernández y Duarte, 2006, p. 148). Se trata de una exclusión y una marginalidad de lo social que se encuentra presente desde la infancia y puede apreciarse en la separación de actividades y espacios de actuación reservados a los distintos géneros, como pudo verse en el análisis de los poemas dedicados a esta etapa vital, realizados en el primer capítulo. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, “Refutación de la geometría”, de Alba González Sanz, que desde el título hace alusión a una necesidad de modificar el orden de lo establecido. Ante la petición de colocar unos números a los lados del dibujo de una escalera, la niña del poema realiza el ejercicio situándose en el centro de la perspectiva, lo que le supone la descalificación de la maestra:

*yo soy la escalera
y como soy la escalera
los puse desde mí.*

Escribió *mal* en la hoja y yo perdí
el control sobre mi mundo.³⁴

(2012, p. 18)

³⁴ Las cursivas son del original.

La corrección que realiza la profesora del ejercicio provoca esa pérdida de control sobre el mundo a la que hace referencia la hablante, que es también la pérdida de esa centralidad desde la que la niña se atrevía a situarse en la vida y “ser feliz”. La misma marginalidad de las niñas o adolescentes se recreaba en el poema “El tictac de las agujas”, de Olalla Castro, perteneciente al poemario *Los sonidos del barro* (2016). En este caso, el atrevimiento de las jóvenes de presentarse sin el tocado o cofia que exigían las circunstancias las convierte momentáneamente en el centro de atención, lo que ellas celebran como una victoria que las aparta, aunque sea por una noche, de ese lugar de “eterna derrota” que supuestamente les corresponde (2016, pp. 18-19). Y finalmente, la idea del aislamiento o la segregación de las jóvenes constituye también el tema central del poema “xxii”, de *Fisterra* (1992), de Juana Castro, en el que se opone la pasividad de la niña, encerrada en el interior de la casa y privada de acción en el mundo exterior, a la actividad de los hombres, que sí tienen la libertad de moverse y disfrutar de ese espacio y de todo lo que puede ofrecer:

Ella tan sólo mira.
No lo saben lo otros.
Muriendo, por qué sigue
cerrada tras el muro.
La miel está en la calle,
[...]
Ellos pasan cantando, dueños son
de las alas y el vaso, y se beben
a sorbos, con las hojas
primeras, las delicias
del ocio y de las vides.

(1992, p. 46)

El poema recrea así una vez más el tema del encierro de las jóvenes —“cerrada tras el muro”—, protegidas o custodiadas para conservar su inocencia y su virginidad, en lo que constituye en realidad un acto de violencia y control (Rich, 1986).

Además de estos ejemplos, dedicados a las experiencias infantiles, otros poemas testimonian cómo las mujeres se han visto obligadas a ocupar lugares marginales, alejados de la centralidad. La representación o la autorrepresentación que las mujeres hacen de sí mismas y las figuras que se eligen como protagonistas o enunciadoras de los poemas dan cuenta de esta situación. Por ejemplo, en el poema “Ecce homo”, de Juana Castro, del poemario *No temerás* (1994), las alusiones a una mujer que está sola y en silencio —“Nada miro ni hablo. / Nada pienso [...] Ni pregunto / ni espero”— están en consonancia con el espacio que ocupa esa mujer “sentada en la banqueta”, y con la imagen desvalorizadora que ofrece de sí misma, cuya presencia se compara con el no estar de las “piedras”:

Soy sólo una mujer
sentada en la banqueta.
Me ha pintado la noche
yerma al claro de agosto, despojada.
Aquí sólo el silencio
me acompaña y me fija, presa en mí
del instante.
Nada miro ni hablo.
Nada pienso, y estoy
como no están las piedras,
quizá como una carne
disecada y sin alma. Ni pregunto
ni espero [...]

(1994, p. 59)

Más recientemente, Ana Vidal Egea desarrolla un tema similar en el poema “La chica del guardarropa”, del poemario *Dolores-Manhattan* (2016). El poema, enunciado también desde la voz en primera persona del personaje que se menciona en el título, transmite las reflexiones de una mujer joven que trabaja como guardarropa en un local nocturno. La descripción de este espacio y la relación que mantiene la chica con los otros y con el entorno la caracterizan nuevamente como un ser excluido, marginado e invisible. Esta condición se deduce de las metáforas que utiliza la hablante para autorrepresentarse —“toda piedra”— y para hacer referencia a su silencio —“palabra seca”—. A pesar de tratarse de un trabajo externo y no doméstico, puede pensarse que el breve espacio de este guardarropa y la función de recibir y guardar las prendas de los clientes representa, a modo de una casa en miniatura, el encierro histórico de las mujeres ya mencionado y perpetúa de alguna manera su rol de servicio y cuidado de los otros, sintetizado en la afirmación “existo sólo porque soy armario”:

Deseé que hiciera frío,
hizo tanto que pocos se desabrigaron dentro;
vi desfilar las chaquetas de cuero, los visones;
animales nocturnos resplandecientes como el hambre.

[...]

palpo a oscuras los bolsillos, les doy lo que me piden;
ahora que soy toda piedra,
en un eco salvaje convertida, en la palabra seca,
que existo sólo porque soy armario

(En García-Teresa, 2019, p. 334)

En otros casos, la marginalidad y la exclusión social se relacionan con la imposibilidad de acceder a determinados es-

pacios laborales y sociales, perceptible en la existencia de distintos tipos de barreras o techos de cristal. En el poema “En el baile”, de Sonia San Román, del poemario *La barrera del frío* (2017), mencionado en el capítulo segundo, tanto el baile mismo como la partida de cartas a la que se hace alusión en el poema pueden entenderse como metáforas de una determinada sociedad y su funcionamiento. Al igual que en la vida real, en estas situaciones existen reglas y normas de conducta que deben cumplirse. El poema plantea la desigualdad social que existe entre los géneros a partir de la comparación de los comportamientos de cada uno de ellos en las situaciones que describe y sus resultados. A pesar de que la mujer tiene los elementos necesarios para triunfar o tener éxito, debe limitarse a observar, guardar silencio y aceptar el protagonismo masculino de una manera discreta: “No puedo pasar. / Tengo todas las llaves pero me vetan la entrada y debo asumirlo con elegancia / [...] / Como verás, mi combinación es excelente pero, en la partida, / tú siempre juegas de farol y ganas” (2017, p. 39).

Como se ha visto hasta aquí, y acorde con esa concepción de lo femenino como “lo otro”, el precepto de la marginalidad de las mujeres implica ser individuos de segundo orden, con una importancia y un reconocimiento diferente e inferior al de los hombres. Esta cualidad relacional del género ya mencionada, según la cual la mujer se encuentra siempre supeditada a lo central masculino, da lugar a representaciones textuales comparativas en las que la mujer ocupa una posición lateral o desplazada. Un ejemplo de esto lo ofrece el poema en prosa “Las encontraba en todas partes...” de Montserrat Cano, de *La mujer desarmada* (2006). La existencia de las mujeres a las que se hace referencia en este poema, dependiente de la de los hombres, hace que sus cuerpos se desvanezcan, llegando a convertirse en

“mujeres sombra”. Estas mujeres desaparecen tras el fulgor de figuras masculinas como los “padres”, los “hijos” o los “hermanos”, y sacrifican sus vidas en un acto de entrega que privilegia el éxito de los otros antes que el suyo propio:

Las encontraba en todas partes, como manchas de grasa sobrenadando en la existencia.

Mujeres sombra, envueltas en el fulgor de sus padres, sus hijos, sus hermanos, contagiadas por el éxito y la gloria de los otros, miraban desde lo alto y se sentían ricas. Lanzaban como dardos el triunfo de su prole, prendían una hoguera de vanidad y admiración para inmolarse gozosamente en ella, observaban la plenitud de los demás y no veían su vacío. (2006, p. 51)

Teniendo en cuenta este androcentrismo, no resulta casual que muchos poemas utilicen para la representación de las diferencias entre lo masculino y lo femenino las metáforas de la luz que resplandece y la sombra que proyecta, como en el caso anterior, que se hace aún más evidente en la imagen del sol o el astro que brilla con luz propia y los satélites y estelas que lo acompañan respectivamente. Por ejemplo, en el poema “Anda, mujer, levántate de ti”, de Alba González Sanz, del poemario *Sonreíd* (2018), que se comentará detenidamente en el próximo capítulo, la mujer de la que se habla debe conformarse con ser “la fría ceniza del trayecto del astro”, metáfora que expresa de manera muy gráfica la dependencia del género masculino (2018, 41-42). La misma metáfora aparece también en el poema “Hombres como mi padre” de Luciana Reif, incluido en el poemario *Un hogar fuera de mí* (2018), en el que la hablante declara estar cansada de ser “la otra del éxito”, “la luna que resplandece / con luz ajena”. La circularidad y la centralidad de estos elementos esféricos está representada también por un objeto redondeado como la cabeza, lugar donde se cifra el éxito social del padre y donde se muestran

nuevamente las diferencias entre los géneros, según lo comentado en relación con las mujeres sin cabeza. El título del poema resulta importante, pues alude a una determinada relación padre-hija y a la relevancia que la figura paterna, representante y guardián del patriarcado en el núcleo familiar, ha tenido a lo largo de la historia en la construcción y el mantenimiento de un determinado modelo de feminidad, conseguido mediante vigilancia, control, negaciones y prohibiciones. Es significativo que muchos textos y poemas feministas se dirijan contra esta figura paterna, que se convierte en el blanco de las críticas y las protestas.³⁵ La asociación entre padre y patriarcado se puso en evidencia de forma especial durante el surgimiento del modelo de la “nueva mujer”, que llevó a Blanche Alethea Crackanthorpe en 1894 a publicar el artículo “The Revolt of the Daughters”, en el que hablaba de los intentos de las hijas de liberarse de la opresión de sus padres (Bretones, 2008, pp. 70-71). En el poema de Reif, la cabeza del padre es la parte del cuerpo destacada o relevante, alrededor de la cual se construye todo un entramado de significados simbólicos. En este caso, la cabeza de los hombres, asociada con la inteligencia y con el pensamiento racional y lógico, constituye, de manera sinecdótica, el centro de la masculinidad, y debe ser cuidada y protegida en el espacio doméstico para que pueda mostrarse y brillar en el espacio público. Las mujeres son las responsables de esta labor de atención y cuidado, de lustrar, encerar y pulir estas cabezas, en una tarea que, sin embargo, no es reconocida ni apreciada por el padre ni por hombres como él, aspecto que constituye la reflexión central del poema:

³⁵ Puede mencionarse en este sentido, por ejemplo, el poema “Daddy” (1965), de Sylvia Plath.

vi sus cabezas llenas de grandes ideas
 como un plato de comida que rebalsa,
 lustré desde chica esos cráneos,
 soy el placebo de tranquilidad
 con el que después brillan fuera de casa.
 ¿Para eso caí en este mundo?
 Como bolas de bowling enormes y pesadas,
 podría encerar y pulir sus labios,
 mi madre pasó la vida entera haciéndolo:
 la cabeza de él en altas ceremonias,
 la corona de flores tejida por ella
 delante de sus jefes,
 delante de su maestro,
 delante de su propio padre
 [...]

¿Alguna vez agradecieron el pecho materno,
 la comida siempre lista cuando llegan a sus casas?

(2018, p. 26)

Además de la forma redondeada, que propicia la metáfora o la identificación con los astros y los planetas, y con esas bolas pesadas y brillantes del juego de bolos, la palabra “cabeza” hace referencia al padre, denominado comúnmente “cabeza de familia”. Esta misma asociación de la palabra cabeza con la jerarquía se aplica también al ámbito social y a sus relaciones de dominación y sumisión. Según el poema, es precisamente esta atención y este cuidado familiar el que consigue la reposición de fuerzas que permite después a estos hombres brillar fuera de casa (Larguía y Dumoulin, 1976) y conseguir el éxito que se cifra en las cabezas laureadas o coronadas de flores que se exhiben ante otros individuos masculinos para obtener valoración y reconocimiento; figuras de autoridad como los jefes, los maestros o el padre del padre, que confirman la

existencia de esa genealogía masculina que caracteriza a las sociedades patriarcales.

La hablante del poema reflexiona sobre el papel que desempeña en este contexto y sobre las funciones que le son atribuidas según el modelo de feminidad imperante: “¿Para eso caí en este mundo?”. Según ese reparto de funciones, a la hija le corresponden nuevamente tareas alternas que la convierten en garante o “placebo” de tranquilidad. Esta mujer, descendiente de toda una estirpe de mujeres silenciadas, pero con una visión consciente y crítica, manifiesta su cansancio, su rabia y su impotencia por ser, como se adelantó, “la otra del éxito”, “la luna que resplandece / con luz ajena”. Este cansancio se convierte en una necesidad de terminar con esta situación, algo que se concreta en el poema mediante el deseo de arrojar lejos de sí las bolas de *bowling* en las que se figura convertidas las cabezas de su padre y hombres semejantes, que son lanzadas contra los bolos de manera recurrente o repetitiva:

Estoy cansada de ser la otra del éxito,
estoy cansada de esos hombres,
quiero brillar,
no ser la luna que resplandece
con luz ajena.

Podría arrojar con fuerza una por una sus cabezas,
mis dedos apretando su nariz y su boca,
deslizándose con gracia por el suelo encerado
y pulido de la pista de bowling,
podría verlos estrellarse contra los palos
derribándolos con dolor,
pero manteniendo la sonrisa imperial
de quienes creen —como en una guerra— que han vencido,
que ahora son mejores que antes,
pero después vuelven hacia mí y los lanzo de nuevo.

(2018, p. 26)

Con este gesto de lanzar las cabezas se cuestiona y se desafía la jerarquía dominante, al ser una mujer quien destrona a su padre y a otros jefes de familia, desacralizando o desmitificando la mencionada “cabeza”, al separarla del cuerpo y convertir su nariz y su boca en los agujeros en los que hunde sus dedos. Sin embargo, a pesar de la acción liberadora que este lanzamiento supone, su efecto es temporal o efímero, pues no consigue cambiar realmente la situación, sino que estas bolas/ cabezas regresan una y otra vez, dando cuenta de una realidad firmemente establecida.

Las diferencias que se denuncian en este y otros poemas afectan así no solo al ámbito doméstico o familiar, sino también al público, al laboral e incluso al judicial, resultando en situaciones de injusticia y diferencia de derechos. El poema “La que suscribe, fulanita de tal”, de Belén Reyes, perteneciente al poemario *Ponerle un bozal al corazón* (2002), utiliza el registro del lenguaje administrativo para subrayar el carácter de protesta y denuncia pública que adquiere el poema frente a la condición alterna de las mujeres, que las convierte en ciudadanas sin derechos y de “segunda mano”:

con DNI y condenada sin causa
a vivir de alquiler en un tercero,

DICE:

Que con fecha 22 de octubre de 1964
presenté mi solicitud de admisión en este mundo,
como consta en la partida de nacimiento
que adjunto.
Y que hasta la fecha
no han sido reconocidos mis derechos...
Y llevo treinta y seis años viviendo en bajito,
amando en bajito,
escribiendo poemas inútiles,

soportando dolores menstruales,
amputaciones de alma,
apuros económicos, cigarrillos caros,
empujones en el metro, empujones en la vida,
pisotones psíquicos, traiciones políticas,
estafas afectivas, chantajes psicológicos
y todo tipo de agresiones.

Por lo que SUPLICO:

Que teniendo por presentado este escrito,
se sirvan admitirlo,
y sean reconocidos mis derechos
como ser humano de segunda mano

(En Torras, 2009, p. 122)

La reclamación que realiza la mujer que habla en el poema está motivada por esa obligación de vivir “en bajito”, sin llamar demasiado la atención, y padecer distintos tipos de agresiones, como “amputaciones del alma”, “pisotones psíquicos”, “estafas afectivas” y “chantajes psicológicos”, derivadas de esa condición de inferioridad social.

Finalmente, la relegación a lo marginal y lo descentrado afecta también a la escritura de las mujeres, una actividad que se ha ejercido en muchas ocasiones desde la lateralidad o la clandestinidad. Algunos poemas dejan constancia de cómo esta escritura ha sido durante mucho tiempo un ejercicio complementario, que debía realizarse en espacios y tiempos diferentes al principal o el central. El poema “Noche y día”, de Ángeles Mora, perteneciente a *Ficciones para una autobiografía* (2015), alude, como se adelantó, a esta necesidad de la mujer de aprovechar las horas de la noche para escribir, momento libre de las tareas y obligaciones domésticas. La exclusión de lo social y lo público se encuentra así con la exclusión del régimen diurno, conformando una doble exclusión o una doble marginalidad:

Se apaga el día mientras llega
la noche lenta
de la que no quiero salir...

[...]

Quizá me niego a que la vida pase
o llegue la mañana y sus mandatos.

La casa es un desorden rendido,
en la cocina duermen
los platos, cacerolas desmadejadas.
En cambio libros por leer me llaman,
vivos, desde la mesa,
folios en blanco.

[...]

Nunca quise hacer ganchillo,
prefería leer el periódico
o escribir garabatos a la luz de la lámpara.
Aprendí a amar lo quieto, ser dueña de mis noches.
Los hombres no barrían la casa,
mi hermano entraba poco en la cocina,
yo hacía la mayonesa
o limpiaba el polvo para ayudar:
de día.

(2015, pp. 18-19)

En otros casos, la marginación del mundo y de lo social es el resultado de una opción o una decisión personal; una forma de protección necesaria ante la falta de espacios sociales adecuados. Es lo que se recrea en el poema “El infierno está en mí”, de la misma autora, que da inicio al poemario *Contradicciones, pájaros* (2001). El poema está ambientado en las *Soledades* de Góngora, a cuyo protagonista se refiere el texto en muchas ocasiones con el término “peregrino”. En la dedicatoria “Al Duque de Béjar” que antecede a la Soledad Primera, se alude ya a

cómo el sucederse de los versos del extenso poema que vendrá después puede entenderse, según el tópico de modestia, como esos pasos inciertos que avanzan al dictado de la musa que los inspira: “Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce Musa / en soledad confusa” (Beverley, 1991, p. 71). La hablante del poema de Mora, que revela en el epígrafe inicial su filiación con el texto barroco, recupera esta idea del peregrino y se declara como una mujer que no siente su pertenencia o su adecuación al mundo ni al contexto en el que se encuentra. En sus palabras, siente que siempre estuvo “fuera”, en un destierro procurado por sí misma, situación que lleva a calificar el lugar donde vive como un “desierto” o un “infierno”, términos que subrayan esa sensación marginal de desposesión —“palabras prestadas”, “camino / que no me pertenecen”—. En esta situación, la escritura que emana de esa voz interior —“la voz que me escribe”—, se presenta como una posibilidad de superar este estado de exclusión y extranjería:

El infierno no son aquellos otros
que siempre se quedaron lejos
de mi calor:
el infierno soy yo.
Mi nombre es el desierto donde vivo.
Mi destierro, el que me procuré.
No me he reconocido en este mundo
inhóspito,
tan ancho y tan ajeno.
Supe que mi equipaje, demasiado indeciso,
pronto me delataba: este mundo tampoco
se reconoce en mí.
Yo siempre estuve fuera,
en otra parte siempre.
Soy una extraña aquí.

Sólo tengo una fuerza, sólo un secreto acaso:
esta voz que me escribe,
el doble que me habita en el silencio.
Este otro, mi infierno,
el vértigo
que al despertar me empuja
a una huida sin fin.

Estos son sólo pasos
de un peregrino errante.
Los caminos
que no me pertenecen,
las palabras prestadas que los días
dejaron en mi oído.

(2001, pp. 21-22)

Las distintas sensaciones de marginalidad y no pertenencia que se expresan en el poema adquieren corporeidad y se materializan en la figura del doble, que adelanta, como se verá en el capítulo siguiente, algo que constituirá una imagen recurrente en muchos de estos poemas, y que en el caso de la poesía escrita por mujeres hace referencia a la oposición que existe entre lo personal y lo impuesto, lo interior y lo exterior, lo propio y lo ajeno.

Todos los poemas analizados en este apartado ofrecen el testimonio de un desacuerdo y una queja en relación con la situación social de exclusión y marginación de las mujeres, y expresan un deseo de cambio social, orientado hacia la descentralización de lo masculino, que les permita ocupar espacios centrales, en una centralidad no exclusiva ni excluyente, sino compartida.

Agentes, mecanismos y efectos del silenciamiento

El último de los preceptos patriarcales que se analizarán en este capítulo, que guarda relación con los dos anteriores, es el que hace referencia al silencio de las mujeres; a las restricciones que se imponen en el uso que hacen de la voz y la palabra, así como a la ausencia o falta de valoración de su discurso en el ámbito social y público. Como señala Mercedes Bengoechea en relación con este tema:

El campo donde la mujer se ha desarrollado tradicionalmente incluye el de las relaciones interpersonales, pero raramente la esfera retórica o pública. En muchas sociedades se usan distintos registros lingüísticos, dialectos o incluso lenguas para marcar el límite entre lo privado y lo público. Ha sido parte del papel de la mujer —y no solo lingüísticamente— simbolizar lo privado como lo contrario de lo público. En público los hombres hablaban y las mujeres callaban; en ese sentido, el silencio público ha sido parte de la feminidad. El epítome de la posición femenina ha consistido en la ausencia de voz pública. (1992, p. 48)

Esta exclusión de lo social incluye también las manifestaciones artísticas y culturales, lo que da lugar a numerosas ausencias de las mujeres en la historia literaria y el canon, protagonizado mayoritariamente por hombres. En la actualidad, aunque se han llevado a cabo numerosas acciones encaminadas a paliar estas desigualdades, sigue existiendo una menor presencia de la escritura femenina, tal como sostiene Ana Rodríguez Callealta:

Lo cierto es que a pesar del notable incremento de mujeres en el mundo literario y de la evolución cuantitativa que en este sentido puede constatar, la realidad material de los hechos

revela que los espacios compartidos siguen perpetuando la tradicional marginación de las poetisas. (2020b, p. 19)

Además de este silencio, entendido como falta de visibilidad y reconocimiento, el silencio de las mujeres puede entenderse también de manera literal como el mutismo deseable que forma parte del perfil o el modelo de lo femenino en el sistema patriarcal. En la conformación de roles y estereotipos de género, el silencio es una cualidad que se considera relativa a lo femenino, mientras que la palabra y el lenguaje, especialmente en espacios exteriores y públicos, está reservada al género masculino. El silencio está así ligado a lo que se ha considerado la condición femenina y sus atributos, como señala en este sentido Leticia de la Paz:

Es fácil afirmar y demostrar que el silencio se ha asociado siempre al género femenino. No nos referimos ya aquí al silencio metafórico, referente a la ausencia de voces femeninas en el arte, la literatura y la política, entre otros, sino al silencio literal como rasgo deseado de una mujer, cuya decencia pasaba también por permanecer en silencio. Las mujeres calladas, sumisas y recatadas han sido un peón para el sistema patriarcal, una forma de imposición y dominación que ha garantizado la continuidad del privilegio social, cultural, político y económico para el hombre. (2018, p. 79)

Las referencias al silencio de las mujeres aparecen en muchos poemas contemporáneos, tanto de forma explícita como implícita. Por ejemplo, en el poema “Ecce homo”, de Juana Castro, comentado en el apartado anterior, la figura central del poema era una mujer que se percibía y se describía a sí misma como alguien al margen de las actividades relativas a la palabra y al lenguaje: “Aquí solo el silencio / me acompaña [...] Nada miro ni hablo. / Nada pienso [...] / Ni pregunto / ni espero” (1994, p. 59).

Por su parte, en el poema “Anda, mujer, levántate de ti”, de Alba González Sanz, la enajenación y la desposesión del cuerpo que experimenta una mujer se comunican mediante una figura femenina postrada, habitada por “estatuarios cadáveres / hermosos y mudos” y que lleva “laringe y lengua en las manos” (2018, pp. 41-42). Mediante esta caracterización se insiste tanto en la calidad de cadáver o estatua de la protagonista como en la exteriorización de sus órganos de fonación, que provoca esa imposibilidad de hablar y articular las palabras. El poema, que insta a esta mujer abatida a levantarse, será analizado con más detenimiento en el capítulo siguiente, en relación con las figuras de la postración.

En otros casos, la idea del silencio y el silenciamiento adopta expresiones metafóricas o simbólicas, como la jaula que impide el vuelo y el canto de las mujeres que se encuentran apresadas en el poema “Derecho al vuelo”, de Andrea Mazas, del poemario *Mi columna vertebral* (2017): “No saben muy bien quiénes son algunas mujeres. / Las hay que llevan la jaula por fuera / y se mimetizan con sus varillas. / Se contonean alegres ciertas mañanas / al son de su canto apresado” (en García-Teresa, 2019, pp. 197-198). Otro ejemplo de referencia metafórica lo constituye el poema “Persiguen contenerme”, de Olalla Castro, del poemario *La vida en los ramajes* (2013). En este caso, la mujer, simbolizada en la fuerza del agua, es retenida mediante presas y muros. La violencia de este acto de contención se transmite en este texto mediante la dureza y la rotundidad de los materiales que se utilizan para llevar a cabo esta acción: “Cien manos de hormigón contra mis pechos / para que no me desborde” y “Han sellado mis labios con cemento” (2013, p. 57).

Como puede verse en estos y otros ejemplos, ambos tipos de silencio, el real o literal y el metafórico, constituyen una forma de

“aniquilación simbólica”,³⁶ tal como la entiende Mercedes Bengoechea, que define este concepto de la siguiente forma:

Sintetiza esta noción el tratamiento simbólico que las mujeres reciben sistemáticamente, que conlleva la desaparición y ausencia femeninas o la presentación de las mujeres como grupo inferior, subordinado, reificado, agredido y denigrado, en todo momento y circunstancia e independientemente de su posición social. (2006, p. 27)

Según esta autora, la aniquilación simbólica de las mujeres se produce por diversos motivos, entre los que se encuentran su reclusión en el ámbito de lo doméstico, lo íntimo y lo familiar, su conversión en objeto visual erotizado y reificado y también su ausencia del discurso. Entre los mecanismos verbales que contribuyen a esta aniquilación Bengoechea señala la imposición del género gramatical masculino para hablar de las mujeres; la denotación femenina por el nombre de pila, lo que supone una falta de reconocimiento y respeto públicos que les resta importancia; su identificación por su función familiar o amorosa, en el caso de su denotación como “madre de” o “esposa de”; así como la resistencia por parte de la autoridad a reconocer profesiones prestigiosas en femenino y a que las profesionales mantengan sus títulos igualmente en femenino (2006, pp. 27-28).

El silencio y el silenciamiento se revelan como un acto de violencia, ejercido por distintos agentes que van desde la ideología patriarcal y la sociedad misma, en términos generales, a

³⁶ El concepto de aniquilación simbólica fue utilizado por primer vez por George Gerbner en 1976 para hacer alusión a la subrepresentación de algún grupo de personas en los medios. Posteriormente, en 1978 Gaye Tuchman utiliza este mismo término para hacer referencia al tratamiento que las mujeres reciben en los medios de comunicación, aniquilación que puede darse, según la autora, mediante los mecanismos de omisión, banalización o condena (1978, pp. 10-13).

su materialización en distintas instituciones, grupos e individuos, incluidas las propias mujeres. Estos agentes o figuras de autoridad aparecen aludidas en los poemas de distintas formas. En algunas ocasiones, los textos hacen referencia a un grupo indefinido y abstracto, identificable únicamente a través de los pronombres —“ellos” o “ellas”—. En otros casos, los poemas aluden a todos los hombres en general, como ocurre, por ejemplo, con lo analizado en el poema “El baile”, de Sonia San Román, incluido en *La barrera del frío*: “Según las reglas de los tuyos, las damas no deben gritar” (2017, p. 39). Mediante la mención de “los tuyos” se hace referencia en este caso al género masculino y a las reglas de comportamiento que establece para las mujeres, entre las que se incluye el silencio y la abstención de participar en ese “baile” social.

El género masculino, como grupo social responsable del silenciamiento de las mujeres, aparece también en el poema “Escribo contra los hombres”, de María Monjas Carro. La responsabilidad de este acto se atribuye en este caso a un grupo específico de hombres y a las acciones abusivas que realiza, lo que exime a aquellos —hombres y mujeres— que rechazan estas acciones que se reprueban en el poema:

Escribo contra los hombres
que abusan de poder
que ordenan y mandan
que gritan y espantan.

Escribo contra los hombres
que imponen su silencio
que humillan que apartan
que culpan que amargan
[...]

Escribo contra todos
y cada uno de esos hombres.

Y brindo por las mujeres

y por los hombres

que con la voz alta y clara
tienen mucho
que objetar.

(2018, pp. 66-67)

En otros casos, el silenciamiento femenino es atribuido a instituciones como el matrimonio, que demanda a las mujeres obediencia incondicional, como se analizó en el capítulo primero en relación con el poema “Patriarcado” de Bárbara Sánchez Barroso. En este poema, la voz de la autoridad se deja oír en el mandato de permanecer juntos, que la abuela repite insistentemente, y que da cuenta de la condena que supone un matrimonio que somete a la mujer a la voluntad y servicio del hombre. Esta dominación se impone sobre la mujer y silencia su opinión y sus deseos, mientras que ella, privada de voz y de palabra, debe limitarse a repetir los discursos aprendidos: “si viniera una mujer al mundo, hoy, / sólo habría de balbucear / palabras sumergidas, / palabras / como las de mi abuela / cuando recuerda el horror, / mi abuelo / el horror / *siempre juntos, siempre juntos*” (Sánchez, 2017, s. p.). Con la mención de esas “palabras sumergidas” se hace alusión a esos parlamentos inaudibles que durante años las mujeres a las que hace referencia el poema tuvieron que limitarse a “balbucear”.

Finalmente, la acción violenta de silenciar y silenciarse puede ser ejecutada también por las mujeres mismas, que actúan muchas veces como cómplices del sistema y la estructura social. Un poema de Ana Pérez Cañamares, del libro *Querida hija imperfecta* (2019), reproduce el discurso del colectivo de las mujeres madres que, en esa misoginia heredada e interiorizada comentada páginas atrás, invitan a la mujer que no quiere ejercer la maternidad —esa mujer excepcional que no existe “en ninguna mitología”— a amordazarse con un lazo de terciopelo y guardar silencio:

Al resto lo oculta un pudor milenario
la higiénica sonrisa que proclama:
toma este lazo de terciopelo
y amordázate. Ofrece tu mejor perfil
y cuenta con él la misma historia.
No existes en ninguna mitología.
No nos traiciones

(2019a, p. 22)

La violencia de estos actos de silenciamiento que se imponen sobre las mujeres no solo se refiere a los agentes que la llevan a cabo, sino también a la acción misma de silenciar. Esta acción puede aparecer representada mediante la idea de un “robo” ejercido sin consentimiento, como ocurre en el poema “Menstruación”, de Milagros Salvador, del poemario *Habitando la sombra* (2006). Este poema recurre a la autoridad divina y al argumento religioso para justificar la acción unilateral que se describe en el texto: “En nombre de algún dios / que siempre fue lejano a nuestro pulso / nos robasteis la luz y la palabra” (en García-Teresa, 2019, p. 290). Otros poemas aluden a esta idea del silenciamiento forzado mediante la mención explícita de obstrucciones y mor-

dazas, como las que aparecen en un poema de Nares Montero, del libro *Abejas en las lindes* (2017). En este poema se describe la situación desfavorable en la que viven unas niñas, recluidas en una institución y privadas de la libertad de hablar y expresarse: “Tengo que describiros / cómo habitan aquí las niñas, / [...] / Tengo que hablar de cómo silenciaron / con embozos de algodón húmedo sus bocas / y cómo abrieron surcos al miedo y la niebla” (en García-Teresa, 2019, p. 215).

Además de la obstrucción física, el silenciamiento de las mujeres se realiza también mediante la prohibición y el mandato verbal, así como a través de una serie de actos no verbales, como gestos, miradas, acciones y comportamientos que transmiten sin palabras los preceptos de género. Como ya se vio, en algunos poemas se hace referencia al papel de transmisoras mudas que desempeñan las madres cómplices, que aseguran la pervivencia de las ideas patriarcales a través de la genealogía femenina, en un círculo ininterrumpido. El poema de Ana Pérez Cañamares “Sin decirme nada mamá me entregó el tesoro”, comentado en el capítulo primero, resulta bastante significativo en este sentido. El “tesoro” que la madre transmite a la hija es la idea de la condición femenina en sí misma, que se entrega y se recibe en silencio, sin palabras, y que la hija transmite a su vez, completando la cadena (2020, p. 53). Una idea similar se recrea en el poema “Maternidad”, de Laia López Manrique, incluido en el poemario titulado precisamente *La mujer cíclica* (2014), en el que se menciona a esas madres que “lo saben todo”, pero callan, perpetuando la situación de las mujeres en el sistema social (2014, p. 40).

De esta manera se ve cómo el silencio está asociado a unos modelos determinados de feminidad y se relaciona de forma especial con los estereotipos de esposa y madre, en los que la mujer está limitada al ámbito de lo doméstico y lo familiar y excluida,

por lo tanto, como señalaba Mercedes Bengoechea, del discurso social. Un ejemplo de esto lo ofrece el poema “La soledad del ama de casa”, de Ángeles Mora, del libro *Ficciones para una autobiografía* (2015), que muestra cómo la enajenación sufrida por la mujer en el ámbito doméstico, su soledad, su marginación y su vacío, desembocan en el silencio, con lo que se identifica la soledad y la exclusión con la mudez y la incapacidad de expresión:

Huecos tristes ante una misma,
estirando la ropa que no planchas
o tapando las camas que no haces,
muda, como si ninguna voz
te creciera en el pecho.

Quedarse a solas, en blanco,
no tener memoria de lo que perdimos,
solo olvido en la carne,
inexplicable.
Y tu elocuencia rota,
lloviéndote por dentro.
Para quedarse en blanco,
ser nadie,
no importa estar o no acompañada,
sentir los ojos que te aman o los que te odian,
pero saber que bajo tus pies
enmudece la tierra
sí es definitivo.

Y sin embargo
se te abren en la boca
las palabras que nunca pronunciaste
listas para caer
justo hacia el otro lado del silencio.

(2015, pp. 20-21)

Estos modelos de feminidad y estos cautiverios son, en definitiva, los que funcionan como auténticos agentes censores o silenciadores, más allá de las figuras concretas. Los rasgos que este sistema atribuye a lo femenino, como la dulzura, la amabilidad, la buena disposición, la corrección pública, la obediencia y el servicio, entre otros, constituyen así esas mordazas que hacen imposible la expresión de las ideas, los pensamientos, los deseos y las necesidades auténticas de las mujeres, que deben sustituirse por otras más adecuadas a las figuras y los roles establecidos.

Además de registrar los agentes responsables del silenciamiento y las formas en las que se lleva a cabo, resulta interesante detenerse a considerar qué es lo que se silencia de las mujeres en cada caso. Como se ha visto en los ejemplos anteriores, se silencia su curiosidad, sus preguntas, sus deseos, sus opiniones. También se silencian las emociones y los sentimientos, por considerarse excesivos, desproporcionados o irrelevantes. En el capítulo primero se vio cómo la Sección Femenina recomendaba a las esposas, entre otras cosas, no abrumar con sus desbordamientos emocionales a los maridos, que tenían asuntos más importantes de los que ocuparse. En el poema “Criatura múltiple”, de María Beneyto, se alude también a esa genealogía de “mujeres tristes” y “silenciadas” de la que proviene la hablante; mujeres que han visto negados sus sentimientos y sus emociones y cuya presencia, según el rescate de la memoria y del pasado colectivo que la existencia de esta genealogía femenina permite, “empuja” a sus descendientes a expresarse y verbalizar sus estados de ánimo: “¿Vengo de raza de mujeres tristes, / con todas las tristezas silenciadas, / o que callaron el susurro exacto / del amor, y me empujan a decirlo?” (1954, p. 19).

Lo que se silencia, de esta forma, es la individualidad, la diferencia, la particularidad, que debe quedar sometida al imperio

de lo uniforme, diseñado para mantener y perpetuar el sistema vigente, al igual que todo lo que contradiga los mandatos sociales relativos a los modelos de feminidad existentes; aquello que constituya, en definitiva, un acto de desobediencia de la mujer dócil, sumisa y complaciente. Se incluye en estos actos, por ejemplo, el hecho de expresar la opinión propia, tal como se menciona en el poema “Cuidar”, de Ana Gálvez, incluido en el poemario *Raro es pensar* (2016): “Echo de menos / cuidar a mis hijos y a mis amigos / cuidar de mi casa / planchar la ropita / tejer con mis manos / limpiar con amor. // Pero, / cuando ya poquito tiempo llevo en ello / echo mucho / de menos / decir al mundo / lo que pienso” (en García-Teresa, 2019, p. 108).

De la misma manera, de acuerdo con la visión de la mujer como un “ser para los otros”, se silencia todo lo que tenga que ver con la expresión de deseos propios y personales, bajo la amenaza de sufrir distintos tipos de recriminaciones, descalificaciones o castigos, tanto físicos como psicológicos. Ejemplos de este peligro lo ofrecen poemas como “Egoísmo”, de Inma Luna (2014, p. 40) y “El paseo en barca”, de Sonia San Román (2017, p. 37), ya analizados, y resulta aún más evidente en el poema “El legado”, de Beatrice Borgia, del libro *Los grajos no entienden de colores* (2015). En este poema, un nuevo caso de maltrato de un padre a su hija se traduce poéticamente en una forma de silenciamiento: “pesadillas añejas / que me quieren muda piel adentro” (en García-Teresa, 2019, p. 58).

Además de lo anterior, el silenciamiento de las mujeres puede estar motivado por el tratamiento de determinados temas o palabras consideradas tabú. Muchas de estas palabras incómodas o no permitidas tienen que ver con cuestiones sexuales. En esta demarcación de los temas que se consideran prohibidos puede verse la presencia de una ideología determinada y

sus mecanismos de control y orientación del discurso, tal como ejemplifica el siguiente poema de Inma Luna, titulado “La pregunta”, situado en un contexto escolar religioso:

Pregunté en voz alta
por la palabra *virgen*,³⁷
no entendía.
Me taparon la boca,
los oídos,
los ojos,
me sacaron de clase:

no se pregunta.

(2014, p. 13)

Por su parte, y en este mismo sentido, el poema “Lesbiana”, de María Monjas Carro, destaca el poder que tienen las palabras en relación con las identidades de género y la obligación de definirse o etiquetarse según un sistema binario de heterosexualidad establecida. En el poema se mencionan las consecuencias que tiene el hecho de evitar u ocultar las palabras que no se ajustan a este binarismo, cuyos efectos se cifran en daños concretos y tangibles, semejantes a los que se señalan en otros poemas:

Poco a poco
lo no dicho
se va recubriendo
con una fina capa de polvo
que produce tos y escozor de ojos,
y a fuerza de silencio
desaparece

(2018, p. 63)

³⁷ La cursiva es del original.

Al igual que ocurre con los otros mandatos y prohibiciones patriarcales, la imposición de silencio sobre la mujer —la imposibilidad de expresar su opinión y que esta sea tenida en cuenta— tiene una serie de consecuencias negativas que van de lo físico a lo emocional. El silencio no expresado se materializa, y su presencia puede advertirse en los textos a través de sus efectos, en las sensaciones de soledad, tristeza, frustración, impotencia o rabia. Las palabras no pronunciadas, así como otros elementos que simbolizan o incluyen la acción de hablar o expresarse —como poemas, versos, textos, cantos, canciones, etcétera— se quedan entonces sumergidas o reprimidas y tienen efectos adversos en el cuerpo, asociados al dolor, la enfermedad y la herida. Un ejemplo de esto lo constituye el poema “Extravíos”, de Inma Luna, incluido en la sección “Párvula en los nueve círculos”, del libro *Divina* (2014). Como el título de la sección adelanta, los poemas incluidos en ella están dedicados a los recuerdos de una niña en su paso a la adolescencia. En este momento de cambio, su identidad y su carácter se van moldeando en el contexto religioso de una educación familiar y escolar estricta y prohibitiva, que impone el silenciamiento en distintos ámbitos. Como consecuencia de este proceso de crecimiento, entendido negativamente como una pérdida del camino original —un extravío, como señala el título del poema—, a la niña se le olvida “jugar con las hormigas”, “acariciar a la serpiente” e “improvisar canciones”, algo que tendrá consecuencias nocivas para ella y para su cuerpo: “La tierra no se agrieta con la sed que se ignora, / pero el fruto se vuelve agrio y concentrado / como el origen de todos los pesares” (2014, p. 19).

Otros poemas expresan estos efectos negativos del silenciamiento de formas similares. Por ejemplo, en el poema “Sola

no estás”, de Ángeles Mora, del libro *Ficciones para una autobiografía* (2015), se hace referencia a cómo las palabras no dichas provocan dolor en el cuerpo —“dentro del pecho”— y se manifiestan como un rumor creciente que representa esas voces que “duelen” y “hacen daño”:

No es cuestión de palabras,
es un rumor de fondo
queriendo aparecer.
Se entrecruzan las voces
como peces revueltos
dentro del pecho. Duelen,
hacen daño.

(2015, p. 26)

Este rumor de fondo está formado por las voces de distintas mujeres silenciadas a lo largo de la historia, cuyo murmullo va conformando un río subterráneo que desestabiliza lo que se tiene por cierto —“igual que si la tierra se moviera”— y agita el pensamiento de la hablante, empujándola a expresarse:

Sola no estás, el pensamiento
no deja de latir, da golpes, bulle,
igual que si la tierra se moviera.

Tú eres la tierra que se mueve,
que tiembla con el fuego de otra música.
No estás sola.
El río de la historia sobreviene.
Un murmullo se acerca.

Has de saber qué dicen esas voces
que ya no se conforman,
mujeres que callaron tanto tiempo,

razones que traen luz:
para nunca estar solas.

(2015, pp. 26-27)

Con la mención de un dolor compartido se alude nuevamente a la existencia de una comunidad y una genealogía femenina, aspecto al que se hacía referencia ya en el poema anterior de esta misma autora. La idea aparece también en el poema “Homenaje a las hermanas”, de Laura Casielles, incluido en el libro *Las señales que hacemos en los mapas* (2014), cuyo título remite a ese deseo de vínculo y solidaridad femenina. En este poema, la ausencia de expresión y de palabra, que se manifiesta en la falta de solidez e importancia de esa voz que “no es una columna de mármol”, provoca el llanto de las mujeres a las que se alude en el texto:

A veces, las mujeres que admiro lloran.
Lloran polen, lloran piedra, lloran plumas caídas de estornino débil
y aceite quemado sobre la arena gris.
Lloran porque no encuentran
el hilo del buen amor,
lloran porque su voz no es una columna de mármol,
lloran por el peso del río.

(2014, p. 57)

El contexto al que refiere el poema, explicado en el libro en la nota aclaratoria que lo acompaña, alude al suceso ocurrido en la ciudad de Suk Sebt en 2011, donde la joven marroquí Fadua Larui, de veintiséis años y madre soltera, se inmoló después de que le hubieran denegado una vivienda social que había solicitado, por no tener marido. La nota añade que la noticia pasó

prácticamente desapercibida, con lo que el silencio relativo a las reclamaciones de esta mujer concreta adquiere dimensiones sociales y colectivas, al ser ignorada no solo su demanda específica, sino también su acto de reivindicación.

Una denuncia social semejante aparece en un poema breve de Alicia Es. Martínez, del libro *En casa, caracol, tienes la tumba* (2017), en el que se habla también de las consecuencias aniquiladoras y devastadoras del silencio social:

El silencio no se mide en minutos
Se mide en niños muertos
en mujeres muertas
por segundo

(En García-Teresa, 2019, p. 185)

Por último, en otros casos, la imposibilidad de exteriorizar esas “palabras sumergidas” a las que se hacía alusión en el poema “Patriarcado” de Bárbara Sánchez Barroso se relaciona directamente con la imposibilidad de escribir. En el poema “Árbol genealógico”, de Elena Medel, perteneciente al poemario *Tara* (2006), se describe de manera muy gráfica cómo las palabras que no se expresan —en este caso los poemas— se quedan dentro del cuerpo y se pudren, provocando el deterioro de los órganos. El silencio se asocia aquí directamente con la muerte y la descomposición. Este es un proceso que, según insinúa la alusión al árbol genealógico que aparece en el título, comparan varias mujeres y hermanas entre sí, lo que subraya nuevamente la idea de la existencia de una familia o “raza” femenina, como menciona el poema:

Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón
biodegradable.

[...]

Al morir nos abren el estómago, examinan con los dedos
su interior, rebuscan entre las vísceras el mapa del tesoro,
sacan sus dedos negros de todos los poemas que se nos han
quedado dentro con los años.

[...]

Pertenezco a una raza desarrollada más allá de los púlpitos.
Soy una de ellas porque mi corazón mancha al tomarlo
entre las manos, porque coincide en tamaño con el hueco
de un nicho

(2006, p. 29)

Los poemas analizados en este apartado evidencian cómo el silencio constituye una herramienta de control que sirve para imponer y perpetuar la distribución de roles de género que establece el sistema patriarcal. Sirve para mantener y justificar la distribución de los espacios de operación de cada uno de los géneros —público y privado; social y doméstico— y para afianzar los rasgos de un modelo de feminidad asociado a características como la pasividad, la sumisión o la obediencia.

Quizá más importante que la enumeración de los distintos ejemplos del silencio y las formas que adquiere en los textos, que constituyen variantes expresivas o creativas de la misma idea, sea el hecho mismo de enunciarlo y lo que esta enunciación significa y revela de las condiciones sociales de muchas mujeres, sometidas a los imperativos patriarcales. La ruptura del aislamiento y la soledad, mediante la comunidad, la hermandad entre mujeres y la sororidad, se muestra en muchos casos como una salida posible al silenciamiento, la segregación y la marginación.

CAPÍTULO IV
IMÁGENES Y REPRESENTACIONES DE LA
POSTRACIÓN. LOS CUERPOS DÓCILES

El peso de lo femenino: cansancio, dolor e inmovilidad

Los distintos mandatos, normas, prohibiciones e imperativos que se encuentran tras los modelos de mujer dominantes en la sociedad patriarcal, analizados en páginas anteriores, tienen un impacto innegable en el cuerpo, que puede considerarse desde este punto de vista receptáculo de diferentes tipos de violencia. La feminidad construida socialmente implica la imposición y adopción de una serie de medidas sobre el cuerpo femenino, realizadas tanto por otros como por las mujeres mismas, que da cuenta del control y el poder que se ejerce sobre ellas. El cuerpo se revela de esta forma como un lugar diferencial en relación con el género. Como señala Margarita Pisano, el cuerpo de las mujeres, como cuerpo social y culturalmente construido, es heredero de una historia de sumisión, maltrato y marginación, que se manifiesta en distintos niveles y aspectos y lo convierte en un producto diferente al cuerpo masculino:

Los cuerpos culturales provienen de una experiencia histórica especialmente diferenciada. Mientras uno proviene de una experiencia de poder y omnipotencia, con una historia escrita y relatada, el otro proviene de una historia de siglos de sumisión, maltrato y marginación. La toma y uso del cuerpo de la mujer por otro cuerpo antagónico está signado por espacios definidos: el del sometimiento por placer (la pareja, lo amoroso, la heterosexualidad), el del uso de la reproducción (la maternidad) y, por último, el del poder (a través de la explotación y apropiación del trabajo de las mujeres). (2000, p. 16)

Los cuerpos sometidos, maltratados y explotados son cuerpos que sufren, cuerpos dominados por el dolor. Hechos como la exclusión, la marginación, el silenciamiento, el abuso y las injusticias cometidas contra las mujeres se traducen en sensaciones y

padecimientos corporales; se concretan o se materializan en el cuerpo, que funciona como huella de esa agresión, la hace visible y la comunica.

Además de los aspectos físicos concretos sobre los que operan distintas tecnologías corporales, encaminadas a la consecución de una determinada imagen, el malestar del cuerpo femenino proviene también de otros factores relacionados con la desigualdad. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, la distribución social y laboral de los espacios, que tiene que ver a su vez con una atribución diferencial de profesiones femeninas y masculinas. El hecho de ser mujer implica en muchos contextos la marginación social y la exclusión pública, que la relegan a una serie de trabajos no remunerados dentro del hogar —cuidadora, enfermera, ama de casa, cocinera, psicóloga, maestra y contable—, con el consiguiente desgaste físico y emocional que esta carga laboral supone. En la obra *Hacia una ciencia de liberación de la mujer*, de Isabel Larguía y John Dumoulin, publicada en 1976, el trabajo llevado a cabo por las amas de casa fue denominado “trabajo invisible”. Con este nombre, los autores reconocían por primera vez las tareas realizadas por las mujeres dentro de sus domicilios como un trabajo que genera plusvalía. Según esta idea, la mujer se ocupa de una serie de actividades que hacen posible la reposición laboral, es decir la reposición de fuerzas, energías y ropa limpia que permiten al hombre reincorporarse al trabajo, por lo que el sueldo que este gana también lo está ganando su esposa. En el caso de la mujer que trabaja fuera de casa y se dedica al mismo tiempo al cuidado de familiares, la explotación y la invisibilización son dobles. Además, el trabajo de las mujeres en las familias no se limita, como han señalado otras autoras, al trabajo físico, sino que incluye el llamado “trabajo emocional” o “carga mental”, que Ana Pérez Cañamares describe de la siguiente forma:

Consiste en tener en mente las listas de todo lo pendiente: la comida de mañana, las lavadoras, los regalos de cumpleaños, las citas con el veterinario, el pediatra y el dentista, los deberes, los disfraces y las excursiones de la hija, el papel higiénico, el dentífrico, las reuniones de vecinos y, en fin, todos los quehaceres que genera una casa y la convivencia familiar. (2022, p. 108)

La situación de las mujeres en estos lugares sociales de diferencia las convierte en sujetos sometidos al poder y hace de sus cuerpos unos cuerpos vulnerables. La condición femenina ha sido históricamente una condición precaria, dependiente, debilitada, sometida al control y la sumisión, tal como explica Marcela Lagarde:

El poder define genéricamente la condición de las mujeres. Y la condición de las mujeres es opresiva por la dependencia vital, la sujeción, la subalternidad y la servidumbre voluntaria de las mujeres en relación con el mundo (*los otros*, las instituciones, los imponderables, la sociedad, el Estado, las fuerzas ocultas, esotéricas y tangibles).³⁸ (2005, p. 35)

Como la misma autora señala, la condición de las mujeres, así entendida, responde a una serie de cautiverios, lo que se traduce directa o indirectamente en diferentes formas de padecimiento:

Las formas de ser mujer en esta sociedad y en sus culturas, constituyen cautiverios en los que sobreviven creativamente las mujeres en la opresión. Para la mayoría de las mujeres la vivencia del cautiverio significa sufrimiento, conflictos, contrariedades y dolor. (2005, p. 36)

³⁸ Las cursivas son del original.

La fuente principal de estos padecimientos puede situarse, en términos generales, en la distancia que existe entre la norma que dicta el deber ser de la mujer, que afecta a distintos ámbitos de su vida, y la realidad interior —deseos, voluntades, individualidades y diferencias— que debe ajustarse a esa norma impuesta desde fuera. La misma Marcela Lagarde advierte de las consecuencias negativas que tienen en el cuerpo estas contradicciones entre lo que dicta el deber y su rechazo:

No obstante, los desfases entre el deber ser y la existencia, entre la norma y la vida realmente vivida, generan procesos complejos, dolorosos y conflictivos, en mayor grado si son confrontados con las concepciones dominantes de feminidad (ideologías tradicionales), porque las mujeres viven estos desfases como producto de su incapacidad personal para ser mujeres, como pérdida y como muerte. (2005, pp. 41-42)

Las tensiones internas de las mujeres atrapadas en esa encrucijada desembocan, como menciona la autora anterior, en un malestar permanente, por el cual estas “siempre están enfermas y aquejadas por algún sufrimiento, apuro, pena o mortificación”. Y este malestar, como continúa explicando Lagarde, se siente en el cuerpo y está asociado a alguno de sus procesos. De esta forma, las mujeres:

Conciben sus malestares como enfermedades porque les ocurren con frecuencia simultáneamente con males corporales. Por eso conciben como enfermedad su estado general que va del sufrimiento a la jaqueca, de la gastritis, la ansiedad y el mal humor, al insomnio, y de los vómitos a los “nervios”... (2005, p. 693)

La mujer llega así a aceptar el sufrimiento y el padecimiento como parte natural de su existencia y de su identidad, sin

percibir que tanto la pasividad y la resignación como la hiperactividad que la lleva a realizar tareas interminables son en realidad síntomas de la opresión:

La opresión adquiere corporeidad vivida cuando, pasivas, nos limitamos a esperar todo de *los otros*, y cuando, omnipotentes, negamos la experiencia, nos colocamos en el mundo de la fantasía y creemos que podemos hacer cualquier cosa, que somos intocables. Pero somos oprimidas, también, si la impotencia nos lleva más allá de la tolerancia y hacemos del sufrimiento un modo de enfrentar la vida; si, con resignación, reiteramos que así es el mundo, que así será siempre; si con fe creemos que no es posible cambiar.³⁹ (Lagarde, 2005 , p. 18)

Según lo anterior, el cuerpo se muestra como el lugar donde se manifiesta esa opresión, donde se hace visible y tangible; es la materia sometida y silenciada que caracteriza a los cuerpos dóciles, dominados por fuerzas que los convierten en cuerpos útiles y productivos en el cumplimiento de las funciones que socialmente se le atribuyen (Foucault, 1989, pp. 140-141). Rodolfo Fernández y Andrea Duarte desarrollan esta idea de la siguiente forma:

Mediante estos cuerpos dóciles se consigue que las mujeres ocupen los lugares sociales “que les corresponden”, según la ideología patriarcal, y que cumplan con los preceptos derivados de esta mentalidad, como son, por ejemplo, la falta de autonomía, la dependencia, la marginalidad y falta de centralidad, la falta de presencia y autorrepresentación y la ausencia de voz, palabra y discurso. (2006, p. 147)

De esta relación entre condición femenina y cuerpo me interesa detenerme en este apartado en las recreaciones poéticas

³⁹ Las cursivas son del original.

que asocian lo femenino al malestar y al padecimiento, y que testimonian la experiencia y la vivencia de ser mujer como algo doloroso. Hablar de este dolor y hacer referencia a la identidad femenina como algo asociado a una serie de sensaciones físicas negativas como el cansancio, la extenuación, el abatimiento o la enfermedad, supone desafiar un tabú en torno al estereotipo de la mujer sufriente y silenciosa, para expresarse desde lo que Bárbara Sánchez Barroso denomina el “cuerpo castigado”:

Por eso, cuando las autoras se refieren al cuerpo, al dolor, a las heridas, se remontan a la historia patriarcal, y a cómo el cerebro y el mundo de las ideas han pertenecido siempre al universo masculino. De ahí que, sin victimismo, ellas decidan hablar de lo que les ha quedado: el cuerpo, su cuerpo castigado. (Barroso, 2014, s. p.)

En los textos, la presencia de este cuerpo castigado puede apreciarse en las múltiples alusiones que existen al cansancio, el peso, el dolor y la herida, relacionadas con las mujeres y lo femenino. Este cansancio, que aparece en los poemas de manera recurrente, es un cansancio tanto literal como metafórico, derivado de las distintas cargas, pesos y tareas que se atribuyen a la condición femenina; un cansancio físico y emocional; puntual o sincrónico e histórico o universal; y también un cansancio individual y colectivo. Lo que provoca este cansancio es, en muchos casos, el peso o la carga que implica, en un sentido amplio, el hecho de ser mujer. Simone de Beauvoir ya hacía referencia en *El segundo sexo* al “peso del cuerpo” de las mujeres y a cómo estas “cargan con el peso” de lo que significa ser mujer (1949/2011, pp. 129-130). Acorde con esta idea, en muchos poemas se representa el cuerpo de la mujer como un cuerpo abatido por la carga que, tanto real como metafóricamente, se

le ha impuesto o se ha ejercido sobre ella a lo largo de la historia. Susan Bordo hace alusión a este tema en la obra que lleva el significativo título de *Unbearable Weight* (1993), que trata precisamente de la relación entre el cuerpo, el feminismo y la cultura occidental.

Algunos poemas aluden a este peso metaforizándolo en la forma de un fardo que las mujeres llevan sobre sus hombros, como es frecuente en las tareas del campo y como hacen también los animales de carga. Esto provoca un sufrimiento físico que tiene como consecuencia la curvatura de sus cuerpos, que quedan convertidos en cuerpos doblados o doblegados.⁴⁰ Por ejemplo, en el poema “Heroínas”, de Inés Ramón, incluido en el libro *La mañana descalza* (2018), se describe a esas mujeres que avanzan “solas contra el mundo” y están “heridas de silencio, / cubiertas de injusticia, cargando a sus espaldas/ inextinguibles fardos” (en García-Teresa, 2019, p. 271). También en el poema “Homenaje a las hermanas”, de Laura Casielles, mencionado en el capítulo anterior, se hablaba de mujeres que llevan “el fardo prieto de veinte siglos sobre los hombros” (2017, s. p.). Y de igual forma, en el poema “Equilibristas”, de Marta Navarro, incluido en la antología de Ana Pérez Cañamares y María Ángeles Maeso *Qué será ser tú* (2018), se alude a esta misma idea del peso o la carga infligida a las mujeres a lo largo de la historia, cuya forma de sobrellevarla las convierte en las figuras a las que se hace referencia en el título:

Durante siglos los patriarcas de la historia
construyeron su pirámide de anemia
sobre nuestras espaldas.

⁴⁰ Sobre este tema y sobre las diferencias corporales relativas a la división sexual del trabajo pueden verse los estudios de Pierre Bourdieu “La creencia y el cuerpo” (1980) y *La dominación masculina* (1998).

Nunca sospecharon que teníamos
la resistencia de los juncos sobre la piel.

[...]

Éramos equilibristas en el ojo del huracán
rehusando soplar las velas
de nuestra ausencia.

(2018, pp. 55-56)

Finalmente, también se recrean estos cuerpos curvados por el trabajo en el poema “Espigadoras”, de Nieves Chillón, perteneciente a *El libro de Laura Laurel* (2017):

Otras mujeres con un hijo
dentro pisaron esta tierra

hace décadas recogían las espigas
con su hijo y su saco

hace siglos recogían las espigas
con su hijo y su saco y la muerte
agachada también
cerrándoles el cuerpo

(2017, p. 10)

Como se mencionó, el peso al que hacen referencia estos poemas no es únicamente un peso real, el peso derivado del trabajo físico, sino también el peso del trabajo mental o la carga emocional señalada, y también el peso que supone su cuerpo, tanto en los distintos procesos que atraviesa como en lo que tiene de construcción y todo lo que esta construcción conlleva. Este peso es el que provoca la sensación de cansancio a la que los poemas aluden de manera recurrente, que se asocia con el padecimiento y el dolor.

El origen de la identificación entre mujer y dolor puede situarse en el precepto divino impuesto a la mujer como castigo a su desobediencia en el paraíso. Martha Asunción Alonso recrea en el poema “Génesis, 3:16”, perteneciente al poemario *Wendy* (2015), esta imposición del dolor a la mujer y su subordinación al hombre, que se registra en el pasaje de la biblia que da título al poema:

Con dolor darás a luz los hijos,
y tu deseo será para tu marido,
y él se enseñoreará de ti.

(2015, pp. 31-32)

Este primer mandato divino queda descalificado en el texto mediante la mención de otros mandatos en los que también se defiende la necesidad del dolor en las mujeres, que aparecen cuestionados por la ironía con la que se presentan en el poema y los abusos e injusticias que suponen las situaciones a las que hacen referencia:

Con dolor cortarás la mayonesa,
marchitarás la flor y el pan;

[...]

Con dolor.

[...]

Con dolor agriarás la leche, el vino,
la miel de las colmenas;
mancharás cuanto ames y arderás
sin ver el mar, descuartizada por caballos,
mutilada, violada en soportales
y en tu lecho violada, momificada en hiyabs,
hábitos o bikinis;
desfigurada con aceite hierviéndolo,

apuñalada en las últimas páginas
del diario.

Con dolor.

[...]

El dolor del dolor, hasta que un viejo cuerpo *nos* aprendan
a erguirse y escribir.⁴¹

(2015, pp. 31-32)

El cuerpo se presenta de esta forma como el lugar en el que se inscriben o se manifiestan las huellas de una violencia tanto literal como metafórica. Se trata del proceso de intextuación señalado por Michel de Certeau (1996, p. 153), que convierte el cuerpo en un libro donde se inscribe la ley. Acorde con esta idea, las heridas del cuerpo femenino pueden verse como signos que se leen y se descifran. Así se menciona en el poema “Cosecha continua”, de Andrea Mazas, perteneciente al poemario *Mi columna vertebral* (2017). Al igual que en otros poemas ya comentados, está presente aquí la idea de la perpetuación, la herencia y la genealogía femenina, que se comunica en este caso mediante la metáfora de esa “cosecha continua” que da título al poema. La isotopía de la naturaleza o de lo natural permite la comparación de las mujeres con bestias de labranza y la recreación de la era como espacio/tiempo en el que estas se encuentran, para hacer referencia, por extensión, a la condición histórica de la mujer en las sociedades patriarcales:

Leo en tu rostro, madre,
las heridas de la vida abiertas,
tu legado, el que heredaste,

⁴¹ Las cursivas son del original.

al que no renuncio y a él sumo el mío,
dudas y pasos de esta cosecha
continúa con los nuestros,
cabeza con cabeza como bestias
en la faena de la labranza,
brazo a brazo en la vasta era
en la que aún nazco, nacemos,
donde prende incesante el árbol,
donde trillo las mieses de la sangre.
Tengo tus preguntas y las mías,
y también tengo tu agua, madre:
la vida no se nos volverá yerma.

(En García-Teresa, 2019, p. 199)

En otros casos, el cansancio y el dolor se convierten en sensaciones físicas paralizantes, que hacen que las mujeres se sientan incapaces de moverse y realizar ningún tipo de actividad. Un ejemplo de ello sería el poema “Fibromialgia”, de Ana Pérez Cañamares, recogido en la antología *Será ser mujer* (2019). La fibromialgia consiste en un dolor muscular crónico y generalizado de origen desconocido, que suele ir asociado a fatiga y agotamiento, además de otros síntomas. Al igual que la anorexia, es una enfermedad que afecta a un mayor número de mujeres que de hombres. La aparición de este síndrome se detecta a partir de sensaciones de cansancio y pesadez, que podrían relacionarse, en esa mención que hace el poema de “lo que todavía no tenía nombre”, con los estudios realizados por Betty Friedan (1963) en relación con las mujeres estadounidenses de los años cincuenta:⁴²

⁴² Con la alusión a ese “malestar que no tiene nombre” Betty Friedan hace referencia, en su libro *La mística de la feminidad*, publicado en Estados Unidos en 1963, a la sensación de insatisfacción general que padecen las amas de casa,

Antes de aquello había tenido dolores, cansancio, insomnio, pero allí estaba, lo que todavía no tenía nombre: mi primera crisis aguda de fibromialgia [...]. Tendría que volver la vista atrás, para ver cómo y cuándo comenzó el peso a acumularse en mis músculos, el cansancio a nublar mi mente. ¿Fue hace diez, veinte, cuarenta años? ¿Por algo que me hicieron o por algo que yo dejé de hacer? (Pérez Cañamares, 2022, p. 147)

Ante este padecimiento las mujeres se encuentran atrapadas; son presas de su propio cuerpo, lo que las lleva también a estar recluidas en su casa, obligadas a descansar, incapacitadas para hacer nada, enfrentando además la descalificación de los médicos y de la sociedad general que las considera “vagas” (Pérez Cañamares, 2022, p. 150).

En el poema se describen las limitaciones físicas que enfrenta la mujer que enuncia el texto. Aunque no existe ninguna referencia directa a una agresión determinada o concreta, sí se menciona nuevamente ese “cansancio eterno” que la obliga a postrarse. Desde el inicio del poema y aludiendo nuevamente al principio de los tiempos y al libro del Génesis, se declara cómo el dolor aparece de manera paralela al surgimiento de la creación y del lenguaje: “Al principio fue el verbo y el dolor”. Con esta afirmación inicial, que corrige o amplía la frase bíblica, se establece que el dolor —para mujeres como la que enuncia el poema— existe desde que existe el mundo, desde que se tiene recuerdo, y su existencia se asocia con la expresión, con el logos. Más adelante, la hablante se inclina o se postra, en actitud de oración, para dirigirse a ese “Señor del Eterno Cansancio” y pedirle la armonía entre su cuerpo y su mente, que restablezca la conexión perdida entre sus intenciones y sus actos:

sometidas a unos ideales de perfección imposibles. Este tema se desarrollará en el siguiente apartado.

Al principio fue el verbo y el dolor.
Tus manos, piernas, brazos y espalda
se convierten de golpe en enemigos.
Y pronto lo comprendes desde dentro:
nadie gana una lucha fratricida.

No puedo, dicen la mente y el cuerpo
y no sabes quién se pronunció antes
si fue la conciencia que dictó su ley
o si la lógica de la materia
cayó como una lluvia de mercurio
y arrasó el bosque de tu voluntad.

[...]

Sólo queda postrarse para rezarle
a aquel dios del antiguo testamento:
Nuestro Señor del Eterno Cansancio.
Padre nuestro, concédeme ser lenta
en el aire que pesa como un pecado

[...]

Haz que puedan los otros escuchar
desde lejos este ritmo que bailo
y dales a mi cuerpo y a mi mente
la dulzura de una danza al unísono.

(2019b, pp. 71-72)

Lo que se solicita es así, en definitiva, la recuperación del control y la voluntad sobre un cuerpo escindido —desposeído o expropiado—, que ha sumido a la mujer en el silencio y la inco-municación, confirmando la identificación inicial del poema del verbo y el dolor. Recuperar este control sobre el cuerpo implica, por tanto, acceder a una forma de expresión distinta al logos; una forma de expresión corporal, insinuada en el poema en las alu-siones al ritmo y la danza. Desde ese cuerpo sin palabras puede enunciarse y manifestarse el desacuerdo con lo establecido.

En numerosos poemas se registran acciones que confían la expresión al cuerpo para desafiar o contravenir determinadas reglas relacionadas con lo que se considera adecuado o apropiado para el género femenino, con la intención de provocar un cambio en el *statu quo*. Gestos como salir a la calle, alzar las manos o los puños, ponerse o quitarse determinadas prendas o hacer determinados movimientos, como erguirse o levantarse,⁴³ adquieren en los poemas significados connotados con una carga política e ideológica.

En el poema “Equilibristas”, de Marta Navarro, mencionado arriba, la situación abusiva en relación con las mujeres que se describe en el texto concluye cuando las mujeres se niegan a seguir engrosando las listas de víctimas y se deciden a “alzar las banderas” de sus manos:

Durante siglos los patriarcas de la historia
construyeron su pirámide de anemia
sobre nuestras espaldas.

[...]

Éramos la estadística al final del año,
al final del mes,
al final de la semana.
Al final,
siempre al final.

⁴³ La acción de levantarse aplicada a las mujeres resulta especialmente significativa y alude, igual que la oposición entre la mujer dormida y despierta, a la necesidad de abandonar el estado de la mujer postrada o sometida. El poema de Maya Angelou “Still I Rise” resulta emblemático en este sentido. En el caso de la poesía española, esta acción se recrea en el poema “Anda, mujer, levántate de ti”, de Alba González Sanz, incluido en el poemario *Sonreíd* (2018), que hace alusión precisamente, como se verá en el apartado siguiente, a ese abatimiento de las mujeres, a las que el poema invita a levantarse.

Hasta que dejamos de serlo,
y alzamos las banderas
de nuestras manos.

(En García-Teresa, 2019, pp. 231-232)

También en el poema “Génesis, 3:16”, de Martha Asunción Alonso, ya comentado, se hacía alusión a cómo la situación de abuso e injusticias contra las mujeres durará hasta que estas aprendan a “erguirse” y “escribir” (2015, p. 32). Se equiparan o se identifican así las acciones de levantarse o erguirse con la de expresarse, y la escritura se contempla como algo que sucede de forma lógica a lo anterior, opuesta a la pasividad, el abatimiento y el silencio.

Otras acciones y gestos corporales subrayan esta capacidad expresiva del cuerpo. En el poema “Bienaventuranza vi”, de Gracia Morales, incluido en el poemario que tiene el significativo título de *La voz en pie* (2014), el abandono de los cuartuchos de género se realiza mediante gestos como levantar el puño, quitarse el delantal y unirse a otras mujeres. Todos estos gestos concluyen en el acto desafiante de abandonar el lugar interior de la casa para ocupar el espacio exterior de la calle, que va acompañado en este caso de la escritura que aparece en las pancartas que llevan estas mujeres sublevadas, cuya letra infantil indica el carácter ingenuo o novedoso de esta acción:

Bienaventuradas sean aquellas mujeres
—tan siempre madres, esposas,
abuelas o hermanas—
que aprenden a levantar sus puños
en plazas, autobuses y dormitorios.
Bienaventuradas cuando dejan,
dobladitos sobre una silla,
el delantal, los suspiros,

la prudencia,
el temor, las cacerolas.

[...]

Bienaventuradas
las mujeres que se agarran
bien fuerte las unas a las otras
y salen a recorrer las calles,
con pancartas de letra infantil.

(Medina, 2020, s. p.)

Desvestirse o despojarse de alguna prenda asociada culturalmente a la condición femenina, como el delantal en el poema anterior, adquiere así connotaciones ideológicas y se convierte en una forma de expresión de contenidos que aparece también en otros poemas. Por ejemplo, en “Derecho al vuelo”, de Andrea Mazas, del poemario *Mi columna vertebral* (2017), la voz enunciativa invita a las mujeres a quitarse “las faldas del pasado” (en García-Teresa, 2019, p. 197).

Ya se comentó también, en este sentido, el valor subversivo que tenían gestos y acciones como las de quitarse el tocado o el sombrero en el poema “El tictac de las agujas” (2016), de Olalla Castro, o usar las cabezas de los hombres como si fueran bolas que se estrellan contra los bolos en “Hombres como mi padre” (2018), de Luciana Reif.

En todos estos ejemplos, se rechaza el peso bajo el que se someten los cuerpos de las mujeres y la postración que este peso supone para mostrar la necesidad de recuperar unos cuerpos erguidos, que puedan hablar y expresarse a través de sus actos. Para que se produzca esta recuperación es necesario que se reestablezca el vínculo perdido entre cuerpo y mente al que hacía alusión el poema de Ana Pérez Cañamares; que se eliminen las contradicciones internas y las imposiciones paralizantes que

alienan a las mujeres y aniquilan sus voluntades bajo el imperativo de “ser para los otros” y el estándar de una perfección estéril. La misma autora anterior reflexiona sobre la manera en que estos imperativos influyen en su enfermedad en un fragmento del ensayo autobiográfico citado. En este pasaje, considera la relación que puede existir entre la negación de sí misma y de sus necesidades y la aparición del dolor, reivindicando la posibilidad de negarse y decir no como una forma de autoafirmación:

Para ser justa, tengo que reconocer que hay algo que he aprendido gracias a ella y que no sé si habría podido hacer de otra forma [...]. Y es a decir no. La desconexión con mi deseo, la creencia en la obligación de estar para los otros, la compulsión de agradar, gustar, seducir, hacían que decir no fuera tan difícil como rechazar un regalo, una promesa de felicidad [...]. Y ahora no puedo evitar pensar si un enfado a tiempo me hubiera ahorrado la tensión que se iba acumulando. Si hubiera podido poner límites a los otros en vez de ser una mujer empática, complaciente y comprensiva. Porque, al final, casi todos mis enfados se han vuelto contra mí. (Pérez Cañamares, 2022, p. 166)

El cuerpo, en su materialidad, constituye un límite o una barrera que se impone entre las mujeres y el exterior. Esta cualidad liminar del cuerpo les permite, como se analizó en el capítulo segundo, construir sobre él una determinada imagen con la que presentarse socialmente, construcción que también puede entenderse en términos de defensa y protección. Esta última visión del cuerpo es la que conduce a esta autora a comparar el cuerpo con una armadura. En su caso, se trata de una armadura impuesta por esa necesidad de enfrentarse al mundo desde una posición distinta a la que se elegiría personalmente, lo que da lugar a esas tensiones y contradicciones a las que aludía

Marcela Lagarde, que influyen en el desarrollo de padecimientos y enfermedades como los que la escritora refiere:

Estas contradicciones mamadas que penden sobre mi cabeza me han lanzado al mundo alerta, en tensión y dispuesta siempre a la lucha, pero con la carne como única armadura. Cuando escribí el poema que encabeza este texto, sobre el tira y afloja que llevo toda la vida escenificando, probablemente ya había desarrollado un síndrome fibromiálgico que estalló en mi cuerpo hacia los cuarenta años. (Pérez Cañamares, 2022, p. 11)

El cuerpo, depositario de todas estas tensiones, contradicciones y cargas, se convierte entonces en un lugar de dolor; en un lugar de lucha, enfrentamiento y separación. Como la misma autora comenta, recordando el caso de su madre, de quien hereda posiblemente el padecimiento que describe, a muchas mujeres la experiencia de su cuerpo se les ha hecho inseparable de este dolor:

Mientras estuvo viva, nunca escuchamos la palabra fibromialgia; pero cuando la tocaba, cuando la abrazaba, cuando la cogía del brazo, ella siempre contestaba lo mismo; *suelta, que me haces daño*. Siempre, cada vez [...]. Ahora sé que los abrazos pueden doler, pienso que mi madre era un puro dolor sin nombre. Que, como para tantas mujeres, vivir sin dolerse le resultó imposible.⁴⁴ (2022, p. 48)

Como se ha visto en este apartado, muchos poemas contemporáneos escritos por mujeres aluden a esta relación conflictiva con el cuerpo, haciendo que los casos de celebración, gozo o simple aceptación se reduzcan a un número menor. El conflicto entre lo interior y lo exterior, entre lo propio y lo

⁴⁴ Las cursivas son del original.

impuesto, y entre lo individual y lo social puede intensificarse, dando lugar a imágenes y representaciones más extremas, como las que se analizan en los apartados siguientes.

Consecuencias negativas sometimiento. Enfermedad, frustración, rabia y locura

Según los ejemplos y declaraciones vistas en el apartado anterior, la condición de lo femenino, entendida como una imposición externa, provoca esos conflictos y tensiones internas en las mujeres que, si no se expresan, pueden desembocar en sensaciones y emociones negativas que ocasionan distintos tipos de malestares y padecimientos, tanto físicos como emocionales.

En el tercer capítulo se analizaron algunos de los efectos negativos que tiene en el cuerpo el silenciamiento de las mujeres. Otros poemas aluden también, mediante elementos metafóricos y simbólicos, a las consecuencias corporales que tiene la violencia derivada de distintos actos y formas de sumisión, dominación y control.

Por ejemplo, en un poema de Pilar Adón —“Ellos no lo advierten...”—, del libro *Las órdenes* (2018), la situación de marginación de las mujeres, mantenida a lo largo del tiempo, tiene consecuencias negativas como el rencor y el odio “que no se cura”, que se representa en el texto mediante un elemento cortante como un hacha, que está clavada en el cuerpo y tiene efectos paralizantes:

Ellos no lo advierten
pero arrastramos un rencor en los genes
heredado de cada mujer.
Su hacha clavada en el cuerpo,
integrada en él. Donde persiste.

Observadoras y observadas.
Actuando a solas y ante el mundo.
Ansiando un descanso
sin saber descansar.
Acusando un odio que no se cura
por palabras que no tendrían que existir.
Sin responder tal sin comportarnos cual,
aprovechando más.
Sin enfrentarnos a.

(2018, p. 34)

De igual forma, en un poema sin título de Eva Gallud, perteneciente al poemario *Raíz de ave* (2018), se habla de los efectos que tiene en el cuerpo aceptar el rol de mujeres sumisas, benévolas y obedientes, que cumplen con las normas de comportamiento que rige el estereotipo o el modelo de feminidad dominante. Igual que en otros casos, todo lo silenciado se convierte aquí en dolor y rabia contenida que se acumula en el interior de sus organismos. El poema transmite esta rabia mediante un lenguaje que aprovecha la sonoridad de las repeticiones, las aliteraciones, las paronomasias y la ausencia de puntuación para comunicar, mediante un ritmo acelerado, un estado de alteración interior:

hermosas deben de ser las benévolas
con sus blancos lirios en las manos y sus hombros
esparcidos de dolores
hermosas deben de ser las que llevan dentro la furia
en los ojos la tormenta
dentro del vaso agua dulce
dentro del vientre llevan las benévolas
toda la rabia y la sangre de las desleídas
las deslavazadas
las blancas las incoloras

las muertas las matadas
las madres amedrentadas
todo el dolor todos los versos
del verano incólume de lunas rojas
dentro del vientre viento
huracán de uñas llevan dentro
las benévolas

(2018, p. 27)

El aspecto exterior de estas mujeres, caracterizadas por su hermosura y su benevolencia, que se representa en los lirios blancos que llevan en las manos, contrasta con el interior, en el que sensaciones como la furia y la rabia se concretan en forma de una “tormenta / dentro del vaso”, un “huracán de uñas” y “lunas rojas” que se acumulan en el vientre. La intensidad de estas emociones negativas, que contagia la forma de expresión del poema, proviene, como en otras ocasiones, de las numerosas injusticias y abusos colectivos, continuados o repetidos, que se concretan en la presencia de “las muertas las matadas / las madres amedrentadas”. Estas situaciones contrastan con la belleza y la bondad exterior, que se sienten como un mandato o una obligación que proviene de ese discurso de autoridad que el poema reproduce, contraste que provoca la ironía con la que se enuncia el texto.

Algo parecido sucede en el poema “Rasga(d) las vestiduras”, de Laia López Manrique, que insiste en las ideas de privación, negación y carencia asociadas a las mujeres. Partiendo de un título que contiene una nueva alusión a las uñas y a la acción de romper o rasgar, a través de una escritura repetitiva, autocorrectiva y entrecortada se consigue la creación de un ritmo vertiginoso, que avanza en espiral, evadiendo la linealidad de la expresión lógica y racional de la poesía convencional. Esta forma

de escritura sirve para matizar ideas como la carencia y la falta —“[Ellas tienen]: No, ellas no tienen”—, presente también en la paradoja de guardar “ganas” y “deseo”. En el tercer fragmento de la composición se alude nuevamente al daño que se aloja en el interior de las mujeres y a la necesidad que tienen de contar y contarse a través de un lenguaje otro. Resulta significativa, finalmente, la asociación que se establece en el texto entre historia e histeria, que enlaza mediante la paronomasia las dos ideas que aparecen en algunos de los poemas ya comentados:

Ellas. Gorriones sobre la tierra negra, carruajes de lúnula, raspaduras. Quiénes son, dijeron: ellas, gorriones sobre la tierra negra, carruajes de lúnula, raspaduras. [Ellas tienen]: No, ellas no tienen. Ellas guardan deseo. Ganas de hervir.

[Ellas guardan] Palabras y palabras donde hervir. Qué se hierve. Tal vez se hierve quien articula este discurso, estas palabras. [...]

Ellas guardan el daño, un daño inscrito: un daño lateral, pronunciado. Un daño ligero como los restos de piel en la muda. Para significar que fueron hubieron de robar una tela estrecha y rijosa y arañarla, para significar que fueron hubieron de asesatar el golpe en la crin del caballo, decir: historia, decir: histeria, pronunciar las palabras donde no había palabras sino un zumbido arcano y contagioso (zzzzzzzzzzumbido, lo oiremos antes que las palabras, el zumbido de ellas, zzzzzzzzzumbido, llegará antes que las palabras dibujando sus llagas su música, antes que las palabras el ssssssssilencio dispuesto en la mesa como un mantel lleno de migajas, promontorios.)

(En García-Teresa, 2019, p. 162)

Leticia de la Paz (2018) analiza la relación que existe entre el silenciamiento de las mujeres y emociones como la rabia y la

ira, y el papel que la expresión de estas emociones contenidas desempeña en la caracterización de los personajes literarios femeninos y en la conformación de estereotipos en la literatura universal. La expresión de la rabia divide a las mujeres en buenas y malas, mujeres virtuosas o mujeres satánicas o satanizadas. Según esta dualidad, que coincide con la presentada por Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998), el primer grupo o estereotipo, asimilable al de la mujer angélica y a la imagen del “ángel del hogar”, es el de la mujer silenciada, que no tiene existencia fuera del ámbito doméstico o de manera independiente de su marido. El segundo sería el de la mujer que no se deja restringir o limitar a este ámbito y que no permite ser silenciada, al que le corresponde el calificativo de “loca”. Este calificativo proviene de reacciones emocionales extremas como la rabia y la ira, que justifican su aislamiento social y su exclusión del universo narrativo (De la Paz, 2018, pp. 77-78). La rabia femenina se percibe de esta forma como un mecanismo de rechazo y sublevación contra el silenciamiento y marginación constante a los que han sido sometidas las mujeres:

La imposición a las mujeres de mantenerse calladas ha ido acumulando una rabia —lógica— que ha acabado encontrando una vía de escape en los universos textuales de la literatura universal. Sin embargo, las propias convenciones patriarcales, por el temor a que la rabia sacudiera los cimientos de la jerarquía social, han hecho que esta, cuando ha sido femenina, sea inmediatamente deslegitimizada asignándole un carácter de emotividad, infantilismo, histeria o directamente locura. (De la Paz, 2018, p. 81)

Como continúa explicando la autora anterior, la expresión de la rabia es peligrosa, no solo porque aparta a la mujer del ideal femenino construido y de sus cualidades —mujer modosa,

silenciosa, recatada, sumisa, etcétera—, sino porque, en la expresión libre de esta rabia y en la ruptura de esas imposiciones, la mujer se comporta como un hombre, lo que supone un desafío contra el sistema y un peligro para la sociedad:

El peligro que conlleva la expresión de la rabia femenina va más allá de un simple alejamiento de la mujer de la femineidad que se espera de ella. Una mujer que expresa su rabia libremente está, de algún modo, comportándose como un hombre y por tanto rebelándose contra un sistema que le niega los mismos derechos que ellos poseen. (2018, p. 82)

También Betty Friedan reflexiona sobre las consecuencias que tiene en las mujeres la aceptación silenciosa de determinados roles y estereotipos como el del ama de casa, definida por la conyugalidad y la maternidad, aspectos responsables de ese estado de insatisfacción general que, en su libro *La mística de la feminidad*, publicado en Estados Unidos en 1963, denomina un “malestar que no tiene nombre”. El estudio, ganador del premio Pulitzer en 1964, se enfoca en las mujeres estadounidenses de clase media de los años cincuenta, vueltas al hogar después de la segunda guerra mundial. Impulsadas por esa “mística de la perfección femenina”, estas mujeres padecen un “síndrome”, derivado de la creencia inculcada de que su papel en la vida consiste en realizarse siendo esposas y madres perfectas y satisfechas (1963/2009, p. 54). Sin embargo, muchas de estas mujeres se sentían insatisfechas y padecían este malestar sin nombre al que hace referencia la autora, conocido también como “el síndrome del ama de casa”. Se trata de una sensación que las propias mujeres describen como profunda insatisfacción, cansancio, enfado, ganas de llorar, vacío, desesperación, invisibilidad, sensación de falta de personalidad e identidad individual,

unida a la frustración que provoca la ausencia de privacidad, la carga física, la rutina de la vida familiar y el confinamiento al que las sometía este tipo de vida (1963/2009, p. 57-61).

Algunas mujeres describen la vida del hogar, con sus tareas domésticas repetitivas, como un trabajo que las obliga a correr en círculo y que comparan con “una jaula para ardillas” (1963/2009, p. 64). Esta idea del encierro o la jaula que se utiliza para describir la vida de estas amas de casa perfectas se expresa también en otros casos mediante la alusión a unas cadenas invisibles:

Es fácil darse cuenta de los detalles concretos que hacen sentirse atrapada al ama de casa de los barrios residenciales, las continuas exigencias con respecto a su tiempo. Pero las cadenas que la atrapan sólo existen en su propia mente y en su propia alma. Son cadenas hechas de ideas falsas y de hechos malinterpretados, de verdades incompletas y de opciones irreales. No se ven ni se sacuden fácilmente. (1963/2009, p. 67)

Aunque el estudio de Friedan hace referencia a un contexto geográfico, histórico y cultural concreto y particular, la idea de este síndrome o este malestar en las mujeres, derivado del contraste entre las expectativas y obligaciones creadas y la realidad, puede aplicarse también a las mujeres españolas educadas durante el franquismo y a sus descendientes.

Algunos poemas españoles hacen alusión a esta sensación de vacío, decepción y fracaso que sienten las mujeres que han dedicado su vida a la obediencia de estas imposiciones y mandatos externos, tal como se recrea, por ejemplo, en un poema en prosa de Montserrat Cano, del libro *La mujer desarmada*:

Tengo salud, marido, hijos, trabajo, un buen piso en la ciudad y un chalet en la playa, todo cuanto se necesita para ser feliz. Pero me siento desdichada.

Soy hermosa, no muy mayor, delgada, atractiva, eficiente, esposa, madre, hija, educada, moderna, equilibrada, conforme, todo lo que hay que ser para estar satisfecha. Pero vivo angustiada. He cumplido todas las normas. Siempre. Las del cielo y la tierra, las eternas, las nuevas, las que guardan el orden y las que lo trastocan. He logrado que hasta mi pensamiento más furtivo sea correcto y adecuado.
¿Es este pesar mi recompensa?

(2006, p. 67)

La exteriorización de este malestar y esta insatisfacción, sin embargo, no suele recibir la atención que merecería. Como explica Friedan en relación al contexto y la época de su estudio, muchas mujeres, educadas y obligadas desde pequeñas a estar pendientes de los otros, describieron y exteriorizaron el vacío que sentían ante la ausencia de metas propias y la falta de autonomía. Sus quejas, sin embargo, fueron desestimadas, alegando distintos motivos y recurriendo a la reducción simplificadora de que el problema no tenía solución porque “aquello era lo que significaba ser mujer” (1963/2009, p. 60). Esta justificación, que confirma el binarismo patriarcal y su visión del género femenino, cierra la puerta a cualquier tipo de cambio o modificación.

El mantenimiento sostenido de esta situación y la desatención de las quejas de las mujeres, que padecen un “hambre que los alimentos no pueden saciar” (1963/2009, p. 62), acaba provocando un desgaste emocional y psíquico que va más allá del cansancio y el malestar físico, tal como explica la autora:

Se observan nuevas neurosis entre las mujeres —y problemas que todavía no se han diagnosticado como neurosis— que Freud y sus seguidores no acertaron a predecir, con síntomas físicos, distintas formas de ansiedad y mecanismos de defensa

semejantes a los causados por la represión sexual. [...] Se observan nuevos y extraños problemas, como la incapacidad de soportar el dolor o de tener una disciplina o de perseguir de manera duradera un objetivo de cualquier tipo: un devastador hastío vital. (1963/2009 , p. 66)

Este malestar que describe Friedan, que llega a convertirse en algo general o colectivo, hace que aumenten las consultas médicas en las mujeres de esta época y que, unido a los consejos sobre distintas formas de distracción y relajación que reciben, estas sean medicadas con tranquilizantes, que llegan a ser consumidos “como quien toma caramelos para la tos” (1963/2009, p. 66).

Finalmente, la autora considera este malestar sin nombre, que desconcierta a médicos y expertos, la clave de la sociedad estadounidense del momento, tal como se desprende de la reflexión final del capítulo que dedica a ese tema:

Si no me equivoco, el malestar que no tiene nombre, que perturba las mentes de tantas mujeres estadounidenses de hoy en día no es una cuestión de pérdida de la feminidad ni de demasiados estudios ni de las exigencias de la vida doméstica. Es mucho más importante de lo que nadie reconoce. Es la clave de esos otros problemas nuevos y viejos que llevan años torturando a las mujeres y a sus maridos e hijos, y desconcertando a los médicos y a los responsables del mundo educativo. Bien pudiera ser la clave de nuestro futuro como nación y como cultura. No podemos seguir ignorando esa voz que resuena en el interior de las mujeres y que dice: “Quiero algo más que mi marido, mis hijos y mi hogar”. (1963/2009, pp. 68-69)

Esa voz que resuena en el interior de las mujeres es precisamente la autoconciencia que lleva a la confrontación de las

ideas aprendidas y será responsable también de la escisión o la contradicción interior que padecen muchas de ellas y que poéticamente se cifra en las imágenes de los cuerpos enajenados y postrados, que se analizarán en el siguiente apartado.

La incompreensión de este malestar sin nombre, que responde a una serie de causas y conflictos diversos, conduce, como señala Friedan, a la consideración de los padecimientos de las mujeres como problemas emocionales o psicológicos, que da lugar a etiquetas y descalificaciones como las de “loca” o “histérica”. El estudio de la condición femenina se ha enfocado así, en múltiples ocasiones, desde el punto de vista de la oposición salud/enfermedad y se ha tenido en cuenta especialmente la relación entre mujer y locura, llegando a entenderse esta última condición como un rasgo propio, particular o característico de las mujeres.⁴⁵ Autores como María José Alemany y Javier Velasco reflexionan sobre esta idea de la siguiente forma:

⁴⁵ La identificación de la mujer con la histeria es una tendencia que aparece en el siglo XIX, como recuerda Birutė Ciplijauskaitė (2004), asociación que se intensifica con las teorías de Freud expuestas en *Estudios sobre la histeria* (1895) y *La interpretación de los sueños* (1899), en las que esta asociación se atribuye a la represión de los deseos y la impresionabilidad de las mujeres. Aunque tanto los estudios como los casos de histeria aumentaron significativamente a finales del siglo XIX, coincidiendo con el desarrollo de nuevos modelos e identidades femeninas como la de la nueva mujer —educada, urbana, y de clase media—, la misma autora señala que estas ideas están vigentes en la actualidad y cita una afirmación de Michel Foucault, del libro *Madness and Civilization* (1987): “the sympathetic sensibility of her organism [...] condemns woman to [...] diseases of the nerves” (Ciplijauskaitė, 2004, pp. 357-358). Otras autoras, como Elaine Showalter en *The Female Malady*, donde realiza un estudio panorámico de la locura en los personajes femeninos de la literatura inglesa, rechazan esta interpretación de Freud de la histeria como una enfermedad derivada únicamente de la represión sexual, que deja de lado el entorno social y cultural, así como otros tipos de represión, como la familiar (Bretones, 2008, pp. 80-81).

La consideración del lugar que ocupa la mujer en el escenario social nos induce a reflexionar sobre la causa de la mayor demanda de atención médica y psiquiátrica por parte de las mujeres. La prescripción de medicamentos y la psiquiatrización de los problemas de las mujeres no es más que una manera de ejercer el control sobre sus vidas, en vez de trabajar en el desmascaramiento de las causas que ocasionan su falta de confort y poder eliminarlas. (2008, párr. 19)

Olalla Castro trata también este tema en su poemario *Bajo la luz, el cepo* (2018), cuya tercera parte “Las histéricas de La Salpêtrière” está dedicada precisamente a las pacientes del sanatorio de París. Desde la recreación del testimonio ficcionalizado de mujeres que estuvieron internadas en este sanatorio mental, como Hersilie Rouy, quien escribió sobre su experiencia como paciente en el libro *Yo no soy la señorita Chevalier. Memorias de una loca*, reflexiona la autora:

El patriarcado encontró una nueva manera de seguir patologizando lo femenino —nuestros cuerpos y mentes— bajo el estigma de la enfermedad mental. El diagnóstico de histeria se convirtió en el siglo XIX en la excusa perfecta para encerrar a las mujeres, del mismo modo que, durante los siglos anteriores, la acusación de brujería había sido el pretexto para asesinarlos por millones. (En Vargas, 2019, párr. 8)

Sin embargo, tal como han mostrado pensadoras como Franca Basaglia (1983), la locura no es una condición propia o inherente de lo femenino, que antecede a su socialización, sino más bien una consecuencia de este proceso. Basaglia invierte así el orden del razonamiento habitual y afirma que no se trata de que las mujeres estén locas y constituyan, por lo tanto, un problema, sino a la inversa: la locura es producto de una situación social enajenante (1983, p. 49). En la misma línea, Marcela

Lagarde responsabiliza al contexto y la situación social que viven las mujeres en las sociedades patriarcales, con sus demandas, exigencias, preceptos, imposiciones y prohibiciones, de actitudes y rasgos femeninos como la impotencia aprendida (2005, p. 36), la culpa, el castigo y el autoabandono, que pueden desembocar en la locura, entendida como expresión extrema de la axiología impuesta a la mujer. Como señala esta autora: “Quienes por voluntad o por compulsión no cumplen con su ser femenino son discriminadas políticamente y confinadas a la categoría de locas” (2005, p. 21).

Las mujeres que se salen de la norma y lo establecido han sido así descalificadas y tratadas como enfermas, locas e histéricas, algo que ha conformado un estereotipo negativo en sí mismo, opuesto al de la mujer y la feminidad aceptada y positiva, que ha dividido en binomios reductores las representaciones literarias de la mujer, de las que los poemas ofrecen, como se ve, numerosos ejemplos.

Figuras de la enajenación: dobles, muñecas, maniqués y estatuas

La tensión que se crea entre el mandato patriarcal de “ser para los otros” y la necesidad de “ser para sí mismas” visto en el capítulo tercero, unida a otros mandatos y preceptos relativos a las mujeres como el de la marginación y el silencio, provoca lo que Marcela Lagarde denomina una “subjetividad escindida” (2005, p. 17), conflicto también denominado “esquizofrenia vital”, por autoras como Agnes Heller (1980). Con este término esta última autora hace referencia a la diferencia de percepción —propia y ajena— que tienen las mujeres que desempeñan trabajos en el espacio público y en el privado. La duplicación de tareas, remuneradas

unas y no remuneradas otras, deriva en el agotamiento físico y emocional y pone en evidencia el sincretismo de ideas, roles y funciones que conduce a llevar una doble vida. Como señala Lagarde en este sentido:

Cada mujer está involucrada en el sincretismo concretado en su persona, vive la síntesis a partir de diferentes combinaciones; profundidad, complejidad, y conflicto. La síntesis sincrética de identidades en transformación constituye y organiza la subjetividad de estas mujeres que virtualmente viven una doble vida. (2005, p. 803)

Esta doble vida o esquizofrenia vital, sentida como un desacuerdo o una desconexión entre lo interior y lo exterior —lo propio como auténtico y lo ajeno como falso, impuesto, artificial o construido— constituye, como menciona la autora, un conflicto de identidad que tiene consecuencias físicas y mentales y a las que los textos hacen referencia mediante distintas imágenes y representaciones.

En España, estos conflictos de identidad se hacen especialmente evidentes durante el periodo de la Transición, en el que el modelo convencional o tradicional de mujer, analizado en el capítulo primero, se enfrentó al de las mujeres “liberadas”, aquellas que rechazaban los modelos femeninos conservadores y luchaban por subvertirlos, reinventando su identidad como mujeres.

Este proceso de cambio de mentalidad aparece recreado en los textos literarios, cuyas protagonistas muestran contradicciones propias de este momento histórico. Pilar Nieva-de la Paz, analizando la obra *Crónica del desamor* (1979), de Rosa Montero, menciona en este sentido lo siguiente:

Estos personajes femeninos se plantean a menudo las frecuentes contradicciones generadas por la nueva construcción de los roles

sexuales y por las transformaciones en las relaciones entre mujeres y hombres en la sociedad coetánea. Estas jóvenes protagonistas viven como mujeres liberadas, independientes, solas. Sus frustrantes experiencias amorosas les han llevado a perder la fe en la pareja como fórmula perfecta para el equilibrio vital. Fruto de esta reflexión, surge la señalación de la educación represora y sexista recibida por los niños y niñas de posguerra como una de las causas fundamentales de sus actuales desajustes y padecimientos, de su soledad afectiva. (2009b, p. 125)

Noni Benegas hace alusión también a estos procesos de cambio y a sus consecuencias literarias y poéticas. Esta autora detecta ya en la época de la dictadura y el franquismo la necesidad de muchas mujeres escritoras de recurrir a un “exilio interior”, debido a las condiciones históricas que se vivían en el país. Posteriormente, durante la Transición, las formas de representación y autorrepresentación de los sujetos femeninos experimentaron cambios, asociados a los cambios políticos del momento. Como señala la autora, las obras publicadas durante este periodo dan cuenta de ese proceso de “transición lírica” que se produce en la poesía española entre unos sujetos anteriores, marcados por la renuncia, y unas nuevas subjetividades que empiezan a construirse paralelamente a la apertura social de la transición política y social (1998, p. 55), y que pueden verse como puentes o nexos entre ambas generaciones. Por su parte, Sharon Keefe Ugalde hace referencia, con relación a los sujetos poéticos de este último periodo, a este “ser femenino dividido entre lo que la sociedad dicta que debería ser y lo que en realidad es o desea ser”, que aparece en los textos de muchas autoras españolas a partir de la década de los años ochenta, caracterizado precisamente, y entre otros rasgos, por esa “angustia del ser dividido” (Ugalde, 1991b, xiv).

La poesía española contemporánea da cuenta de esta angustia y esta división interna, producto tanto de la situación general de las mujeres en la sociedad patriarcal, como señalaban Lagarde y Heller, como de las circunstancias concretas de la historia española, que matizan y acentúan esta situación.

En los textos poéticos, las identidades escindidas o en conflicto se representan mediante diferentes figuras de la alienación —alteridad u otredad— como las de la sombra, el doble, la hermana y otras propuestas innovadoras u originales, así como mediante figuras que ponen de manifiesto la postración y la anulación de las mujeres que estos conflictos provocan, como la mujer dormida, las muñecas, los maniquíes, la estatua y los cadáveres o la mujer muerta.

Quizá la forma de manifestación más evidente de esa escisión interior sea la que muestra la figura de la sombra, que aparece en muchos de estos poemas para hacer referencia a esa identidad cuestionada y a esas facetas negadas o relegadas de una misma mujer. En el poema “Confirmación”, de Concha García, perteneciente al poemario *Otra ley* (1987), se insiste nuevamente en la función que desempeña la madre de transmisora de una serie de ideas y preceptos sobre la feminidad. Como en otros casos, la vigilancia y la disciplina estricta aplicada por esta figura materna contrasta con la voluntad y los deseos de la hija. Para indicar el desacuerdo o la separación de esas ideas impuestas se hace alusión a esa “sombra proyectada” en la que la hablante “declina” y que conforma ese “único desligue” que se reconoce como propio:

Soy una larga espalda inclinada hacia el sur.
Que mi madre me dio leche, ya lo sé. Que me
hincó la uña con cierta parsimonia bajo los cojines
y edredones y su femenino amor tuvo que darme

osamenta y cutis. Gracias al fervor de las nubes
cultivó soliloquios. Y ella, sin destreza,
me puso el ombligo entre las sienes: la epidermis
en las nalgas y el placer arquea mi perfil
hondo y altanero. Declino en sombra
proyectada, enorme, rasa. Único
desligue que hay en mí.

(En Ugalde, 1991a, p. 197)

Según declaraciones de la propia autora, en el poema se señala que es del sur pero que no está en el sur y cómo su madre le creó un universo femenino con el que no estaba de acuerdo. La madre representa así esa cultura heredada: “Mi madre es a la vez la raíz que yo tengo y que no tengo, porque estoy en otro sitio. Difiero de la cultura dada [...]. La sombra es el único desligue que hay en mí, lo que yo quiero ser; o sea, mi sombra es mi otro yo” (en Ugalde, 1991a, p. 190).

La sombra supone, de este modo, una forma de desdoblamiento que permite figurar aspectos no reconocidos o no integrados de una misma mujer. Esta representación de la propia alteridad puede hacer referencia a aspectos positivos, como en el poema anterior, con el significado de evasión o liberación, o a aspectos negativos, en lo que tiene de amenaza o persecución, o representar incluso a la muerte misma. Esta última idea se recrea en el poema de María Sanz “Calle de la guadaña”, incluido en un poemario que lleva por título precisamente *Vivir por dentro* (1992). En este caso, la sombra no se encuentra en el interior, sino en el exterior y, descrita como el “reverso” de la protagonista, parece estar dotada de vida y existencia propia. La posibilidad de encontrarse por la calle con esta sombra, con esa “verdad” que, atendiendo al título del poema puede hacer

referencia a la muerte, provoca el miedo y la tristeza de la hablante en un poema que tiene rasgos de relato fantástico:

Una verdad me sigue por la calle.
Casi roza su sombra con la mía.
Oigo cómo se enreda
entre las buganvillas, cómo gime
implorando el abrazo de las tapias
hasta caer inerte sobre el suelo.

Dios mío, si es posible,
pase de mí su rostro,
este encuentro con ella a vida o muerte,
la tristeza tan larga que me augura.

La calle se hace ahora más estrecha,
más húmeda y extraña. Continúan
goteando su livor las buganvillas.
Vuelvo la vista atrás. Allí está ella,
erigida en el tiempo, modelada
por caricias. La miro.
Es sólo mi reverso.

(1992 , p. 31)

La escisión interior que expresan este y otros poemas contemporáneos escritos por mujeres se acerca de esta forma al tema literario del doble, frecuente, entre otras, en autoras como Ángeles Mora, como ha estudiado José Jurado Morales (2020). Aparece, por ejemplo, en el poema “¿Quién anda aquí?”, de *Ficciones para una autobiografía* (2015), en el que la hablante se pregunta por la identidad de esa figura invisible semejante a una sombra que parece acompañarla y que no es otra que ella misma: “¿Quién vive aquí conmigo, / pero sin mí / igual que si una sombra me

habitará, / de mujer a mujer / sin que pueda tocarla, / llenando de preguntas / mis largas noches sin respuesta?” (2015, p. 15). La misma idea de la escisión y el doble aparece de forma explícita en el poema “El infierno está en mí”, de la misma autora, que sirve de prólogo al poemario *Contradicciones, pájaros* (2001), analizado en el capítulo anterior: “Yo siempre estuve fuera, / en otra parte siempre. / Soy una extraña aquí. / Sólo tengo una fuerza, sólo un secreto acaso: / esta voz que me escribe, / el doble que me habita en el silencio” (2001, p. 21). Y finalmente, también puede verse esta idea en la segunda parte del poema “Consonancias conmigo en asonante”, titulado “Ella”, del primer libro citado de esta autora, donde se hace referencia a esa mujer, doble de sí misma, de la que la hablante intenta librarse sin éxito:

Siempre estás a disgusto con ella,
con la que dentro llevas. Quizá sea el origen de tus huellas,
la pecadora Eva.
¿Mas del origen quién se acuerda
si el origen es niebla?
Pero el pecado queda:
haber dado a la historia su belleza,
arrastrar sus miserias.

(2015, p. 33)

En otras ocasiones, como ocurre en varios poemas del libro *Crónicas de Olvido* (1997), de Graciela Baquero, la figura del doble o de la otra es ese *alter ego* con el que la hablante dialoga, que en ese caso es precisamente la personificación a la que alude el título:

Dejo y no dejo rastro para que ella me atienda, pero Olvido parece no enterarse de mi juego. Cuando estoy se hace cargo, como

si yo fuera su único quehacer. Pero cuando desaparezco e intento ser carencia, ella se olvida; no me añora, no le falta. No significa nada cuando no ocupo. (En Benegas y Munárriz, 1998, p. 371)

En otras autoras y poemas, la escisión y la alteridad adoptan la forma de la hermana —real o metafórica—, que posibilita nuevos desarrollos de la misma idea. Estas alusiones a la hermana son frecuentes, por ejemplo, en la poesía de Juana Castro, ya se trate de referencias a su hermana real o media hermana, o de un caso de duplicación o desdoblamiento facilitado por el espejo, como ocurre en el poema “Siamesas”, de *Los cuerpos oscuros*:

Nos pintaron simétricas tal si dos monigotes
en un papel doblado.
Ella siempre a la izquierda, yo en mi mitad austera
y la sangre subiendo
por un mismo canal,
donde se quiebra el límite.

[...]

El beso en el cristal es la frontera.
Imposible tocarla como en un mandamiento.
Su horizonte se cruza
con la raya feroz que me duplica.

[...]

No daría
ni un dedo de mi cuerpo por saber lo que siente.

Tan largo es ese beso como el folio
que expurga lo imposible.
Ese beso de Judas que el espejo nos cede
y adonde voy, dichosa.

Porque ella es mi hermana, pero me pesa tanto.

(2005, pp. 58-59)

Resulta significativo que para la construcción de esta “hermana” literaria, que no es otra que el reflejo de la propia hablante, se recurra en el poema al espejo, que es, como se comentó, una metáfora a la que los textos feministas aluden de manera frecuente para hacer referencia a esa necesidad de autocontemplación de las mujeres, desde una óptica alejada de la mirada masculina y patriarcal.

Una idea similar, aunque con un desarrollo y un significado diferente, aparece en un poema de Ana Pérez Cañamares, del poemero *Las sumas y los restos* (2013). En el poema se juega con la idea de la hermandad alegórica o metafórica que acerca y distancia al mismo tiempo a la hablante de otras mujeres nacidas en otros contextos y pertenecientes a otras razas, clases sociales, religiones o geografías, que carecen, por ese mismo motivo, de los privilegios que ella disfruta. Estas otras mujeres conviven o se condensan en la figura de esa supuesta “hermana”, unida y separada al mismo tiempo de la hablante, que integra así lo individual y lo colectivo. La condición metafórica de esta hermana se deduce nuevamente de los elementos fantásticos que aparecen en el relato que se narra en el poema:

Pocos saben que tengo otra hermana.
El azar nos separó al nacer.
Yo mamaba la leche de mi madre
mientras ella se secaba al sol.
Cuando perforaron mis orejas
ella recibió la ablación del clitoris.
[...]
Me separé, lloré, abandoné mis sueños.
Ella murió unas cuantas veces
bajo piedras, ácido, sida y malaria.
Su cuerpo se deshizo y se recompuso.
En una o dos ocasiones fue feliz de morir.

Mi hija creció; mi hermana murió en el parto.
Años después parió una niña y se la quitaron.
Yo veo mi cuerpo envejecer; ella no tiene espejo.
Me pongo crema antiarrugas
pero toda ella es un surco.
Yo hago listas de lo que le duele:
pero ella es la que administra su dolor.

(2013, p. 44)

La misma autora ofrece un testimonio relativo a esta idea en *La mujer imposible*, haciendo alusión a las impresiones derivadas de ese proceso de autocontemplación e introspección aludido y a las imágenes que produce: “Tenía la vívida impresión de que mi auténtico yo me esperaba en algún lugar. Como si fuéramos dos gemelas separadas al nacer, y yo me hubiera llevado la peor parte, mientras que la otra vivía nuestra vida en toda su potencia” (2022, p. 72).

Mediante la figura de la hermana que aparece en todos estos poemas, una mujer familiar y cercana, pero al mismo tiempo distinta y otra, se materializa la separación entre las distintas facetas de una misma mujer, y se evidencian las semejanzas y las diferencias que existen entre ellas, percibidas gracias a ese proceso de autocontemplación. Este proceso de percepción desautomatizada puede provocar la extrañeza y el desconocimiento de una misma, que se manifiesta en algunos poemas mediante la sensación de convivir con una extraña o una desconocida. En un poema de Mada Alderete de *La hembra te da permiso* (2010) se recrea esta idea mediante las declaraciones de una hablante que parece haber perdido la memoria de su vida y de su historia, y también su identidad. La diferencia que existe entre las versiones que le ofrecen los demás y las propias, acorde con esa esquizofrenia vital a la que hacía referencia

Agnes Heller, la conducen a pensar que es un “cadáver hueco”
o una muerta en vida:

hoy estoy asustada
porque nada sé de mí
y los demás lo saben todo

mis hermanas pequeñas me cuentan
mi propia infancia
mi madre me hace guiños
que ella piensa
que yo entiendo
y he mirado las dedicatorias
en los libros de poesía
amigos poetas que no recuerdo
escriben cosas de mí que no recuerdo
en las primeras páginas de sus libros
que no he leído
o quizás sí

no sé dónde está mi vida
no sé dónde está
pero no está en mí
mañana me lo contarán
o lo veré en el periódico
que me he muerto
que han encontrado el cadáver
y que estaba hueco

(2010, p. 71)

La idea de la muerta en vida, que enlaza en esta formulación concreta con el tópico del traje vacío del simbolismo, constituye así el caso más extremo de enajenación y duplicación, y representa, como se verá más adelante en este apartado, y aplicada al

caso femenino, la negación y la anulación de determinadas facetas de la mujer que vive esa doble vida a la que hacía alusión Marcela Lagarde.

En otros casos, para la expresión de estas mismas sensaciones de alienación se recurre a imágenes más arriesgadas o menos exploradas por la tradición, como la que aparece en el siguiente poema de Ana Pérez Cañamares, perteneciente a *El imperio del pájaro*:

Dentro de mí se esconde una osa:⁴⁶
yo soy su cordillera y ella es mi alma.
Ninguno la ve pero yo la siento
merodear mis riscos y escalar mis cumbres
y ni celos ni crías la distraen
de su soledad de escarcha y líquenes.

[...]

Mi osa sabe secretos de chamanes
hadas perdidas y sapos lisérgicos.

[...]

Las lágrimas no existen para ella
salvo las trazadas por la lluvia sobre el rostro.
El adiós está dicho desde siempre.
Es la parte de mí que ella contiene
la que anhela y aguarda las nieves y las grullas.

(2023, pp. 23-24)

⁴⁶ En el libro citado de Susan Bordo, *Unweareable Weight* (2001), la autora analiza el poema de Delmore Schwartz “The Heavy Bear Who Goes With Me” (1967), en el que el hablante se dirige a ese “pesado oso que va conmigo” al que se alude en el título. El oso simboliza en este poema la carnalidad o la materialidad del ser, que lucha contra la pesadez y la gravedad de su corporalidad, de la que no puede librarse. En el poema de Ana Pérez Cañamares se invierte esta relación y la osa representa la parte interior de la hablante o, como se dice en el poema, su “alma”.

La separación o la escisión interna que manifiestan todos estos ejemplos puede llegar a ser extrema y tener consecuencias paralizantes, que se representan textualmente mediante imágenes y figuras de la postración. De las alusiones al cansancio, el peso y el dolor que afecta a las mujeres, tanto físico como emocional, analizado en los apartados anteriores, se llega en los textos a la representación de cuerpos postrados, inmóviles y faltos de vida.

Noni Benegas registra diferentes formas de referir estas sensaciones de alienación en la poesía contemporánea escrita por mujeres, cuyos cuerpos se comparan en los poemas con una tela desgarrada, una casa abandonada o un conjunto de miembros paralizados, que se resume o se simboliza de manera elocuente, como se verá, en la figura de la estatua (1998, p. 61). Por ejemplo, en el poema “Dejando de amar”, de Concha García, del poemario *Desdén* (1990), la falta de conexión, el rechazo del propio cuerpo y la superación del dramatismo del amor romántico se expresan mediante las metáforas del vestido roto o desgastado:

Ya no le digo te quiero a nadie
he perdido el sur del vestido y las
costuras se abren, parezco una tela
inflexionada, una rota lana.

(En Ugalde, 1991a, p. 198)

De la misma forma, en el poema en prosa “La noche oscura del cuerpo”, incluido en el poemario *Descenso al cielo* (1991), de María Antonia Ortega, se recrea un cuerpo amenazado, destartado o a punto de desmoronarse:

Tan grande es el espanto que los miembros de mi cuerpo y todos
sus músculos se me antojan una tripulación asustada a bordo de

una nave a la que zarandea la tormenta. [...] Mi cuerpo me da miedo algunos días, como si fuese una casa abandonada con los cristales de las ventanas rotos y muchas veces saqueada, como si fuese una casa construida al borde del precipicio, como si fuese una casa que nunca hubiera servido de hogar, como si ya se hubiesen muerto todos. Mi cuerpo ya es demasiado grande para mí. (En Benegas y Munárriz, 1998, p. 207)

Estas sensaciones de vulnerabilidad y desposesión adoptan con frecuencia la forma de figuras inanimadas o estáticas, como las mujeres dormidas, las muñecas, los maniqués, las estatuas o los cadáveres, que representan, como señala Susan Gubar, tanto la reificación de la mujer en la sociedad patriarcal como la impotencia o la imposibilidad de una creatividad frustrada; la incapacidad de convertirse en autora o artista, lo que transforma el cuerpo de la mujer en escritura y objeto de arte (1981, p. 180). Según esta visión, y debido al alejamiento de las mujeres de la palabra y el discurso, es el propio cuerpo el que habla, el que se convierte en palabra, con lo que se subraya, al mismo tiempo, la relación que existe entre escritura femenina y vida, señalada por algunos autores.

La imagen de la mujer postrada, incapacitada, enferma o dormida es una imagen que tiene una larga tradición literaria. Desde la Bella Durmiente⁴⁷ de los cuentos infantiles, a las muñecas femeninas representadas innumerables veces en los textos, hasta llegar a las mujeres enfermas y postradas del Romanticismo, que exalta también la belleza y la serenidad de la mujer muerta.

⁴⁷ Resulta emblemático en este sentido el libro del premio nobel Yasunari Kawabata *La casa de las bellas durmientes* (1961), en el que se recrea cómo hombres de avanzada edad acuden a este lugar para dormir junto a bellas mujeres narcotizadas.

La representación del sueño de la mujer como estado intermedio entre la vida y la muerte, y como paréntesis o evasión deseable o anhelada, se recrea en el poema “Retrato de una joven dormida”, de María Victoria Atencia, perteneciente al libro *Paulina o el libro de las aguas* (1984). En el poema, la hablante que contempla el cuadro en el que aparece esta joven dormida manifiesta su deseo de acompañarla, lo que trasluce ese deseo de muerte mencionado, que está presente también en las alusiones a figuras como Ofelia y Desdémona:

Si por la oculta noche retenida
me pudiese llegar a tu lienzo y velarte,
tan cándida y cercana y tan ausente,
acaso
la luz que se detiene en tu pecho y lo alza
alcanzara a decirme si duermes a la vida,
si vives en la muerte, si puedo ser contigo
Ofelia de tu légamo, Desdémona en tu almohada.

(En Ugalde, 1991a, p. 18)

Por otro lado, las mujeres dormidas guardan relación con las muñecas, representaciones igualmente estáticas e inanimadas de las mujeres que potencian además su carácter de producción en serie. Juana Castro recurre a esta imagen de la muñeca inerte para representar a la mujer cansada y extenuada que aparece en el poema “María Consumida”, de *Cóncava mujer* (2004). El poema se dirige nuevamente a una segunda persona, en una forma de enunciación autorreflexiva o en espejo, que permite pensar que la hablante se habla a sí misma. En este caso, algunos de los datos mencionados en el poema —“Maestra”, “feminista primera”— permitirían suponer un componente autobiográfico en el texto, que confirmaría la relación entre creación y vida señalada por

Gubar (1981). Las referencias a las actividades que realiza esta mujer como “doble jornada” y “pluriempleo” confirman la idea de la doble vida y la esquizofrenia vital ya mencionadas, que se representan en el texto mediante la identificación de la mujer con un “tronco de muñeca”, “sin manos”:

Has agotado ya
el tiempo y los sedantes.
Te has comido
uno a uno los domingos
como cada pastilla.
Fracos vacíos
y un canario
 mudo
en tu mesa-camilla.

Maestra,
feminista primera,
inventora inocente
de la doble jornada
y el pluriempleo.

Tronco de muñeca
sin fósforo,
sin manos,
cuando miles de niños
pasan
cantando
su sexo alborozado.

(2004, pp. 39-40)

La misma imagen de la muñeca, en la variante de la marioneta, aparece en un poema de Esperanza Ortega, incluido en el poemario *Hilo solo* (1995), que presenta una forma de enunciación

igual a la del poema anterior. En este caso, la falta de autonomía de la mujer se comunica mediante su dependencia de los hilos que la sostienen, algo que implica también la idea de ser manipulada o gobernada por la intervención de fuerzas ajenas a su voluntad. Estos hilos, al ser cortados, revelan la incapacidad de la mujer para mantenerse en pie y “bailar” o “cantar” por sí misma: “Bailar / sobre el resquicio / te sostiene entre hilos y armonía // cantas / lo dice otra voz // hasta que alguno / —el más indelicado— / corta tu cuerda y te derramas / sobre la sima / sin raíz / como una marioneta” (en Benegas y Munárriz, 1998, pp. 191-192).

Por su parte, en el poema “Muñecos de arena”, de Eva Vaz, del poemario *Metástasis*, la mención de la muñeca hace referencia a la cosificación de la mujer, cuyo cuerpo es utilizado como objeto sexual por dos hombres al mismo tiempo:

Éramos tres.
Los dos hombres y yo:
un trozo de carne.
Un muñeco desmembrado.
Un muñeco de serrín.
Un muñeco de arena.

Querían entrar en el muñeco
por todos sus sitios.
Romperlo por dentro.
Rellenarlo de restos de deseo
mal satisfecho.

[...]

Y yo,
el trozo de carne,
el muñeco de serrín,
la bolsa de arena,
no les serví,
siquiera,

como contenedor
de la basura blanca
que les salía de
la vergüenza.

(2010, pp. 85-86)

Como ejemplifica este poema, la representación de la mujer inerte, semejante a una muñeca sin vida y también a una estatua, insiste en esa visión de la mujer como un producto de la imaginación masculina, creada por y para su satisfacción.⁴⁸

La misma idea se sugería ya en el poema “Rosa del triste precio”, de Juana Castro, comentado en el capítulo tercero, incluido en el poemario *Cóncava mujer*, en el que se asociaba la figura de una prostituta con un cuerpo cosificado, semejante a una estatua:

Sin voz y sin amor, un cuerpo solo
orillado en el cauce de la noche,
espigado de sal, como una estatua
cincelada de ocultas represiones.

(2004, pp. 59-61)

⁴⁸ En relación con esta idea, Susan Gubar comenta un poema en prosa sin título de Margaret Atwood, incluido en el libro *You Are Happy* (1974), que trata sobre dos jóvenes que construyen una mujer de barro, creación que guarda semejanzas con el mito de Pigmalión descrito por Ovidio. El cuerpo de esta mujer cosificada, creada únicamente para el placer masculino, se limita a ser un tronco —nuevamente mujer sin cabeza que se parece al tronco de muñeca del poema de Juana Castro— que los chicos modifican a su conveniencia y utilizan por turnos. Como registra Gubar, siguiendo el relato de Atwood: “(Ella empezaba en el cuello y terminaba en las rodillas y codos: fueron al grano)”. La transcripción continúa, mencionando que los muchachos “la reparan, hacen sus caderas más espaciosas, agrandan sus senos con pezones de piedra”, a medida que van usando su “carne café y gusanosa”. Pues, como se lee en el relato: “(Se turnaban, no eran celosos, ella los prefería a ambos)”. A lo que la autora añade: “tanto la chica de marfil como la mujer de lodo son productos de la imaginación masculina, objetos creados para el uso de los hombres” (1999, p. 176).

Como se ve, además de las muñecas, los maniquíes o las marionetas, las estatuas representan muy acertadamente la idea de la enajenación o la desconexión de la mujer de su cuerpo. Destaca en este sentido el poema “Desnudo de mujer”, de Amalia Bautista, perteneciente al poemario *Cárcel de amor* (1988), que recrea el mito de Galatea y Pigmalión. En el poema, que podría incluirse dentro de la estrategia poética del revisionismo y el diálogo con la tradición clásica que se analizará en el capítulo siguiente, la estatua de una mujer cobra vida y le recrimina a su autor el hecho de haberla modelado según sus gustos y deseos. La creación de esta estatua la convierte en propiedad del hombre, que después la abandona a la intemperie, olvidándose de ella sin haberle dado siquiera un nombre propio, lo que la vuelve una mujer genérica, semejante a las muñecas producidas en serie:

Para ti nunca fui más que un pedazo
de mármol. Esculpiste en él mi cuerpo,
un cuerpo de mujer blanco y hermoso,
en el que nunca viste más que piedra
y el orgullo, eso sí, de tu trabajo.
Jamás imaginaste que te amaba
y que me estremecía cuando, dulce,
moldeabas mis senos y mis hombros,
o alisabas mis muslos y mi vientre.
Hoy estoy en un parque, donde sufro
los rigores del frío en el invierno,
y en verano me abraso de tal modo
que ni siquiera los gorriones vienen
a posarse en mis manos porque queman.
Pero, de todo, lo que más me duele
es bajar la cabeza y ver la placa:
“Desnudo de mujer”, como otras muchas.
Ni de ponerme un nombre te acordaste.

(En Benegas y Munárriz, 1998, pp. 457-458)

El mito de Pigmalión⁴⁹ y la recreación que se realiza de este mito en el poema anterior, pone en evidencia, como señala Susan Gubar, la identificación histórica que existe entre creación y masculinidad, que evade, según la autora, “la humillación, compartida por muchos hombres, de reconocer que es *él* quien en realidad es creado en el cuerpo femenino y a partir de *él*”⁵⁰ (1999, p. 176). La autora desarrolla esta idea de la siguiente forma:

Nuestra cultura está empapada en tales mitos de primacía masculina en la creatividad teológica, artística y científica. El cristianismo, como nos lo han mostrado las teólogas feministas, se basa en el poder de Dios Padre, quien crea a partir de la nada el mundo natural de la generación [...]. Pero si el creador es un hombre, la creación misma es la mujer, quien, como la chica ebúrnea de Pigmalión, carece de nombre, identidad, o voz propia. (1999, p. 176)

La figura de la estatua aparece también en el poema del mismo nombre de María Sanz, del poemario *Desde noviembre* (1992). En este poema, enunciado nuevamente en segunda persona, la hablante se dirige a esa estatua que es ella misma para describir ese momento en el que se encuentra, todavía inmóvil, pero cerca de alcanzar la anhelada liberación. De forma similar al poema anterior, la rigidez de la estatua, su aislamiento y su soledad, se asocian aquí al tema amoroso. Se trata igualmente en este caso de la capacidad o incapacidad de expresar los deseos individuales y perseguir aquello que se ama, cuya imposibilidad aísla a la hablante y la congela en ese instante detenido que se metaforiza en la forma de la estatua:

⁴⁹ Para una visión panorámica de esta y otras representaciones cosificadas de la mujer puede consultarse el libro de Fernando Broncano y David Hernández de la Fuente: *De Galatea a Barbie. Autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*, publicado por la editorial Lengua de Trapo en 2010.

⁵⁰ Las cursivas son del original.

A un paso de la vida te sitúas.
Tienes la pierna adelantada, el busto
semidesnudo, pero el tiempo impide
que cruces unos límites, que huyas
en su nombre. Tan sólo estás a un paso
de conocer tu territorio. Sientes
tu soledad de mármol enclaustrada
entre el viento y la lluvia. Ah, si el tiempo
pasara por ti misma, liberándote...

(1992b, p. 24)

Como puede verse en estos y otros poemas, la imagen de la estatua representa la idea de los cuerpos dóciles y disciplinados señalada por Michel Foucault (1989), cuerpos incapaces de enfrentarse al poder sutil. Janet Wolff reflexiona sobre esta idea del cuerpo dócil en relación con las mujeres, cuyos cuerpos, entendidos como pasivos y subordinados, y objeto siempre de la mirada masculina, han sido sistemáticamente reprimidos y marginados en la cultura occidental a través de prácticas, ideologías y discursos que los han controlado y definido (1997: 81-82). Como apunta esta autora, la idea del cuerpo dócil y la estatua enlaza también con el concepto del cuerpo clásico de Mijail Bajtin (1965), un cuerpo sin orificios ni funciones corporales, que difiere del cuerpo grotesco, con genitales y apetitos (Wolff, 1997, p. 84). Tanto en el cuerpo clásico como en la estatua, y especialmente a partir del siglo XVIII, se valora la elegancia y la delicadeza que distancia a estas representaciones de la corporalidad, a diferencia de lo que se valoraba en épocas anteriores. Noni Benegas llama la atención sobre esta asociación de la siguiente forma:

Interesa esta analogía con la estatua porque retrata a la perfección el cuerpo dócil, ausente, que a partir del siglo XVII se

fue imponiendo a través de los buenos modales y los hábitos burgueses a toda la sociedad, y por extensión a la lírica. Este cuerpo ausente, sin apetitos ni funciones corporales, sublimado hasta parecer una estatua, se opone al cuerpo orgánico, vivo, de un Quevedo o un Rabelais, por ejemplo, con sus orificios, protuberancias y genitales. Aquél brilla por su ausencia y por eso es elegante y atemporal; éste por su presencia, y por ello es excesivo y mortal. (1998, pp. 61-62)

La representación de la mujer como una estatua, que aparece muchas veces en la tradición y que se cuestiona en muchos de estos textos escritos por mujeres, niega así las posibilidades expresivas del cuerpo femenino, especialmente en lo que concierne a las funciones sexuales. La presentación de las mujeres como un cuerpo clásico, representado en la estatua, las acerca a la idea de la mujer “pura” y las aleja del cuerpo grotesco, asociado por su parte a la “puta” o la mala mujer (Wolff, 1997, p. 89).

Sin embargo, al tratarse de una poesía crítica, muchos de estos poemas rechazan abiertamente esta figuración de la mujer como una estatua o una escultura fabricada por el hombre y lo que esta representación implica. Por ejemplo, en un poema de Ana Pérez Cañamares, perteneciente al poemario amoroso *De regreso a nosotros* (2016), la hablante reniega de su condición de amada idealizada e incorpórea, inmaterial o no carnal, y reclama su condición mortal, no divina, sino humana, lo que supone una desmitificación de los roles amorosos y poéticos anteriores:

Te pido: no me adores
he conocido por dentro
la frialdad de las vestales
y sé que el mármol deja
un paisaje calcinado

no me adores: te pido
no es tanto el poder de los dioses
y porque incumplen sus promesas
les olvidan las gentes, les acaban odiando.

(2016, p. 53)

La idea del abandono de estos antiguos modelos, cifrados en este caso en la idea de la estatua, aparece también en otros dos poemas de la misma autora. El primero de ellos pertenece al libro *El imperio del pájaro* (2023). En él, la hablante declara su intención de abandonar esa faceta de sí misma que encarna la estatua, en un relevo de su voz que se concreta en un acto de destitución o derrocamiento voluntario:

Dimitir de mí misma
como quien cierra la puerta
a su casero y le dice hoy no pago.

Renunciar a mi representación
porque la piel se me irrita
bajo la baratija de los nombres.

Romperme los papeles
parirme anónima, apátrida
esdrújula de orfandad.

Relevarme la voz
derrotarme los miembros
tumbar mi estatua.

Me destituyo, me revoco
me derroco, me ceso:
implanto en mí el imperio de los pájaros.

(2023, p. 21)

El otro poema es “La antigua niña prodigio”, incluido en el poemario *Alfabeto de cicatrices* (2010), que alude igualmente al tema de la identidad y sus cambios. Este poema, último del libro, relata la transformación sufrida por la hablante, que distancia y opone su yo antiguo a su yo actual. Esta duplicación se confirma nuevamente mediante la forma de enunciación del texto. La protagonista ha decidido abandonar las máscaras y los roles impuestos que conforman esa identidad falsa o impostada —en este caso el rol de niña prodigio, cuyo “trono” le queda grande—, que se asocia en el texto a la figura del “payaso”. La idea de una identidad más auténtica que pugna por salir se expresa también a través de la renuncia al maquillaje, elemento externo o incorporal con el que se construye o se finge muchas veces, como se vio, una identidad femenina estereotipada. La mujer que enuncia el poema ha decidido ofrecer una fiesta en la que se mostrará tal cual es, dejando atrás antiguas versiones de sí misma. El poema alude a estas versiones superadas mediante las imágenes de la estatua rota y erosionada, la niña prodigio destronada o el pasado de muñeca, a las que se renuncia en favor de una identidad más independiente y despreocupada:

Cuál de ellos será el primero en darse cuenta
de que no has pedido ayuda al maquillaje
de que como tu gata
—el último animal que adoptes—
has decidido ponerte de parte
de la elegancia de las estatuas rotas.
Los recibirás sentada en el sillón
que heredaste de tus padres muertos.
El trono de niña prodigio te quedaba grande.
No es que empequeñezcas; es que,
como todos, te has ido erosionando

y sólo en tu pelo las canas tiesas
hablan de tu pasado como muñeca.

(2010, pp. 109-110)

Las distintas imágenes de la mujer como doble, muñeca, estatua y cadáver analizadas en los ejemplos anteriores confluyen finalmente en el poema “Anda, mujer, levántate de ti”, de Alba González Sanz, incluido en el poemario *Sonreíd* (2018). En este poema, la alienación de la mujer dividida se representa de nuevo mediante el desdoblamiento de personajes y voces del texto. La voz que habla en el poema se dirige a una mujer postrada e inmóvil, cuyo cuerpo se encuentra incapacitado y enmudecido por los efectos enajenantes de las imposiciones sociales. Este cuerpo representa o ejemplifica las consecuencias de la autovigilancia y la interiorización de los preceptos patriarcales. Aunque está sola, se encuentra rodeada en todo momento por las voces y los discursos con los que se ha construido su identidad, de las que no puede librarse. La voz enunciativa desdoblada o en espejo insta a esta mujer abatida a abandonar este estado de postración y levantarse de sí misma, una idea frecuente en esta poesía escrita por mujeres, como se vio en el apartado anterior. A lo largo del poema se insiste en la idea de la falsedad, la ocultación y la impostura de esa mujer educada en el desconocimiento y el “incógnito” de su vida, idea que se refuerza mediante la incapacidad de ver —“muñecas sin ojos”— y de hablar —“estatuarios cadáveres, / hermosos y mudos”, que llevan “laringe y lengua” en las manos:

Tu soledad está ocupada.
La pueblan los fantasmas,
los espejos del ser
enseñado a ocultarse.

Tu soledad está ocupada
de órganos impuestos.
Alguien mueve tus labios.
Alguien siente por ti
el miedo a tu soledad.

Tu soledad está ocupada
de estatuarios cadáveres,
hermosos y mudos.
Se mueven apenas
con la dulce cadencia
de muñecas sin ojos.
Llevan en las manos
laringe y lengua y queman
sus silencios estridentes
en tu corazón.

Tu soledad está ocupada.
Te enseñaron el incógnito
de tu propia vida.
Temer a la que grita,
ocultar a la que ama.
Tragar la voz y que te baste
la fría ceniza
del trayecto del astro.

(2018, pp. 41-42)

Igual que ocurría en el poema “La mujer de los huesos pequeños”, de Eva Vaz, es la propia mujer la que, debido a la interiorización de las normas y los preceptos sociales, se ha convertido en vigilante y censora de sí misma. Se trata de la idea del panóptico desarrollada por Bentham, que Blanca Luz Sojo explica de la siguiente manera:

En su primera carta, Bentham (2011) indica que “a lo que se debe aspirar es a que en todo momento el recluso tenga razones para creerse vigilado” (p. 40). De la misma manera en que “los presos” interiorizan la mirada de quien los vigila hasta vigilarse a sí mismos, las mujeres y los hombres vigilan sus cuerpos. (2019, p. 183)

Esta vigilancia y este control le impiden expresarse libremente y disfrutar de su vida y de su cuerpo, lo que conduce a la parálisis que se representa en el poema mediante la presencia de figuras inmóviles y carentes de vida como los cadáveres, las estatuas, las muñecas y los fantasmas. La mujer se ha convertido así no solo en víctima o receptora de las leyes patriarcales, sino también en vigilante de su cumplimiento. Como señala Marcela Lagarde con relación a esta idea:

En cumplimiento de la feminidad, las mujeres actuamos dobles papeles y tenemos dobles posiciones: como sujetos de la opresión y como vigías del cumplimiento del designio patriarcal, femenino y masculino. El mandato funciona tan bien que en la soledad cada mujer es vigilante y censora de sí misma y ha asumido el sentido patriarcal de su vida: no sabe ser de otra manera, no se atreve a serlo. (2005, p. 20)

Janet Wolff hace una afirmación similar en la reflexión que realiza sobre los usos políticos del cuerpo femenino cuando afirma que en la cultura occidental las mujeres aprenden a través del cuerpo una particular forma de autovigilancia y colaboran con su propia opresión mediante la gestión que realizan de él (1997, p. 87).

Finalmente, las ideas expresadas por Ana Pérez Cañamares en relación a esta autovigilancia de las mujeres llaman la atención sobre el papel que desempeñan las madres en estos

procesos de interiorización y sobre la circularidad que se crea en la transmisión de las ideas de género en las genealogías femeninas: “las mujeres de generaciones anteriores imitaban a quienes las vigilaban y se convertían por tanto en sus propias carceleras” (2022, p. 48).

En el poema anterior de Alba González Sanz, se muestra cómo la que grita y la que ama, la dueña de la verdadera o la propia vida, ha sido aniquilada bajo la presencia usurpadora de la otra, la impuesta socialmente. Esto provoca la aparición de esas figuras macabras como los cadáveres, los fantasmas y las muñecas sin ojos, que acompañan a aquella que ha aceptado ser simplemente “la fría ceniza del trayecto del astro”, imagen que alude, como ya se comentó, a la marginalidad femenina en relación con la centralidad masculina.

Las representaciones que aparecen en los poemas anteriores tienen en común la idea de la inmovilidad, la postración, la falta de voluntad y de vida. De estas asociaciones, y como se insinuaba ya en otros textos, como el poema de Mada Alderete (2010) de la mujer que se desconocía a sí misma y se identificaba con un cadáver hueco, o el último poema de Alba González Sanz (2018), se llega a la imagen del cadáver y la mujer muerta.

Sandra Gilbert y Susan Gubar (1998) reflexionan sobre las motivaciones de esta representación en la cultura patriarcal, relacionándola —como también hace Janet Wolff en su distinción entre la mujer “pura” y la “puta”— tanto con la versión angelical de la mujer como con la monstruosa, según la dualidad que estructura su trabajo. La primera versión, representada en la sublimada figura del “ángel del hogar”, modelo extremo e idealizado de pureza y del eterno femenino, encuentra su sentido en la negación y la anulación de la mujer y de sus deseos y la dedicación absoluta a la satisfacción del hombre, de quien es

su refugio. Sin embargo, la abnegación extrema y la anulación de su yo personal en función del otro conducen no solo al castigo y la negación de su cuerpo, sino también a un estado cercano al de la muerte en vida. Como señalan las autoras en relación a esta figura:

El culto estético hacia la fragilidad elegante y la belleza delicada —sin duda asociado con el culto moral a la mujer-ángel— obligó a las mujeres “refinadas” a “matarse” [...] para convertirse en objetos de arte: seres esbeltos, pálidos, pasivos cuyos “encantos” recordaban de manera inquietante la nívea inmovilidad de porcelana de los muertos. Encorsetarse, ayunar, beber vinagre y otros excesos cosméticos y alimentarios similares formaban parte de un régimen físico que ayudaba a las mujeres a fingir una debilidad mórbida o realmente a “decaer” en una enfermedad real [...]. Sin embargo, ya se convierta en un objeto de arte o en una santa, es la entrega de su yo —de su comodidad personal, sus deseos personales o ambos— el acto clave de la bella mujer-ángel, mientras que es precisamente este sacrificio el que la condena a la muerte y al cielo. Porque ser abnegada no es sólo ser noble, es estar muerta. (1998, p. 40)

Además de la muerte simbólica que implica la adopción de estos preceptos y roles, en esta autoinmolación de la mujer abnegada a la que aluden las autoras, la muerte de la mujer o la representación de la mujer muerta tiene otras motivaciones, como ellas mismas sugieren. Entre ellas se encuentra el temor de los hombres hacia lo femenino, como apunta Wolfgang Lederer (1968), que, unida a la capacidad de matar que se asocia al género masculino sugerida por Simone de Beauvoir (1949), desembocan en ese deseo de “matar” figuradamente a la mujer, en un intento de anular lo que esta representa en relación con el paso del tiempo, la vejez, la decrepitud y la muerte. Si la mujer

se ha asociado con la vida y con la naturaleza, en su posibilidad de engendrar y producir vida, al mismo tiempo traiciona a la vida misma, que siempre está contagiada o se ve amenazada por la vejez y la muerte. Así, la mujer funciona como *memento mori*, por lo que congelar a una mujer en una imagen eterna como la de la muerte supone negar la inconsistencia y la mutabilidad de la vida. Por tanto y paradójicamente, al anular la vida y lo vivo se anula también la muerte y su amenaza. De este modo, se consagran en la tradición imágenes femeninas que prefieren el modelo eterno de la mujer más que el modelo temporal o el yo mortal, puesto que, como señala Lederer, la máscara carente de vida resulta preferible o menos amenazadora que algo vivo, que puede ser tocado por la muerte y la recuerda (en Gilbert y Gubar, 1998, p. 29), confirmándole al hombre su impotencia sobre ella. Por lo tanto, como las propias autoras mencionan, y de forma semejante al destino o el futuro que espera a otras imágenes forjadas y fijadas por los hombres para las mujeres, estas deben deconstruir ese yo muerto que es una obra masculina y descubrir un yo vivo móvil e inconstante, no fijado ni determinado; deben reemplazar la “copia” por la “individualidad” (1998, p. 34).

En el caso de las escritoras, la deconstrucción de ese “yo muerto”, que aparece representado en estas imágenes del cuerpo alienado, postrado o inmóvil, se hace posible a través de la recuperación de la palabra y el discurso, rechazando los espacios asignados social y culturalmente y generando versiones e historias que escapan a su “autor” (Gilbert y Gubar 1998, p. 43). Las escritoras españolas se aproximan a esta recuperación, como se verá en el capítulo siguiente, mediante la poética del rechazo de lo anterior y la búsqueda de nuevas identidades a través de la palabra y la escritura.

En las distintas representaciones de la mujer analizadas en este capítulo se muestra el cuerpo femenino como un cuerpo vulnerable, sometido de distintas formas a los imperativos de la ley patriarcal. Esta ley convierte los cuerpos de las mujeres en cuerpos dóciles y obedientes. Ante sus imposiciones, las mujeres sufren y padecen sus cuerpos; sufren el peso y la carga de los mandatos sociales. El cuerpo se muestra, en sus obligaciones y prohibiciones, como una forma de encierro que va más allá de los espacios de la casa, el convento o la cárcel (Lagarde, 2005) para convertirse en el último reducto de control, vigilancia y privación (Foucault, 1989). Los textos literarios ofrecen un testimonio de este estado de sumisión, negación y dominación del cuerpo femenino.

La utilización de imágenes consagradas por la tradición masculina para representar a las mujeres —o autorrepresentarse— no responde tanto a un acuerdo por parte de las autoras con lo que estas imágenes significan, en una forma de adopción o interiorización pasiva, sino a una activación o dinamización de ellas, que les permite expresarse desde dentro y relatar o transmitir las sensaciones, emociones y opiniones que estas figuras convencionales les provocan. La inclusión de este tipo de representaciones en los poemas permite así ofrecer una réplica a los lugares sociales asignados, mostrar las consecuencias negativas de este tipo de identificaciones y cuestionar su validez y su vigencia.

Ofrecer ejemplos diversos de la enajenación y la postración de los cuerpos constituye ya en sí misma una forma de hacer evidente la opresión y denunciarla, puesto que, como señala Janet Wolff, el hecho de exponer la construcción cultural del cuerpo es ya algo subversivo (1997, p. 96). Pero además, muchas autoras y textos reaccionan de manera explícita contra

estas construcciones, rechazando o abandonando las figuras inertes y sin vida en favor de imágenes animadas, erguidas o en pie, con capacidad de expresarse.

Se confirma de esta forma, como sugiere Janet Wolff, que a pesar de las dificultades que ofrece el cuerpo femenino para liberarse de los discursos y significados preexistentes, que se re-apropian de él y reafirman recurrentemente a las mujeres como objeto sexual y objetivo de la mirada masculina, este cuerpo conserva la potencialidad de convertirse en un lugar privilegiado de intervención política (1997, p. 82).

CAPÍTULO V
DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN Y
POÉTICA DEL RECHAZO

La práctica del revisionismo: subversión, inversión, y reescritura

Según lo visto en los capítulos anteriores, y tal como documentan los poemas, muchas mujeres experimentan la condición femenina como algo opresivo. Los modelos de feminidad impuestos, con sus limitaciones y obligaciones, se perciben como distintas formas de encierro —jaulas, cárceles o cautiverios (Lagarde, 2005)—, que operan y se manifiestan en múltiples niveles y ámbitos sociales y culturales.

Figuraciones y representaciones de la mujer como las analizadas hasta aquí dan cuenta de las imágenes limitantes y restrictivas que las mujeres y las escritoras deben examinar, asimilar y trascender (Gilbert y Gubar, 1998, p. 32) en busca de otros modelos y posibilidades identitarias. Para superar estos modelos, es necesario en primer lugar que las mujeres revisen y cuestionen esas construcciones de lo femenino que la sociedad patriarcal ha construido mediante distintas instituciones y discursos, entre los que se incluye la literatura. Los textos literarios escritos por hombres y las imágenes femeninas que se han creado y difundido en ellos funcionan como espejos en los que las mujeres pueden contemplarse para descubrir la construcción artificial y reductora que suponen estas imágenes:

Escrita por un Dios masculino y por un hombre deiforme, muerta en una imagen “perfecta” de sí misma, cabría decir que la autocontemplación de la mujer escritora ha comenzado con una mirada indagadora en el espejo del texto literario inscrito por los hombres. Al principio, allí sólo vería aquellos contornos fijados sobre ella como una máscara [...]. Pero mirando el tiempo suficiente, mirando con la intensidad suficiente, vería [...] a una prisionera enfurecida: ella misma. (Gilbert y Gubar, 1998, p. 30)

La “autocontemplación” a la que aluden estas y otras autoras supone de esta forma, como se dijo al inicio de este trabajo, el primer paso de la revisión y el cuestionamiento de los modelos y estereotipos anteriores. Se hace necesario observar con una nueva mirada para ver y reconocer esos filtros y condicionamientos que se interponen entre la mujer y su imagen.

La autocontemplación y la introspección suelen ir asociadas a la rememoración y la reconstrucción de la historia individual y colectiva, como paso necesario para la redefinición de las mujeres (Benegas, 1988, p. 44), tal como recomendaba Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949). Este proceso de redefinición implica, como señalan Gilbert y Gubar (1998), “destruir” las viejas identidades y modelos para “construir” unos nuevos. En este proceso, muchos textos cuestionan y critican los discursos que contribuyeron a la formación de estos modelos e identidades, en los que se incluye la tradición literaria. A la hora de escribir, las autoras deben dialogar necesariamente con esta tradición y con la forma en la que las ha narrado, lo que supone un punto de partida del que distanciarse, en la búsqueda de propuestas individuales y personales. Luis Muñoz destaca por ejemplo esta capacidad de reactualización en la escritura de Ángeles Mora:

Estando llena de referencias literarias y culturalistas, no resulta sepultada por su peso. Tomando mecanismos retóricos tradicionales es capaz de revitalizar estos mecanismos antes que saciar con su reproducción. Utilizando el imaginario cultural femenino es capaz de librarse de sus anclajes y darle vuelo, y las vueltas que requiera la solución de cada verso: las mismas que le dicte su propia conciencia interiorizada. (Muñoz, 1995, p. 15)

Los textos escritos por mujeres se encuentran así en tensión con una tradición determinada de escritura, de la que se deriva

una respuesta que la confronta de manera explícita. Los discursos sociales de autoridad mencionados en el capítulo primero —el discurso bíblico, mitológico, religioso, literario o médico, entre otros—, que conforman esa tradición artística y de pensamiento, son sistemáticamente revisados, cuestionados, invertidos, negados y reescritos por estas autoras en los textos. Lo que se revisa concretamente en este caso son las imágenes de la feminidad construidas a partir de las imágenes clásicas, los mitos, las figuras bíblicas, cuentos y leyendas infantiles, para las que se proponen nuevos enfoques que subvierten el papel tradicional de la mujer (Ciplijauskaitė, 2003, p. 97).

Algunas autoras aluden a esta actividad de diálogo y revisión de la tradición con el término *revisionismo*, entendido como revisión de los grandes mitos y discursos sociales, en la construcción heteropatriarcal que representan. El concepto *creación revisionista de mitos* fue propuesto por Alicia Ostriker en *The Thieves of Language. Woman Poets and Revisionist Myth-making* (1982) como una estrategia feminista que permite deconstruir los mitos y reestructurar un lenguaje androcéntrico sobre el que se pueda reconstruir un nuevo universo simbólico, que no denigre la representación de las mujeres. También Marina Warner, en su obra *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form* (1985), explora la naturalización de los arquetipos culturales de feminidad y alienta la desarticulación de los mitos falocéntricos.

Este revisionismo o aproximación revisionista puede considerarse, según Noni Benegas, un rasgo distintivo de la poesía española escrita durante los últimos años del siglo xx (1998, p. 64). En sus intenciones, actitudes y procedimientos, el revisionismo puede relacionarse también con lo que Sharon Keefe Ugalde, hablando de la poesía española escrita durante la

época de los años ochenta y posterior, denominó una actitud defensiva y de rechazo de las imágenes creadas en relación con las mujeres y su escritura:

El resultado de la perpetuación de una definición limitante es que las poetas españolas siguen preocupadas con distanciarse de ella. Persiste una actitud defensiva comparada con la que predomina entre las poetas europeas y norteamericanas, quienes han entrado en una fase constructiva definiendo ellas mismas lo que es la poesía femenina. Pero a pesar de la necesidad de seguir rechazando etiquetas falsas, en los últimos diez años se divisan señales de que las poetas españolas están ya en condiciones de alcanzar una voz propia. (1991b, x)

Esta actitud o poética defensiva y de rechazo, que dará paso después a la etapa constructiva a la que alude la autora, se manifiesta textualmente a través de distintos procedimientos que dan cuenta de las distintas fases de este proceso. La labor inicial de distanciamiento de las imágenes y construcciones limitantes anteriores se concreta, como continúa explicando Ugalde, en dos estrategias, que son la revisión de las figuras femeninas consagradas por la tradición y los mitos, y la subversión como táctica destructora, enfocada en desarmar la simbolización verbal que históricamente ha subyugado a la mujer (1991b, xii).

La subversión, que supone necesariamente un grado de intertextualidad, implica formal y textualmente acciones de inversión, corrección y reescritura, que dan cuenta de la capacidad que tiene la escritura poética y las posibilidades que ofrece en relación con la destrucción de viejas imágenes y estereotipos y la construcción de otros nuevos.

John Wilcox, en el marco de su estudio dedicado a la poesía española escrita por mujeres, que abarca hasta la década de los años noventa, hace alusión también a estos procedimientos

críticos de revisión y cuestionamiento de lo anterior. El autor denomina con el término “ginocrítica revisora de mitos occidentales” las estrategias mediante las cuales las poetisas revisan, critican, desmitifican y subvierten la estructura androcéntrica de su cultura y construyen visiones alternativas (1997, p. 8). En su opinión, esta ginocrítica se advierte en una serie de características o rasgos fundamentales, entre los que se encuentran la subversión de valores androcéntricos anteriores; la revisión y desmitificación de las leyendas y mitos de la civilización occidental, en los que las mujeres quedan relegadas a un segundo plano y se desplazan los valores femeninos; la reescritura de las mitologías clásicas y la reconceptualización de los mitos actuales (1997, pp. 8-10).

En los poemas de las autoras que se analizan en este trabajo existen numerosos ejemplos de revisión de los discursos sociales y culturales dominantes y rechazo de sus postulados principales, ante los que se manifiesta una clara inconformidad. La intertextualidad y el contacto con la tradición clásica y otras tradiciones forman parte así de la especificidad de la lírica posmoderna en tanto “escritura palimpsestosa”, tal como proponen autores como Almudena del Olmo y Francisco Díaz (2011, p. 8), y constituye también uno de los rasgos que John Wilcox señala como propios del “estilo” de la escritura gino-céntrica (1997, p. 13). Este tipo de escritura permite, según este último autor, jugar con lo que el texto muestra y lo que oculta, ofreciendo información de manera implícita y estableciendo distintos niveles de significación en el texto:

Within an androcentric culture a woman writer may generate a palimpsestic text. To conform to patriarchal norms, a woman may feel constrained to create texts that reflect images of what women are supposed to be (i. e., angels). However, ingenious

women writers who desire to shatter the distorted and fragmented image they see of themselves in patriarchal texts will conceal within their texts less socially acceptable levels of meaning. [...] Over such texts, the woman poet exercises a cunning and crafty power by embedding in them hidden significance, subversions of patriarchal literary taste and judgment —just as Medusa’s beauty attracted men while her serpent hair turned them to stone. (Wilcox, 1997, p. 13)

Podría hablarse así en este caso de las “poéticas plagarias” a las que alude Susana Reisz en *Voces sexuadas*, por medio de las cuales las escritoras se apropian de los textos canónicos escritos por hombres para “reescribirlos” como forma de hacer una crítica al sistema patriarcal que los originó (1996, pp. 56-59).

Como los propios Almudena del Olmo y Francisco Díaz señalan, esta revisión y este contacto con la tradición resulta especialmente relevante en el caso de la escritura de poetisas mujeres, pues permite observar y analizar continuidades y rupturas en relación con las identidades y “ahondar en la conformación identitaria de nuevos sujetos poéticos que sancionan o niegan su validez a través del diálogo intertextual con la tradición” (2011, p. 8). Este diálogo se revela como un ejercicio fundamental y productivo para reflexionar sobre las conformaciones identitarias, en la tensión que genera la revisión y el cuestionamiento de lo pasado en comparación con lo presente o lo actual.

Tomando como punto de partida las reflexiones anteriores, en este apartado me interesa detenerme especialmente en los casos en los que este revisionismo se relaciona con el género y la identidad de las mujeres, en la línea de los trabajos de autoras como María Rosal Nadas (2006a y 2009) y Eva Álvarez (2016).

Para ello, me centraré en los diálogos que establecen los textos con la tradición, concretamente con las imágenes, situaciones

y modelos de identidad femenina que aparecen en el discurso bíblico, la mitología clásica, los cuentos y leyendas populares y la literatura infantil.

Efectivamente, como sostiene Rosal Nadales, una de las primeras formas de cuestionamiento de los modelos sociales femeninos que aparece en los poemas escritos por mujeres la constituye la inversión y reescritura de los patrones, figuras y escenarios bíblicos, así como la iconografía católica en general (2006a, p. 770).

En la producción española del siglo xx, el origen de esa revisión de la tradición bíblica y cristiana y sus modelos de feminidad puede situarse, como señala Noni Benegas, en el poemario de Carmen Conde *Mujer sin Edén*, de 1947, en el que “se revisa a partir de Eva el mito constitutivo del género femenino y su posterior configuración y asentamiento en las mujeres bíblicas, desde la mujer de Noé hasta María” (1998, pp. 42-43). En este poema extenso, son estas mismas figuras bíblicas quienes toman la palabra para contar su propia versión de la historia y dejar claro su rechazo y su no identificación con los valores que les fueron impuestos (1998, p. 43). El libro de Carmen Conde tuvo amplia aceptación entre las escritoras y generó secuelas y revisiones subsecuentes, como la de Ángela Figueroa, *Mujer de barro* (1948); la de María Beneyto, *Eva en el tiempo* (1952); y la de Susana March, *Esta mujer que soy* (1959) (Benegas, 1998, p. 43).

En la época contemporánea, la estrategia o el mecanismo de la revisión de mitos y personajes bíblicos tiene también un amplio desarrollo. Por ejemplo, en el poema “Juan, cuéntame”, de Miriam Reyes, incluido en el poemario *Espejo negro*, la hablante establece una conversación con la figura de Juan Evangelista, mantenida en el tono coloquial o familiar que adelanta

el vocativo que aparece en el título y en la que cuestiona su visión negativa sobre la mujer y la función reductora a la que destina su cuerpo:

Juan, cuéntame, ¿qué tiene de apocalíptico
el cuerpo de una mujer
para que llegara a tu delirio
justo después del toque de la séptima trompeta?

[...]

¿Sólo para eso el cuerpo de la mujer
para que descubra el milagro de la luz al varón?

Héroe insensible y egoísta
la salvas de la muerte
para entregarla a un letargo
a esa otra muerte de bebé probeta
de inseminación artificial.

Juan, cuéntame,
¿a eso te referías cuando hablabas de Apocalipsis?

(En Torras, 2009, p. 168)

La versión bíblica, en este caso del Génesis, se revisa y se corrige también en el poema “Confesiones de Adán”, de Irene Sánchez Carrón, incluido en *Micrografías* (2018). En este poema, enunciado desde la máscara de una primera persona impropia, es el mismo Adán el que habla para ofrecer su particular versión de la historia, que ejemplificando esa actitud de rechazo a la que aludía Ugalde, niega la versión oficial. En esta nueva escritura del suceso, la figura de Eva se muestra de una forma diferente a la convencional. Se presenta como una mujer independiente, que muerde la manzana prohibida por iniciativa propia y abandona el paraíso también por decisión personal, quedando exenta de la responsabilidad de provocar o incitar

a Adán, motivo que la hizo acreedora de una descalificación histórica y fue el origen también de la culpabilidad atribuida a toda la genealogía femenina. En el poema se destaca especialmente la capacidad de esta nueva Eva de marcharse o alejarse por su cuenta —“encontrar la salida” y “escapar”—, lo que deja al hombre solo y extrañándola en ese paraíso descrito con ironía y melancolía por Adán como un “jardín perfecto”:

Confieso que Eva nunca
me ofreció la manzana.
Parada frente a mí,
la arrancó de la rama más frondosa.
Sin dejar de mirarme,
se la llevó a la boca
y la mordió con hambre y con desprecio.

[...]

Luego me dio la espalda
y se alejó deprisa,
sin saber hacia dónde.
Al vadear el río
encontró la salida
y ya no hubo retorno.

[...]

No he podido olvidarla

[...]

Me pregunto si ella
pensará alguna vez en el Edén,
este jardín perfecto del que escapó un buen día.

(2018, pp. 18-19)

Los mitos clásicos, en la caracterización de figuras y situaciones que presentan, constituyen también la materia prima o el objetivo del revisionismo, la subversión, inversión y reescritura que tiene lugar en la poesía escrita por mujeres. Igual que

ocurre con el discurso bíblico y otros discursos culturales, la revisión en clave feminista de los mitos conduce a su rechazo, inversión o desmitificación, lo que subvierte los valores patriarcales y desemboca en muchas ocasiones en la invención de nuevas mitologías femeninas (Rosal, 2006a, p. 757). Podría hablarse en este caso, generalizando la idea de Ricardo Virtanen en relación con la poesía de Aurora Luque, de una “contramítica”, entendida como una rebeldía orientada contra aquellos mitos que presentan a la mujer dentro de un papel desnaturalizado y ambiguo (2011, p. 785).

De las figuras y personajes legendarios y míticos se revisan especialmente las figuras de Eva, Penélope, Dafne o la Bella Durmiente, que se cuestionan en sus atributos y funciones, así como la figura masculina del héroe o el príncipe azul que suele estar asociada a ellas, para recuperar otras imágenes y representaciones como las de Inanna o Lilit, o construir, como se dijo, mitologías nuevas.

De todos los personajes anteriores, uno de los más cuestionados es el de Penélope, por representar a la esposa fiel y abnegada que espera pacientemente en el espacio doméstico el regreso del marido. Como señala Biruté Cipliauskaitė, es una de las imágenes que más reelaboraciones ha tenido (2003, p. 97).⁵¹ Eva Álvarez realiza también declaraciones semejantes en relación con esta figura:

⁵¹ María Rosal Nadales confirma esta idea y menciona algunos de los poemarios y poemas escritos por mujeres que se dedican a este tema, entre los que se encuentran libros completos como los de Francisca Aguirre (*Ítaca*, 1972), Luisa Castro (*Odisea definitiva*, 1984) y Ana Ma. Romero Yebra (*El llanto de Penélope*, 1998); y poemas insertos en libros de temática diversa, como los de Isabel Rodríguez (*Tiempo de lilas*, 1997), Silvia Ugidos (*Las pruebas del delito*, 1997) e Inmaculada Mengíbar (*Pantalones blancos de franela*, 1994) (2006a, p. 757).

Recurren las poetas a Penélope o a otros personajes míticos para construir manifestaciones nuevas de sí mismas. El punto de partida es la realidad histórica de la subyugación de la mujer, que desemboca en una reivindicación mítica. Lo que pretenden es poner de manifiesto el hartazgo ante la tradicional y depauperada situación femenina mediante la incursión de personajes míticos o pasajes literarios clásicos, que se configuran de manera explícita como contextos intertextuales en los que ejemplificar las diferentes identidades asumidas por, o impuestas a las mujeres históricamente. (2016, pp. 12-13)

María Rosal Nadales añade a la lectura convencional de este personaje una interpretación que rescata una cualidad menos observada en su carácter, la astucia, que será aprovechada después en reescrituras posteriores:

Penélope se presenta en *La Odisea* como una mujer condenada a matar el tiempo en espera del héroe. Nada le está permitido para “ocupar” ese tiempo salvo el trabajo en una labor que no ve su fin porque no puede tenerlo. Penélope, tejiendo y destejendo, representa la labor de las mujeres que sería circular, sin un fin fuera de sí mismas, sin afectar al orden simbólico de lo público, sepultada en lo privado y en la espera del varón que es el actuante [...]. Sin embargo el mensaje de Penélope es ambivalente, puesto que además de lo dicho se presenta caracterizada por un rasgo fundamental que con frecuencia se le ha adjudicado a las mujeres: la astucia. Sería merced al ardid de la astucia cómo las mujeres logran sobrevivir en un mundo donde no administran el poder. (2006a, p. 758)

Algunos ejemplos contemporáneos de la desmitificación del personaje de Penélope lo constituyen poemas como “Cosas de mujeres”, de Inmaculada Mengíbar, incluido en el poemario *Pantalones blancos de franela*: “Pero seamos realistas: /

Penélope, cosiéndole, / no es más feliz que yo / ahora mismo rompiéndole / la cremallera” (1994, p. 29). De igual forma, el poema de Silvia Ugidos “Circe esgrime un argumento”, del libro *Las pruebas del delito* (1997), utiliza el erotismo subversivo y transgresor que caracteriza a la poesía española de las décadas de los años ochenta y noventa para desmitificar la figura de esta esposa perfecta y las obligaciones del matrimonio institucional y proponer a Circe como representante de una mujer activa que persigue su deseo y su satisfacción personal, al margen de las convenciones sociales:

Si regresas Ulises
encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:
Penélope ojerosa
que afanosa y sin saberlo
le teje y le desteje una mortaja
al amor. Ella pretende
aferrarse y aferraros a lo eterno.
Si regresas
hacia un destino más infame aún
que éste que yo te ofrezco
avanzas si vuelves a su encuentro.
Más enemigo del amor y de la vida
que mis venenos
es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo

(1997, p. 52)

Estos ejemplos podrían incluirse, tanto por su tema como por su tono, dentro de lo que Adriana Cavarero, en relación con algunas figuras femeninas de la historia que recupera en *A pesar de Platón*, entre las que se incluye el personaje de Penélope,

pe (1990/2023, pp. 29-52), califica de liberación, por oposición a libertad. Coincidiendo en términos generales con la idea de esa poética negativa o de rechazo apuntada por Ugalde, Cavarero hace una distinción entre los dos términos indicados, señalando que, en la historia del feminismo, a una necesaria actitud defensiva de liberación inicial —“a la negatividad de la deconstrucción”— le sigue una etapa más positiva y autónoma de libertad y afirmación. En relación con el primer término, la autora menciona lo siguiente:

Liberación, tal como lo uso aquí, es un término sintético que indica ante todo la esfera política y cultural en la que crece la denuncia feminista de una sociedad que subordina las mujeres a los hombres. Aun siendo tan amplio y accidentado como que-ramos, el largo y laborioso camino de la liberación (que coincide con la historia del feminismo y comienza, con Mary Wollstonecraft, a finales del siglo XVIII) tiene por fuerza un acento reivindicativo en el que se mezclan la queja y la indignación. [...] Dado que la denuncia de la injusticia patriarcal está representada por quienes son sus víctimas, una infelicidad generalizada impregna en general el tono, ora colérico, ora sarcástico, del discurso. (1990/2023, pp. 10-11)

Por su parte, el término *libertad*, que podría asociarse a producciones poéticas posteriores, es definido de la siguiente forma:

Como sabemos, *libertad* es una palabra ambigua, más polivalente quizá que ningún otro término del vocabulario político occidental, a veces incluso un nombre hinchado y vacío. Sin embargo, en el contexto real del léxico feminista que nutre directamente mis escritos de aquellos años, la palabra *libertad* adquiere un significado muy concreto. Dicho en la jerga de la época, se refiere al fenómeno por el cual una subjetividad femenina toma la palabra y, desmarcándose del orden simbólico

del lenguaje patriarcal, decide hablar “desde sí misma” y construir “un orden simbólico propio”. Dicho de forma más sencilla, se refiere a la posibilidad de que sean las propias mujeres quienes digan qué y quiénes son, en lugar de ajustarse a las características de la supuesta “naturaleza” femenina definida por la tradición. (1990/2023, p. 12)

Estos dos términos coincidirían así con el recorrido que se propone en este capítulo para la escritura poética de las mujeres. La alusión a la figura de Penélope sirve de nuevo para ejemplificar este cambio de enfoque, en la inversión que efectúa Irene Sánchez Carrón de este personaje en el poema “Penélope se despide de Ítaca” del poemario *Micrografías* (2018). El poema tiene como epígrafe inicial unos versos de Francisca Aguirre que aluden al tema central del poema: “Sin palabras, sin dioses, Ítaca es solo el mar / Y un cielo que la aplasta”, y muestra una Penélope más “libre” y “celebrativa” que la que aparecía en las reescrituras anteriores, dando cuenta de esa “positividad de la afirmación” a la que alude Cavarero para este segundo momento en relación con la identidad de las mujeres:

Cantad, Musas, que al fin Ulises regresó
y su presencia altera la calma de la casa.
Las liras celebraron el porte del guerrero,
pero nada contaron del viejo abatido
que ha vuelto a perturbar esta dulce rutina.

¿Quién puede resistir
caminar tras un héroe a todas horas,
devolviendo su sitio a los objetos
y borrando las marcas de sus dedos,
mientras te cuenta historias insensatas?

No pretendo negar que en esos largos años

poblé la soledad de pequeñas costumbres
que se me han hecho gratas, y ahora el cuerpo las busca
como persigue un río su curso extraviado.

Contad, Musas, también esta verdad
que quizá el tiempo oculte
y decid que hace mucho que dejé de esperarle
para gozar sin límites cada minuto mío,
la sandalia en los pies al despuntar el alba,
el rocío en la yema de los dedos,
la res sacrificada por algún pretendiente,
la franqueza del vino demorado en la boca,
la túnica en el suelo frente al balcón abierto,
la labor de la luna sobre un torso desnudo,
el filtro de la voz que custodia un secreto
y el hilo del deseo en el huso olvidado.

Cantad esta versión alguna vez,
Musas esquivas,
que Ulises regresó
y no tiene sentido
que yo me quede en Ítaca.

(2018, pp. 66-67)

La hablante de este poema, esta variante libre de Penélope, se dirige en este caso a las Musas para pedirles que registren la nueva versión de la historia que ella les refiere. La petición que se eleva a estas figuras femeninas, que gracias a la palabra y el canto funcionan como memoria de la historia, es que registren detalles olvidados en las versiones oficiales, que la propia Penélope proporciona y atestigua. En esta nueva versión, y contradiciendo la historia consagrada del mito, la mujer disfruta de su libertad y de su cuerpo, de la “dulce rutina” y de las costumbres “gratas” de un tiempo “mío”, prestando atención

a los placeres sensuales y cotidianos. La llegada de un Ulises envejecido y torpe desestabiliza este espacio de independencia y autonomía, lo que provoca nuevamente la huida de la mujer del escenario compartido, en busca de un espacio propio.

Además de Penélope, otra de las figuras femeninas míticas que se cuestionan y se reescriben es la figura de Dafne, como señala nuevamente María Rosal (2006a, p. 767). Destaca en este sentido el poema del mismo nombre de Juana Castro, perteneciente al poemario *Paranoia en otoño* (1985). En este poema, la hablante, protagonista de una nueva versión del mito igual que en el poema anterior, declara su independencia y su autonomía de Apolo, que ya no resulta necesario, en la defensa que realiza el texto de un autoerotismo natural o vegetal:

Que tu luz no me busque, Apolo, porque soy una hoja
que vive con el viento.
Toda la savia es
una caricia blanda,
tengo verdes los brazos de besarme en las ramas,
de mirar en las sombras el cristal desvaído de mi cuerpo.
Los helechos me abren su corazón de agua,
poseo dos mil lunas ganadas al ocaso,
los tilos, el espliego, la frescura
de todos los diamantes que se mueren de frío,
las lianas que adornan
la libertad, el talle, las avenas,
mis pestañas, las rosas, los pedernales tiernos de los frutos,
las blancas mariposas donde beben su plata las raíces,
donde el bosque se espesa de semillas y muerte.
No deseo tu fuego, adoro la ceniza que es espora del trigo
y no quiero otro rayo que el resplandor redondo en las naranjas,
el cenit que atomiza la techumbre calada de los árboles,
los troncos como dioses,
las auroras cebadas en su vientre de polen solitario.

en los pubis suaves de los mirlos.
Dormía en las avenas
sobre lechos de estambres
y sus labios de abeja
entreabrían las vulvas
doradas de los lotos.
Acariciaba toda
la luz de las adelfas
y en los saurios azules
se bebía la savia
gloriosa de la luna.
Se abarcaba en los muslos
fragantes de los cedros
y pulsaba sus poros con el polen
indemne de las larvas.
¡Gloria y loor a Ella,
a su útero vivo de pistilos,
a su orquídea feraz y a su cintura.
Reverbere su gozo
en uvas y en estrellas,
en palomas y espigas,
porque es hermosa y grande,
oh la magnolia blanca. Sola!

(1986, pp. 11-12)

El poema anterior podría verse como un ejemplo de la revisión y subversión de la imagen del dios judeo-cristiano de la cultura occidental que tiene lugar en la poesía escrita por mujeres, según la idea de John Wilcox. En la opinión de este autor, con estas reescrituras las mujeres poetisas disocian espiritualidad y teología y regresan a una religiosidad pre-cristiana en la imagen de una madre fértil y nutricia (1997, p. 9). Siguiendo las ideas de Marija Gimbutas en *The Language of the Goddess* (1989), Wilcox alude a un tiempo en el que el poder reproductivo de las mujeres

se consideraba sagrado y se veneraba como una fuerza dadora de vida. La autora a la que hace referencia Wilcox menciona en su libro a la Gran Diosa autogeneradora, diosa de la regeneración, considerada la fuente única de toda vida, que toma su energía de elementos de la naturaleza como arroyos y pozos, el sol, la luna y la tierra (Wilcox, 1997, p. 9). La descripción que ofrece Gimbutas de esta deidad resulta acorde con la recreación poética que hace de ella Juana Castro. Los dos textos mencionados de esta autora, “Dafne” e “Inanna”, tienen en común además el hecho de recuperar cierta erotización con la naturaleza, idea que está ausente en la visión patriarcal del erotismo.

Otra inversión relevante del discurso mitológico, en sus historias, personajes y situaciones, aparece en el poema “El cinturón de Hipólita”, de Martha Asunción Alonso, perteneciente al poemario *Wendy* (2015). Nuevamente, el poema niega o desmiente la historia oficial sobre esta prenda robada por Hércules, en la creación y el rescate de lo que el poema propone como heroínas cotidianas contemporáneas:

Una vez, siendo niña, descubrí a la mujer
que me enseñó a montar en bicicleta
tiñéndose las canas: se había puesto, porque la resistencia mancha,
una camisa azul de su marido
muerto.

El cinturón de Hipólita es aquella camisa.

Mi primera maestra, Doña Cati,
enseñó a leer a tres generaciones de españoles
a través de sus gafas, ya estando jubilada: *Mi-pa-pá
es-el-más-gua-po-del-mun-do-y-mi-ma-má-la-más-fuer-te
del-pla-ne-ta-Tie-rra.*

El cinturón de Hipólita es aquel par de gafas.
El día de su boda con el poeta Manuel Altolaguirre,

la poeta Concha Méndez caminó
flotando, con su traje de menta, hacia el altar
de los Jerónimos: su ramo de novia era un manojó
fresco de perejil.

El cinturón de Hipólita es aquel ramo verde.

Y el modo en que mi madre, a los cincuenta, le cambiaba las pilas
a su audífono para asistir a clases
en la universidad (las manos son las mismas que, con catorce
años, dejaran los compases y dictados
para ponerse a amasar pan).

El cinturón de Hipólita nunca lo robó Hércules.

Hércules robó el oro,
pero no la riqueza. ¿Cómo expoliar aquello que se mama,
capital invisible, indivisible, cual río
sangre abajo? Robó Heracles
el oro. Nos dejó

la nobleza.

(2015, pp. 82-83)

En la mitología clásica, el cinturón de la semidiosa Hipólita, que da título al poema de Alonso, es una pieza mágica que le fue otorgada por su padre Ares, el dios de la guerra, y representa la autoridad de la reina de las Amazonas. El noveno trabajo de Hércules consistió en obtener este cinturón, que le robó a Hipólita, una vez muerta en batalla. En el poema se defiende la fuerza y el valor de las figuras femeninas que se mencionan, simbolizados ahora por una camisa, unas gafas y un ramo verde de perejil, y por las acciones subversivas que estos objetos representan en el contexto histórico al que se hace referencia.

En otros casos, la revisión y reescritura de mitos se utiliza también como forma de cuestionar el discurso amoroso y erótico convencional, cuya visión de las relaciones ha supuesto, como declara Ugalde, “una especie de cautiverio que niega a la mujer una identidad autónoma” (1991b, XIII). El erotismo irónico se convierte así, como se adelantó, en una herramienta subversiva.

El desajuste o el cambio en las identidades y modelos femeninos que se produce en muchos de estos poemas, que rompe con los estereotipos limitantes anteriores, conduce paralela o simultáneamente, como señala Rosal Nadasles (2009), a la desmitificación de figuras y estereotipos masculinos, así como a la destrucción del mito erótico del amor romántico en sí mismo:

Desde el momento en que las poetas toman la voz con unas identidades asumidas de mujer y no con la identidad femenina reductora propuesta por el patriarcado, cabe la posibilidad de que el objeto poético sea el hombre. Así, por ejemplo, uno de los primeros afanes que encontramos se dirige a la destrucción de estereotipos, de modo que quedan en entredicho dos de las imágenes más queridas del capital simbólico patriarcal: el superhéroe y el mito erótico. (2009, p. 467)

Casos significativos en este sentido los constituyen en la poesía española los de Ana Rosetti y el poema “Chico Wrangler”, incluido en *Indicios vehementes* (1985), y Amparo Amorós y su “Soneto burlesco a un Apolo para necias acaloradas”, de *Quevediana* (1988, p. 27), obra que, como su nombre permite deducir, está basada en la intertextualidad y la reescritura de sonetos amorosos de Quevedo. El humor y la ironía son componentes fundamentales de estas reescrituras, que se utilizan como forma de inversión de las imágenes convencionales y de autoafirmación de las mujeres (Rosal, 2006a, p. 757).

Otras inversiones y reescrituras aparecen también en poemas como “Epitafio”, del libro *Del amor o del agua* (1993), de Laura Campmany, que ofrece nuevamente una versión del soneto de Quevedo “Amor más allá de la muerte”:

Aquí yace, si yace todavía
y es tan siquiera polvo enamorado,
la que nunca os hubiera perdonado
que le cavaseis esta tumba fría.

La que aún después de muerta os desafía
a que la améis como os hubiera amado,
la que hubiera dormido a vuestro lado
con tal de devolveros la alegría.

Aquí yace y es triste, porque quiso
agotar la magnífica aventura
de ser mujer, y serlo por completo.

Dicen que no creyó en el Paraíso:
sospechaba que aquí en la sepultura
iba a ser sólo un lóbrego esqueleto.

(1993, p. 38)

Por su parte, el poema “Rosal chino”, de Almudena Guzmán, incluido en el poemario *Calendario* (1998), utiliza como base de su reescritura los personajes y la historia del minotauro y el laberinto, que se reelabora, adaptada al contexto contemporáneo de un supermercado. La nueva ambientación y la comicidad con la que son relatados los acontecimientos desmitifican la seriedad y la importancia concedida a los temas amorosos en poemas anteriores:

Siempre que llueve
me acuerdo del cómo, del cuándo y del por qué [sic]

de tu rescate:
yo estaba en Jumbo buscando la sección carnicería
y me perdí en el laberinto de Knossos
de los detergentes
sin más ariadna que mi carrito;
un teseo que andaba por allí,
y que no soltaba hebra,
me aventuró con el dedo la remota salida
pero no la encontré,
así es que harta de dar vueltas
al menhir de los mistoles
y de tropezarme cada dos por tres con el mentado teseo
—mucho hilo y mucha ariadna y, a la hora de la verdad,
tampoco sabía salir, el muy fantasma—,
me alejé y me alejé
hasta que ya no pude alejarme más
porque me topé de bruces con el minotauro,
una gorda que iba a meterte a ti,
al cautivo más apuesto que habían visto nunca mis ojos,
entre las rejas infames de una cuadriga;
la lucha,
como cuentan los cronicones,
fue breve y fue a muerte
y en ella perdí francamente la educación,
pero al final gané el torneo, rosal.

(1998, pp. 20-21)

Como señalaba María Rosal Nadales, la desmitificación del amor romántico afecta de manera especial a la figura del príncipe azul, estereotipo masculino del hombre perfecto que esperan las mujeres, aprendido e interiorizado por las niñas en la infancia y la adolescencia junto con el resto de valores e ideas patriarcales, y difundido a través de discursos como el de la literatura infantil. Así lo declara Ana Pérez Cañamares:

Recibí el primer mandato desde pequeña, como todas las mujeres: el sueño, tan viejo, tan romántico, tan falso, tan patriarcal, del príncipe azul, el hombre protector y salvador, la pareja con la que una se aparea de por vida con un amor que todo lo puede. El hombre que te elige y junto con el cual, dejando tu pasado atrás, inauguras la vida en el país de lo real. El único amor, el verdadero, el eterno. (2022, p. 82)

Muchas autoras llaman la atención sobre la falsedad de esta figura mediante la inversión y la reescritura de los cuentos infantiles en los que aparece. Es lo que ocurre, por ejemplo, en el poema “En un profundo sueño”, de Ángeles Mora, perteneciente a *La canción del olvido* y recogido en su antología de 1995, donde se manifiesta la decepción que siente la hablante ante la inexistencia de la figura del príncipe azul divulgada a través de estos relatos:

No fue un príncipe azul,
aquél que un asombrado beso
deshojara
sobre la pura línea
de sus labios.

No fue un príncipe azul,
aquél que descubriera
su hermosura
bajo la eterna mirada
y la complicidad de los planetas.

No fue un príncipe azul.
Y ella por siempre esperará dormida.
Y nunca llegará un caballo blanco.

(En Muñoz, 1995, p. 29)

La idea de la mujer dormida, ya analizada en el capítulo anterior, que aprovecha en este caso el contexto y las referencias

presentes en el imaginario cultural, hace alusión también aquí, como ya se comentó en distintas ocasiones, a las mujeres que no han superado la etapa o la visión patriarcal y viven con los ojos cerrados o sin posibilidad o voluntad de ver, como aparece recreado en numerosos poemas.

Irene Sánchez Carrón realiza una interesante reescritura de este tema en el poema “La bella durmiente que despertó antes de que llegara el príncipe”, de *Micrografías* (2018). En este texto, dedicado a su compañero Francisco Javier Jiménez, cuya tesis trata el tema de las bellas durmientes, la idea de la corrección del discurso o la historia oficial, que ya aparecía en el poema “Confesiones de Adán” de la misma autora, tiene lugar ahora mediante el registro de una versión que circula entre la gente a modo de habladurías o “cuentos” —“cuentan”, “dicen”, “Dicen... / más quién lo sabe”—. En esta nueva versión, igual que ocurría con la Eva del poema mencionado, la bella durmiente no espera ni necesita al príncipe para despertarse, sino que lo hace movida por la sed, otro elemento recurrente que aparece en muchos poemas escritos por mujeres para hacer referencia a las faltas, carencias y privaciones que sufren debido a las limitaciones que impone el modelo femenino patriarcal. Y al igual que hacía Eva, abandonando el paraíso por su propia voluntad, el personaje femenino de esta nueva versión se evade de su encierro y viaja sola de una ciudad a otra, insistiendo de nuevo con esto en la idea de la independencia femenina. La mujer que protagoniza la historia que se cuenta en el poema se compara con una diosa o una figura mitológica, pues tiene la capacidad de invertir el curso del agua, hacer madurar las cosechas y adelantar el verano, movida por su deseo o su necesidad. Y también, como la Dafne y la Inanna de los poemas de Juana Castro, es una figura hermafrodita, capaz de fecundarse a sí misma,

lo que confirma su independencia sexual y reproductiva. Con este poema se transmite la idea de la fuerza que adquiere el despertar de las mujeres dormidas, provocado en este caso por esa “verdad” que araña sus ojos, haciéndole ver la posibilidad de abandonar los lugares asignados y evadirse de los encierros literales y metafóricos:

Cuentan que despertó antes de que llegara el príncipe,
que remontó su sueño
como si el agua clara
que siempre descendió por los arroyos
comenzara a saltar ladera arriba.
Dicen quienes la vieron
que fue un beso de sed lo que rozó su boca
y que un hondo suspiro convocó manantiales
de leche por sus pechos.

La verdad de la luz incendió la hojarasca
y un zarpazo inclemente
arañó el terciopelo de sus ojos dormidos.

La fragua de su aliento maduró las cosechas
y el súbito galope de su pulso
adelantó el verano.

Dicen que ahora va sola de una ciudad a otra.

A su espalda arde el bosque
con toda su espesura,
con toda su maleza.

Siempre se cuentan cuentos.
Dicen...
más quién lo sabe.

(2018, pp. 41-42)

Martha Asunción Alonso también propone una versión desmitificada de los cuentos infantiles y de la representación de las mujeres y princesas dormidas en el poema “No es verdad”, que se publicó como marcapáginas del poemario *Skinny cap* (2014). El título del poema insiste en la idea de corrección y reescritura que comparten los poemas pertenecientes a esta poética del rechazo, enfocada aquí en la negación y ruptura de estereotipos de género:

No es verdad Blancanieves, los bosques de esperar
lenguas azules que nos despierten
al dolor de los pezones.
No somos elegidas
de los dioses para la transparencia:
ellos también son cuentos.
Porque la poesía,
igual que los sepulcros de cristal o ser mujer,
no será nunca un don.
No nos hace más nubes, ni más madres,
ni ha de encontrarnos siempre
trabajando.
A menudo, nos halla
menstruando, acariciando gatos sucios.
Sacando la basura.

(2014, s. p.)

La desmitificación del príncipe azul y la reescritura de cuentos infantiles aparece también en el poema titulado precisamente “Final del cuento”, de Irene Sánchez Carrón, incluido en el poemario *Ningún mensaje nuevo* (2008). En este poema, se utiliza como referente la idea de los sapos encantados, que las princesas deben besar para convertirlos en príncipes. En este caso, sin embargo, la transformación no se ha realizado completamente y el príncipe sigue conservando parte de su ser animal, lo que hace de él un personaje cómico o ridículo:

Te transformé en un príncipe. Ni tú
te lo creías. Asombrado mirabas
tu rostro en el espejo,
tus cabellos de seda,
la mandíbula fuerte,
la elegancia del cuello.
Feliz y satisfecha, coloqué
la varita en su caja.
Y fuimos muy felices. Bien es cierto
que seguiste croando
al pasar por las charcas.

(2008, p. 46)

Y la misma desmitificación aparece, por citar un último ejemplo, en el poema “Emboscadas”, de Ángeles Mora, incluido en *Ficciones para una autobiografía* (2015), cuyo tono irónico y frívolo está en consonancia con la visión de un amor ambientado en lo cotidiano y lo prosaico que transmiten los poemas anteriores:

Cuando llegó el príncipe azul
era tan azul, tan azul
que caía sobre mi rojo
apagándolo.

Qué peligrosa tinta
me trajo en sus pupilas.

No conviene mezclar en la colada
ropas que puedan desteñir, me dije.

Antes de despedirlo
tuvimos que lavarnos
por separado.

(2015, p. 31)

Además de los cuentos infantiles, también se utilizan como base del cuestionamiento y la reescritura del amor romántico otros discursos culturales como el cinematográfico, que ha contribuido a difundir y consolidar la misma caracterización de los roles de género. El poema “Mujer ciega”, de Miriam Reyes, incluido en el poemario *Espejo negro*, alude a las figuras de Humphrey Bogart y de John Wayne para dirigir su crítica contra esa mujer que, según comunica el significativo título del poema, continúa creyendo en la figura masculina heroica y mitificada del seductor:

Mujer ciega
mujer que no sabes reconocer el amor
si no aparece en forma de catástrofe natural
si no te somete a su fuerza.
Háblame de aquel que no quiso dominarte pisándote
al que no se le ocurrió disfrazarse de Humphrey Bogart
para jugar a tenerte en sus manos
como tanto te hubiera gustado
heroína de películas gastadas
de bofetadas giratorias
forcejeos
y apretados besos arrancados.
¿Continúas enamorada de tu John Wayne latino?
monumental macho escupidor
que camina entre eructos
con inmensas espuelas en las botas
para patearte mejor
mi triste pura sangre.

(2013, p. 42)

En los poemas anteriores puede verse ejemplificada esa poética del rechazo que se anunciaba al inicio de este apartado.

Muchos de estos textos utilizan de hecho distintas formas de negación explícita —“no”, “nunca”, “no fue así”, “no es verdad”— que dejan claro el desacuerdo que mantienen con los discursos de la tradición. Mediante estas negaciones y rechazos y a través de las inversiones y contraescrituras que los poemas proponen, se apunta ya en una dirección diferente en relación con el género y la identidad. Estos poemas muestran a mujeres que rechazan los patrones y los modelos impuestos en lo que se refiere a los espacios que ocupan, las decisiones que toman, las acciones que emprenden y la forma en la que se relacionan con su cuerpo. Se trata de mujeres activas y no pasivas; que toman la iniciativa; que abandonan los espacios interiores y los encierros y se mueven y se desplazan libremente por espacios exteriores; que son independientes y no están sujetas a la voluntad masculina; experimentan sus cuerpos y su sensualidad de manera diferente, libre y autónoma; y se posicionan de una forma distinta ante el mundo y ante los otros, por lo que suponen un avance en la construcción de nuevas identidades y formas de representación femenina.

El uso de la intertextualidad permite, como señalan Almudena del Olmo y Francisco Díaz, actualizar una tradición que en los nuevos poemas se reaviva y se vuelve actual (2011, p. 9). En el caso concreto de esta escritura hecha por mujeres, utilizar esos intertextos e incluirlos en los poemas permite enfrentar o contrastar esta tradición —como si de viejos espejos se tratara— con nuevas versiones, lecturas y propuestas. Esta negación de la tradición, en los modelos femeninos que construye y consolida, se verá continuada en esta poesía con el rechazo explícito de las figuras, estereotipos y tabúes que esta tradición ha construido, como se analizará en el siguiente apartado.

Crítica y superación de estereotipos: musa, joven, princesa, esposa y madre. La feminidad disidente

Además del revisionismo y el cuestionamiento de la tradición, que se traducen textualmente en la subversión, la inversión, la corrección y la reescritura de discursos y textos anteriores, la falta de identificación con los estereotipos, roles y modelos existentes se hace explícita también mediante el rechazo de las imágenes de la feminidad considerada o entendida como aceptable y positiva, con sus estereotipos de mujeres eternamente jóvenes, bellas, santas, musas, princesas, esposas y madres. El rechazo de estos estereotipos lleva asociado asimismo, como reacción, la defensa o reivindicación de imágenes y modelos de la feminidad rechazada, considerada negativa, y los estereotipos de la mujer monstruosa o demoniaca que la representan. Los poemas darían así cuenta de una feminidad distinta a la feminidad buena y aceptada, positiva y saludable, que sería la feminidad oculta, negada, enferma y delictiva (Lagarde, 2005, p. 40).

Muchos de estos poemas dejan ver así lo que podría llamarse una feminidad de ruptura⁵² que, en la búsqueda de una identidad propia y singular, se sale de la norma y de lo esti-

⁵² Pilar Nieva-de la Paz analiza algunos antecedentes de estos modelos femeninos de ruptura en la literatura española en obras de autoras como Concha Méndez, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero. Como la autora declara, se trata de analizar “imágenes positivas”, que reaccionan contra las visiones anteriores, evitando al mismo tiempo la creación de prototipos femeninos negativos, producto de la transgresión de los rasgos de identidad considerados como adecuados para las mujeres en nuestra tradición cultural. En palabras de esta pensadora: “Las protagonistas de sus textos, creadas a partir de un marcado componente autobiográfico, buscan una nueva identidad y se enfrentan para ello con los modelos femeninos establecidos. Sus autoras las conciben como figuras que se apartan de las expectativas generales sobre lo que en su entorno social se consideraba ‘aceptable’ para una mujer” (2009b, p. 108).

pulado para orientarse en otras direcciones. Con esto se pone de manifiesto cómo la construcción de la identidad femenina que se deriva de la mentalidad patriarcal no tiene únicamente una función normativa o preceptiva, sino también valorativa y moral. La construcción social de los géneros implica una axiología que establece y determina lo apropiado y lo inapropiado; lo permitido y lo prohibido; lo aceptado y lo rechazado en cada sociedad y en cada momento histórico concreto.

Los discursos de autoridad y las instituciones en las que estos se sustentan no solo dictan la norma, sino que también vigilan su cumplimiento, asegurando el mantenimiento del orden en lo que a la división genérica se refiere. La desobediencia o el incumplimiento de los modelos establecidos lleva asociado siempre algún tipo de recriminación o castigo de aquellos —aquellas en este caso— que se atreven a realizarlo. Como señala en este sentido Pilar Nieva-de la Paz:

Cada vez que las mujeres han roto con los límites que social y culturalmente se les han impuesto, saliendo de los espacios domésticos y subvirtiendo los roles establecidos (la mujer pasiva, obediente, respetuosa y sumisa, fiel y abnegada, entregada hasta el sacrificio al cuidado de los suyos), aunque haya alcanzado el éxito en sus metas y haya logrado destacar en el mundo público, logrando una cierta visibilidad y/o un cierto acceso a la influencia y el poder, han sido estigmatizadas como antiheroínas, marcadas por la transgresión prohibida de su estatus social. (2009b, pp. 108-109)

Estas transgresiones del modelo de feminidad han tenido consecuencias para las mujeres de distintas épocas, entre las que se encuentran las descalificaciones verbales. De acuerdo con las polaridades o dicotomías extremas y reductoras atribuidas a las mujeres ya comentadas, y como corrobora Isabel

Pérez, a lo largo de la historia y especialmente a partir de la Época Moderna, las mujeres han sido catalogadas o clasificadas como “buenas” o “malas”,⁵³ atendiendo fundamentalmente a su conducta sexual con los hombres —“honestas” y “deshonestas”— y a su obediencia o desobediencia en relación con los roles que se les asignaban, aspectos que son argumentados con erudición por la Iglesia católica y los moralistas (2004, p. 104).

Lo que tiene una base social, económica y política, como la separación y diferenciación de hombres y mujeres en categorías distintas —la segunda subordinada y sometida a la primera—, se acaba revistiendo de una valoración moral, que asegura la continuidad de dicha distinción.

En España, desde la tribuna ideológica de la Sección Femenina se descalificaba a las mujeres que no seguían los modelos de feminidad aceptados y positivos. Cualquier diferencia o disenso en relación con estos modelos era susceptible de penalización y descrédito, como dejan ver las denominaciones que recibían aquellas mujeres que no aceptaban los roles de esposa y madre, a las que se calificaba de solteronas, estériles, egoístas, respondonas o deslenguadas, tipos u opciones de feminidad que la Sección Femenina entendía como “enemigos de la mujer nacionalista” (Barrera, 2019, p. 241).

De esta forma, se establecen como contramodelos los rasgos de aquellas mujeres que se apartan de lo establecido por el modelo único propuesto para la mujer. Durante los años de la guerra, por ejemplo, y como recuerda Barrera, imágenes como las de la republicana o la mujer moderna funcionan como una “otredad negativa” y disuasoria; mujeres a las que se considera despectivamente como “masculinizadas”, “malvadas”

⁵³ La oposición entre la buena y la mala mujer y el debate que suscita ha sido estudiado por María Lourties (1996).

y “marxistas” y cuyos correlatos literarios hacían las veces de antagonistas y máximas exponentes de la maldad (2019, p. 236). Tanto a estas combatientes como a las intelectuales y políticas que se involucran en el proyecto republicano se las acusa de promover un modelo de feminidad corrompido (2019, p. 237). Como señala la misma autora, la desacreditación de las mujeres resulta fundamental en la construcción de esos límites identitarios:

El propósito de construir una comunidad sobre la base de una identidad compartida tuvo que pasar por la continua invención de un reverso, sobre la constante señalización de una línea de demarcación que estableciera la diferencia, bien fuera respecto a códigos emocionales femeninos anteriores, o en relación al ideal de masculinidad que paralelamente se había estado generando. (Barrera, 2019, p. 242)

Más adelante, durante la Transición y la aparición de las mujeres “liberadas”, especialmente en el terreno amoroso y sexual, existían también recriminaciones de aquellos comportamientos que se apartaban de la norma social y moral, tal como recuerda nuevamente Pilar Nieva-de la Paz:

Frente a este modelo ideal se situaban los tipos femeninos denostados, como el de *la fresca*, *la loca* o *la mujer ligera de cascos*, denominaciones que se utilizaban para descalificar a todas aquellas féminas que infringían, o parecían infringir, el severo código de conducta moral impuesto, en el que era tan importante el ser honrada (en un sentido exclusivamente sexual) como el aparentarlo.⁵⁴ Seguía, pues, muy vigente la tradicional

⁵⁴ Como crítica y burla a este precepto puede leerse el poema de Amparo Amorós “Consultorio sentimental al día”, de *Quevediana* (1988): “Soy Luna Cascabel, al aparato, / diga, querida, ¿cuál es su problema? / ¿Cómo dice? ¿Su novio es un mulato / y su marido inglés con mucha flema? // Pues entonces

voz dramática del *qué dirán*, es decir, la preponderancia en la valoración social de la mujer de la imagen de intachable conducta que debía ofrecer ante una colectividad siempre dispuesta a enjuiciar el comportamiento, público y privado, de las mujeres.⁵⁵ (2009b, p. 119)

La idea de la vigilancia, la recriminación y la descalificación de estas mujeres consideradas diferentes suele ir asociada a un discurso correctivo que llama la atención sobre los comportamientos disruptivos y busca su reconducción. Esta necesidad de “llamar al orden” a las mujeres desobedientes se registra en algunos poemas que subrayan así, indirectamente o por negación, la vigencia de estos patrones normativos.

En relación con esta idea, y antes de analizar los casos relativos a los estereotipos positivos y negativos, mencionaré algunos ejemplos poéticos que aluden al peligro que supone la diferencia y la singularidad femenina y el castigo que conlleva. El primero de ellos es un poema de Ángeles Mora que tiene el significativo título de “Viejas servidumbres (Canción desafiada)”, del poemario *Ficciones para una autobiografía* (2015). La desobediencia femenina de los patrones convencionales se sugiere aquí de manera figurada mediante la idea de la disonancia sonora y la pérdida del ritmo que pauta el toque general y uniforme de unas campanas. Estas campanas marcan el “tono” del deber ser para la mujer y su sonido, repetitivo y constante,

¡está solucionado! / usted se calla y todo está arreglado. / ¿Mala conciencia? Vamos, ¡no me diga! / Mire: le voy a hablar como una amiga. // ¿Me encuentra muy moderna? ¡No lo crea! / Es que una evoluciona con los años / y con los numerosos desengaños... / ¡Ay, hija! ¡Si supiera!: yo he sufrido / y al cabo con los golpes he aprendido / que lo importante en la mujer no es serlo / sino ante los vecinos parecerlo. / Por eso le aconsejo que lo vea / de noche y en un sitio discretito / mientras la tele ve su maridito” (Amorós, 1988, p. 59).

⁵⁵ Las cursivas son del original.

pone fin, como el poema señala, a ideas o “sueños” inapropiados: “Campanas te llaman / al orden. / Campanas mecánicas/ rompen un sueño / que no te pertenece. // Orden, por favor, / orden. / No pierdas / el ritmo. // Si no te apresuras / bajará / el técnico / a ver qué / pieza/ falla” (2015, p. 36). El discurso de la autoridad se introduce en el texto de manera directa y literal en la voz de un personaje anónimo que se dirige a una figura femenina para recriminar su actitud y establecer el orden, al tiempo que la amenaza con la visita de una figura especializada —“el técnico”— responsable de determinar en qué consiste el error o el fallo y arreglarlo. La disonancia de esa “canción desafinada” a la que se alude en el título se subraya además mediante los cortes abruptos de los versos, que van aumentando su espaciado a medida que avanza el poema, provocando una lectura y una respiración entrecortada y arrítmica. Esto se combina con la disposición gráfica de la última palabra del poema —“falla”— que, escrita con un sangrado mayor que el resto, sugiere ese alejamiento y esa diferencia del conjunto que constituye el error que se le recrimina a la mujer a la que se dirige el texto.

El segundo poema que ejemplifica esta idea es “Retrato de mujer con pistola”, de Sonia San Román, que se enfoca también en los peligros que supone la independencia y la autonomía de las mujeres que se salen de lo establecido: “No te perdonarán que sueñes sola. / Te querrán, entonces, azul y melancólica, costurera y beata pero no sola y en pie” (2017, p. 31). Como consecuencia de este atrevimiento o ese desafío de las normas, y de forma similar a lo que ocurría en el poema anterior, se anuncia el castigo de la persecución, el señalamiento, la descalificación o la exclusión: “Escucharás otros pasos en la soledad de tus pies nocturnos. / Quizá algún índice asomando tras las puertas u ojos entre las la-

mas de las persianas plegables. / Habrá nombres oscuros para tu exilio” (2017, p. 31).

El último ejemplo pertenece a la sección III del libro *Bajo la luz, el cepo* (2018), de Olalla Castro, titulada “Las histéricas de La Salpêtrière (1862-1867)”. Esta sección recrea a través de distintos monólogos dramáticos las experiencias de diversas mujeres en el sanatorio mental que se menciona en el título. El poema “IV”, enunciado desde la forma del monólogo dramático atribuido a una de las pacientes, refiere de manera indirecta el discurso del médico que la atiende, que deja ver las descalificaciones que este discurso ha atribuido a las mujeres en numerosas ocasiones a lo largo de la historia, como ya se vio en el capítulo primero. Igual que en otros poemas analizados, la ironía constituye el recurso esencial de la construcción discursiva del texto y mediante su uso se critican y se denuncian los abusos contra las mujeres cometidos por la autoridad médica. En este caso concreto, se condena a la mujer por estar asociada al mal por naturaleza o por nacimiento, por alejarse de los límites sociales pautados e ir “demasiado lejos” sin estar preparada para ello y desobedecer los imperativos sociales, elementos comunes y recurrentes que aparecen también en otros textos y que en sus consecuencias —neurastenia, histeria, vapores, locura— resultan merecedores, a ojos del médico, del remedio y la salvación que este le proporciona:

Todas hemos nacido con el mal en los ojos,
dice el doctor mientras,
con un pequeño martillo de metal,
me da golpecitos en las sienes.
Hemos ido demasiado lejos. Demasiado.
El resultado:
neurastenia, histeria, vapores, locura.
Nuestras almas son delgadas, quebradizas,

continúa mientras abre mis párpados
y examina mis ojos y sus márgenes.
No estamos preparadas para tanto.
Y ahora,
ellos de nuevo obligados a curarnos,
otra vez teniendo que salvarnos
de nosotras.
Hemos de dar gracias, desde luego,
de que nunca se cansen ni se rindan.
Si hubiéramos obedecido en su momento,
continúa diciendo mientras abre mis piernas,
mientras se echa sobre mí y me manosea,
les habríamos ahorrado todo esto.
Para ellos no es fácil,
pero alguien ha de hacerlo.
Llegados a este punto,
trastea su cremallera y repite en un susurro,
como quien reza,
que no tema nada y me relaje,
que debo confiar en la ciencia moderna.
Que esto es medicina.

(2018, pp. 54-55)

Además de señalar estos intentos de corrección o reconducción, los poemas muestran una postura clara en relación con la valoración positiva y negativa de la feminidad y con los estereotipos que representan estos extremos. En relación con el primer aspecto, el de la mujer “buena” o la feminidad positiva, las voces poéticas mantienen la actitud de rechazo y negación explícita que se mencionó en el apartado anterior, rompiendo o desafiando los tabúes existentes en este sentido. Y al mismo tiempo, consecuentemente, afirman o recuperan las imágenes y figuras pertenecientes al segundo aspecto, el de la mujer “mala” y las feminidades negativas, como se verá al final de este apartado.

No se trata tanto en este caso de una relectura o reinterpretación de figuras o personajes concretos, como ocurría en poemas anteriores, sino de funciones, roles y estereotipos.

En el primer caso, los poemas critican de forma directa roles y estereotipos femeninos específicos como los de santa, musa, princesa, esposa, madre, joven y bella, en los distintos rasgos que los conforman, tanto desde un aspecto externo o físico como social o relacional y de comportamiento, que incluye o involucra, como se mencionó, una valoración moral.

En el poema en prosa “La soledad es como un guante”, del poemario *Junio López (Poema Dramático)* (1999), de María Antonia Ortega, se rechaza el estereotipo de la mujer santa, difundido desde la religión católica y propuesto como ideal al que seguir o imitar por sus virtudes, que es desplazado por otros modelos de mujer, por ejemplo el de las mujeres artistas —pintoras, escultoras, músicas y actrices— que forman parte de “una religión nueva” que sustituye a la anterior. Estas mujeres son valoradas y admiradas por su independencia y su ruptura de los parámetros convencionales y el alejamiento de los contextos femeninos habituales de actuación y por colocarse a sí mismas en el centro de su actividad artística, superando el mandato de la marginalidad o la no centralidad analizado en el capítulo tercero:

Yo rezo a las santas de mi devoción: a Frida Kahlo, que hizo una iconografía de sí misma, y vio a Dios reflejado en su propio rostro. Yo rezo a Camille Claudel, que insufló pasión a la materia inerte; a Janis Joplin, porque cantaba sin música, y a Marilyn Monroe, cuya doncellez siempre fue la soledad. Mejor que tuvieran grandes defectos que pequeñas virtudes, pues ellas son las santas que no están sobre un altar sino sobre un escenario, y disfrutan de la devoción de su público. Son las santas de una religión nueva. (1999, p. 26)

Como este poema adelanta ya, romper con determinados estereotipos femeninos implica también romper con las mujeres históricas y concretas que los representan, que son reemplazadas, como ocurre en este texto y como se apreciará también en ejemplos posteriores, por otras que se proponen en su lugar y a quienes se sigue o se declara devoción.

Además de la mujer santa, otro de los grandes estereotipos femeninos que se cuestionan en estos poemas es el de la mujer como musa o inspiración del hombre, visión aprovechada o utilizada especialmente durante el periodo y la literatura romántica y extendido o generalizado posteriormente. El estereotipo de la musa, asociado en ocasiones con la figura de la diosa o la divinidad, se confronta en algunos de los poemas ya analizados en páginas anteriores, por ejemplo, en el poema “Desnudo de mujer”, de Amalia Bautista, que hacía referencia a Galatea y el mito de Pigmalión; en el poema “XXIII” de *Fisterra* (1992), de Juana Castro, en el que la autocontemplación del cuerpo desnudo de la mujer conduce al rechazo de los estereotipos aprendidos, tanto positivos como negativos: “soltó la falda triste / y apareció desnuda. / Ni diosa, ni dulce ni serpiente. / La verdad de su carne, / sola en lluvia o en tacto” (Castro, 1992, p. 51); y también en el poema “Te pido, no me adores”, de Ana Pérez Cañamares, relativo a las estatuas y la entronización de la mujer, que en la petición inicial alude ya a la idea de la devoción o la adoración masculina (2016, p. 53).

Además de los anteriores, en los textos se rechazan también los estereotipos de la doncella y la princesa, estereotipos que conllevan una serie de rasgos como la juventud, la belleza y la debilidad o vulnerabilidad, que hacen necesaria la figura de una contraparte o un complementario masculino, en las figuras ya analizadas del héroe, el caballero o el príncipe desmitificados.

La crítica a este estereotipo femenino, en cuanto mujer frágil, vaporosa y etérea, aparece en el poema “Las doncellas”, de

Amalia Bautista, perteneciente al poemario *Cuentámelo otra vez* (1999), que hace referencia nuevamente, como anuncia el título, a la tradición de los cuentos populares. En este poema, la hablante mantiene una distancia irónica con estas figuras a las que se alude en el título, que quedan desacreditadas en la presentación crítica que se hace de ellas:

He conocido a algunas. No parecen
mortales. Ni se enfadan ni se ríen
a carcajadas. Siempre se despiertan
como si ya estuviesen maquilladas,
sonrosadas, sencillas, saludables.
No llevan nunca traje de chaqueta,
sino un velo de tul hasta los pies.
Van descalzas incluso en pleno invierno
y nunca tienen ni calor ni frío.
La vida entera pasan esperando.
Nunca se desesperan. Aunque a veces,
la inmensa mayoría de las veces,
no haya dragón que quiera secuestrarlas
ni caballero andante que las salve.

(En Gallego, 2008, p. 50)

Estos últimos estereotipos y lo que suponen en relación con el cuerpo y con determinados modelos e imágenes físicas de feminidad se critican y se rechazan también en el poema “Ni musa ni princesa” de Andrea Mazas, incluido en el poemario *Mi columna vertebral* (2017), centrado ya directamente en la búsqueda de una identidad individual o particular.

Lo que se rechaza concretamente de estas figuras es una construcción determinada del cuerpo, conseguida mediante la exaltación de los rasgos y las cualidades físicas que se consideran asociadas a lo femenino por excelencia y que constituyen

los imperativos de estos estereotipos, como las “bocas carnosas y rojas”, “las curvas de infarto”, unas “medidas” determinadas —una talla “noventa y cinco” o “pesar menos de sesenta”—, los “ojos”, las “uñas de porcelana”, las “largas pestañas” o la “piel de seda”, elementos aislados que hacen referencia nuevamente a una visión fragmentada de la mujer y que, unidos a características como la “melodiosidad” o la dulzura, y a una determinada forma de vestir y de comportarse, responden a esa necesidad de “estar guapa” que se asocia a las musas y las princesas tanto reales —Leonor y Sofía— como ficcionales:

antes de que me digan princesa,
antes todavía de que algún
poeta cantautor pintor peón de construcción camarero
actor teleoperador adolescente etcétera
me intente embaucar
haciéndome creer que soy su nueva musa,
quiero advertir, si es que sirve de algo,
que yo no quiero ser como raquel ni leonor
no quiero tener sus bocas carnosas y rojas
ni que me queden tan bien como a ellas sus faldas

El contraste entre las identidades comunes o estereotipadas y lo que se perfila como una identidad propia o personal se representa en el poema mediante la distinción que se hace entre el uso de mayúsculas y minúsculas en los nombres propios de las personas que se mencionan en el texto. Si bien las personalidades históricas aludidas —figuras como marilyn, greta, mae, yoko, alejandra o frida— pueden haber constituido en algún momento modelos a los que aspirar o que imitar, en la conformación de ese santoral o panteón de mujeres ilustres que integraban la religión nueva a la que se aludía en el poema de María Antonia Ortega, no dejan de ser, en la propuesta de este poema,

idealizaciones que dictan nuevamente pautas y modelos de comportamiento que obligan a la comparación, por lo que también son rechazadas en favor de la singularidad. Por este motivo, los nombres propios de todas estas mujeres aparecen en el poema escritos en minúsculas, dando a entender que funcionan como nombres comunes o como roles, cargos o etiquetas, mientras que el nombre de la hablante —que coincide con el de la autora— es el único que se escribe con mayúsculas, destacando con ello su cualidad diferente, particular e individual:

no quiero las curvas de infarto de silvia,
ni la melosidad de marta,
ni las dulces formas de ángeles
ni ser risueña como patricia

[...]

no quiero las medidas de marilyn
ni los ojos de greta,

[...]

yo no sueño con una noventa y cinco
ni con pesar menos de sesenta
ni con uñas de porcelana,
largas pestañas, piel de seda

me da igual si me dicen guapa los poetas
o si me escriben poemas los obreros

yo no necesito que nadie me diga
cómo me queda mejor el pelo,
ni qué color le sienta mejor a mi boca

[...]

por última vez:
no quiero ser la princesa de nadie,
bastante tengo con intentar saber
quién es Andrea

(En García-Teresa, 2019, pp. 199-203)

De todos los estereotipos mencionados al inicio de este apartado, quizá el que ha representado la feminidad por excelencia y el que resulta más cuestionado en esta poesía crítica sea el de la mujer esposa y madre, encarnado en ese modelo del “ángel del hogar” definido por las cualidades básicas de la domesticidad, la conyugalidad y la maternidad (Barrera, 2019).

En relación con la primera cualidad, la adecuación supuestamente natural de la mujer al ámbito doméstico, la dedicación a la planeación y organización de tareas, y la capacidad de aprovechamiento máximo y distribución de un presupuesto limitado como habilidades propias o inherentes a las mujeres se ponen en entredicho, por ejemplo, en el poema “Gastos fijos”, de Ángeles Mora, incluido en el poemario *La dama errante* (1990): “Estuve haciendo cuentas / pues no sé hacer milagros / ni esas cosas que dicen / sabemos las mujeres. // Y ahora que estás lejos me pregunto / si acaso vivir sola / no me cuesta más caro” (en Muñoz, 1995, p. 73).

Además de la administración del presupuesto, la organización y la atención de las necesidades internas, las tareas habitualmente asociadas a las mujeres en cuanto amas de casa tienen que ver con labores relativas al cuidado de los otros, sin que esto las libere de desatender su propia apariencia. En el poema “Nosotras”, de Itzíar López Guil, mencionado en el capítulo tercero (pp. 231-232), se reivindica precisamente el reconocimiento del trabajo que suponen todas estas actividades, al tiempo que se critican los privilegios masculinos y las diferencias e inequidades que existen en la distribución de las tareas y responsabilidades domésticas y familiares.

En relación con la conyugalidad se cuestiona, por ejemplo, el mandato de la fidelidad eterna a un único marido que se mencionaba en el poema “Patriarcado”, de Bárbara Sánchez

Barroso, analizado en el capítulo primero, en el que podía escucharse, inserto en el pensamiento de la abuela, esa obligación matrimonial que impedía a las parejas separarse: “*siempre juntos siempre juntos*” (2017, s. p.).

En un poema más reciente de Ana Pérez Cañamares, incluido en el poemario *Querida hija imperfecta*, se menciona también el rechazo que supone en los hijos y en el resto de la sociedad el hecho de que algunas mujeres desafíen estas normas y estos imperativos: “Aunque les avergüence que riamos / como una loca sin familia // o que amemos a otros hombres / distintos a sus padres” (2019a, p. 32).

Finalmente, la condición que mejor representa o caracteriza el modelo mencionado de feminidad es la maternidad y la función de procreación o reproducción que conforma el estereotipo de la mujer madre. Como ya se mencionó, la maternidad supone la más perfecta o completa realización del mandato de ser para los otros asociado a las mujeres, pues el precepto dicta que la mujer, en cuanto ser incompleto o fragmentado, solo encuentra su realización o su plenitud en los hijos y en los otros.

En la poesía española, el estereotipo de la mujer madre fue cuestionado tempranamente en el poemario *El grito inútil* (1952), de Ángela Figuera, en el que la autora desmitifica una maternidad cuya exaltación constituía el tema central de buena parte de la poesía femenina de la época. Como señala Noni Benegas, con su muestra directa y sin euforias del proceso que va desde la cópula hasta la crianza de los hijos, la autora construye una “política materna” insólita para su tiempo (1998, p. 44).

Posteriormente, la maternidad, en lo que se refiere especialmente a la imagen de la madre perfecta, abnegada y plenamente satisfecha, es algo que se desmiente en muchos poemas contemporáneos. En ellos, las autoras cuestionan creencias y mitos en

relación con esta idea y exponen directamente los problemas, incomodidades y dificultades de la maternidad. Puede destacarse en este sentido el poemario ya mencionado de Ana Pérez Cañamares, *Querida hija imperfecta* (2019), una obra de carácter autobiográfico dedicada a la hija de la autora, en la que se rebate o se contradice precisamente esa figura de la madre perfecta, imposible o inexistente en la realidad. Este libro ofrece otra versión de los hechos, una versión que revela o cuenta una verdad que normalmente no se cuenta, tal como afirma el poema que abre el poemario: “En ninguno de los libros / que leí para ser madre perfecta / encontré lo único importante: // la maternidad es un largo camino / para amar mis imperfecciones / tanto como te amo a ti // querida hija imperfecta” (2019a, p. II).

El problema parte de la propia idea de lo que significa la maternidad, construida y consolidada mediante los discursos sociales y difundida también de manera intergeneracional, como se comentó páginas atrás en relación con un poema de este mismo libro:

me pregunto
de dónde ha sacado la idea
de lo que una madre ha de ser.
¿De su padre, de sus abuelos
de los cuentos, de las películas?

Casi con toda seguridad
el problema es mi propia idea
de lo que una madre ha de ser.

Hay jaulas que pasan en herencia
de generación en generación.
Lleva toda una vida encontrar
el valor para apalancar la puerta.

(2019a, p. 50)

Como se menciona en otro lugar del mismo poemario, el descubrimiento de la falacia de los discursos sobre la maternidad deja a la madre sin referentes reales que sirvan como guía ante esta realidad, lo que se traduce en una soledad no siempre reconocida o aceptada:

Después de que los hijos
nos despierten por las noches
nosotras nos quedamos
más solas que a la luz del sol.

Entre sábanas revueltas buscamos
referentes: ¿pero quién, quiénes?
¿Nuestras madres abnegadas?
¿Las satisfechas de las películas
las diligentes de los anuncios
las despreocupadas amigas sin hijos?
Espiamos a las madres que murieron
a las madres que no fuimos
a las madres que soñamos ser.

Pero al mirar a las otras solo vemos
sus ojeras acolchadas
como camas de catálogo.

(2019a, p. 21)

Las mujeres que se apartan de estas imágenes o estereotipos falsos sobre la maternidad —mujeres del pasado, madres muertas, inexistentes, mujeres de ficción— se atreven a romper la prohibición de hablar de una maternidad dolorosa, frustrante o insatisfactoria y descubren “el secreto” al que se aludía en el primer capítulo son consideradas ejemplares únicos y extraños, a quienes la sociedad en general, y en especial la misógina heredada e interiorizada de las propias mujeres, invita a callar y a mantener ese pacto co-

lectivo que salvaguarde su condición sin revelar su verdad. En el siguiente poema de la misma autora se menciona cómo la actitud complaciente de las madres perfectas conmina a la mujer que no sigue estos parámetros a guardar silencio, dada su condición excepcional, en favor de la solidaridad de género y la perpetuación de los estereotipos y las convenciones sociales:

Al resto lo oculta un pudor milenario
la higiénica sonrisa que proclama:
toma este lazo de terciopelo
y amordázate. Ofrece tu mejor perfil
y cuenta con él la misma historia.
No existes en ninguna mitología.
No nos traiciones

(2019a, p. 22)

En otros poemas del mismo libro se denuncia también la forma en la que las madres son desacreditadas en el entorno familiar, médico y social, debiendo padecer la infantilización a la que les someten distintos discursos contruidos sobre la maternidad. Se observa nuevamente cómo la mujer y sus opiniones y decisiones son negadas o silenciadas por distintas figuras de autoridad:

Si somos madres y no niñas
que juegan a las muñecas
¿por qué nos hablan desde las alturas?

Maestros, abuelos, médicos
amables ancianas desconocidas
todos se sienten con derecho
a repartir reprimendas
como caramelos rancios:
muy fresca llevas a la criatura
no la cojas tanto en brazos

dale pecho a demanda
dale cada dos horas
no le des pecho.

Las madres nos tragamos las voces
razón, instinto, ciencia, costumbre
todas discuten en nuestra cabeza
se disputan la infalibilidad
ahogan la voz de la madre
ahogan la voz de la hija.

Hasta que solo se oye un mugido
de vaca arrancada a su ternero.

(2019a, p. 23)

Al final, el poema insiste en esa idea de la misoginia femenina, que señala la falta de apoyo entre las mujeres: “Lo peor no es defenderse / del ataque de los extraños. / Lo peor es el fuego amigo / disparado por otras madres. / Si te deja viva, las heridas / tardan toda la vida en curar” (Pérez Cañamares, 2019, p. 24). La misma crítica aparece en otro poema del mismo libro, donde se cuestionan los juicios externos y las figuras que se erigen como autoridades en la materia e intentan imponerse a la propia maternidad de la madre:

No escribo contra la madre
ni mucho menos contra la hija.

Escribo
contra los miles de ojos
y los dedos levantados.

Contra el juez que sentencia
desde nuestras miradas.
Contra la vieja que vomita

cuentos caducos.
Contra el águila que confundió
vuelo con omnipotencia.

(2019a, p. 33)

Además del poemario anterior, en otros libros y poemas recientes puede apreciarse también esta ruptura del silencio y de los tabúes en relación con la idea de la maternidad ideal o perfecta. En el poema titulado precisamente “Maternidad”, de Itziar López Guil (2017), se mencionan algunos aspectos negativos que lleva asociada esta faceta o etapa de las mujeres, como la falta de tiempo y de sueño, el cansancio y el miedo. El cuestionamiento de la maternidad incluye en este caso la referencia a la enajenación que sufren las madres, que las aleja de sí mismas y de su propia centralidad durante un tiempo prolongado, algo que normalmente no se trata en la poesía ni en los discursos sociales. La escritura desmitificadora se plantea o se siente así como una obligación, como un deber de las propias madres y de las escritoras, en la construcción de testimonios que puedan servir como un aviso o una advertencia:

Yo debiera escribir que no se duerme,
que se va el tiempo en pañales, en miedos,
en peleas que huelen a cansancio
y a papilla.

Y que en lo más profundo de tu ser,
algo con una inmensa fuerza choca
y te desplaza cada célula
hacia el centro vital de su sonrisa.

Andarás años luz hasta encontrarte.

(2017, p. 33)

En otros casos, la desmitificación de la maternidad se relaciona con lo que podría considerarse el tabú del dolor. En general, tanto en la realidad como en las representaciones artísticas y culturales de la madre, la maternidad se representa de una manera edulcorada, negando las posibles alusiones o menciones al dolor y el sufrimiento que conlleva. Sobre esta idea reflexiona María Nieves Pérez:

Pero no le ha bastado a este sistema construido desde el androcentrismo exigir a las mujeres que cumplan con este propósito, sino que se ha atrevido a designar la manera en que esta experiencia debe ser vivida. La maternidad, siempre relegada al ámbito privado femenino, es concebida como un proceso idílico y único, un estado ante el cual ninguna otra experiencia, por maravillosa que sea, puede competir. (2021, párr. 2)

Las molestias, dolores y padecimientos relativos a la maternidad —y a otros procesos femeninos— se convierten así muchas veces en un tabú y se evita su mención y su manifestación. Romper este tabú y dar voz a estos y otros dolores y malestares corporales es una forma de subversión por parte de las mujeres; una forma de acabar con los estereotipos de género que reinstalan la imagen de la mujer víctima, sufriente y abnegada; una forma de reivindicar el derecho a hablar del dolor. En este sentido, la antología editada por Meri Torras, *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea* (2009), constituye una muestra de esta reivindicación del cuerpo y de sus procesos desde un punto de vista diferente. Como señala nuevamente María Nieves Pérez (2021) en la reseña citada, la antología recoge una serie de poemas en los que las mujeres desafían el estereotipo de la mujer madre convencional y presentan otros modelos, en los que el cuerpo es visto como un todo, capaz de ser, significar y valer por sí mismo; mujeres que aman de forma

diferente, que no siguen las modas ni los ideales de belleza impuestos, que envejecen, enferman y mueren. Acorde con esta visión, la maternidad, así como otros procesos vitales como la menstruación o el aborto, se presenta como un hecho dramático y doloroso, alejado de las visiones anteriores:

La relación maternidad-cuerpo es una relación cruel, marcada por el sufrimiento. Se trata de un dolor sobre el que la mujer no puede o no debe hablar porque no es lícito, porque la alejaría del papel de madre “perfecta” que le ha sido asignado y que está obligada a asumir, si no quiere ser cuestionada. Se establece así una relación problemática con el cuerpo que genera ansiedad y más dolor. (2021, párr. 8)

Algunas de las poetisas españolas analizadas cuestionan desde fechas tempranas esta visión idealizada y parcial de lo que significa ser madre. Por ejemplo, en el poema “Ana del Sobresalto”, de Juana Castro, incluido en *Cóncava mujer* (2004), la hablante rememora las experiencias de la maternidad de una manera directa, que no ignora los aspectos negativos de este proceso:

No traían un pan los niños bajo el brazo.

Traían montañas de pañales
cantando a gritos suciedad amarilla

[...]

Eran pájaros flotándome ateridos
en el aire suspenso de mis brazos,
un fuego de luciérnagas mis ojos
aliviando la fiebre de sus noches.

(2004, p. 24)

Al final de este poema se alude también al dolor y el sufrimiento que implica la maternidad, y a los efectos incapaci-

citantes que provoca la atención y el cuidado continuo que demanda:

Yo, una madre de llanto en la penumbra
de sus cunas de ritmo y de termómetros,
una vana oblación de mi parálisis
a sus vidas de sol y de cipreses.

(2004, p. 25)

En otros casos, como ocurre en el poema “El silencio”, de Ángela Álvarez Sáez, incluido en el libro *La torre de las tortugas* (2006), la desmitificación de la imagen idílica de la maternidad se realiza mediante la presentación de un parto en el que el bebé nace muerto. En este poema, el silencio al que alude el título corresponde tanto al silencio de la escena que se muestra como al silencio del niño recién nacido, que no emite ningún sonido. Las descripciones explícitas del proceso y los detalles concretos que se ofrecen distancian el acto del alumbramiento de otros acercamientos más idealizados del tema:

La mujer está empujando con todas sus fuerzas. Tiene
el rostro congestionado.

El médico abre la boca. Parece que está diciendo unas
palabras.

La mujer hincha los carrillos para luego desinflarse
en una arruga de la tierra.

Una cabecita está saliendo por la abertura. Hay mucha
sangre. Los guantes del médico están de
un color visceral. El niño acaba saliendo.

Alguien enciende el sonido

Silencio. No hay gritos, ni palabras, ni llanto. Sólo el
grifo goteando.

El niño ha nacido muerto.

(2006, pp. 50-51)

De la misma forma, también puede considerarse una ruptura de la visión convencional de la maternidad la mención explícita del deseo de no ser madre. Algunos poemas recientes rompen con el tabú que supone esta idea y defienden de forma abierta el derecho de no ejercer la maternidad, como ocurre en un poema de Pilar Adón. En este poema, el rechazo de la reproducción está asociado al rechazo del mandato de ser para los otros y de la entrega incondicional que se asocia a lo femenino:

No queremos ser madres.
La ausencia de un heredero
que deje borrones.
Seguir siempre hijas.
Que nos abracen como nos abrazaron.
Y nos peinen y presuman de nuestras notas
ante los vecinos.
Que cada libro sea para nosotras, cada pensamiento.
Para nosotras. En una habitación
de una sola cama.

(2018, p. 30)

El mismo rechazo a ser madre se recrea en un poema de Miriam Reyes, perteneciente al poemario *Espejo negro*, donde se manifiesta el miedo a traer hijos al mundo ante la imposibilidad de protegerlos de todas las amenazas que enfrentan:

Eventualmente paso días enteros sangrando
(por negarme a ser madre).
El vientre vacío sangra
exagerado e implacable como una mujer enamorada.

Si los hijos no salieran nunca
del cuerpo de sus madres

juro que tendría uno ahora mismo
para sentirlo crecer dentro de mí
[...]
También tendría un hijo
si ellos siempre fueran bebés
y pudiera sostenerlo en mis brazos por encima de
la realidad
para que mi niño nunca pusiera los pies en la tierra.

(En Torras, 2009, p. 72)

Todas las críticas y cuestionamientos anteriores cumplen, en definitiva, una función desmitificadora del estereotipo de la madre perfecta y presentan la maternidad de una manera mucho más humanizada y realista, pues, como señala Ana Pérez Cañamares en el libro mencionado, “Una madre es solo una persona / con otro flanco abierto” (2019a, p. 32).

Por último, además de los estereotipos ya analizados de la santa, la musa, la princesa o la madre, otro de los estereotipos que se cuestionan y se niegan en los poemas es el de la mujer eternamente joven y bella, con un cuerpo normativo que responde a unos parámetros estéticos y de feminidad determinados. Desde gran parte de la poesía contemporánea escrita por mujeres se reacciona en contra de esos modelos y se defienden formas alternativas de relacionarse con la corporalidad propia y ajena.

Se defiende así, por ejemplo, el derecho a tratar las relaciones íntimas y amorosas de personas maduras, no solo jóvenes, cuyos cuerpos escapan de las medidas y las formas de los cuerpos ideales. Esta idea aparece en algunos poemas del libro *Vintage* (2013), de Marta Sanz. En ellos, la hablante declara pertenecer a una edad que convencionalmente se sale de los parámetros de la mujer joven: “Tenemos / ya más / de cuarenta años” (2013, p. 25). El cuerpo de esta mujer se presenta en este poemario como

un cuerpo que se desborda, que supera el límite y la contención que tuvo en su juventud y rompe sus costuras; un cuerpo que guarda memoria de lo que fue, pero que cada vez resulta más difícil mantener en el lugar que supuestamente le corresponde:

Me toco las caderas
y aún
descubro
el perfil del ánfora.

Después,
se me hincha la barriga
y se me saltan
los puntos de sutura.

(2013, p. 37)

La edad se hace patente en el cuerpo a través de esa materialidad o corporalidad dilatada o extendida, y también a través de las manchas que aparecen en las manos, cuya blancura se ha considerado cultural y tradicionalmente un signo de juventud y belleza femenina. La hablante de otro poema de este mismo libro hace patente este hecho, lamentándose de no poder mudar de piel como las serpientes:

Se me llena de manchas
el blancor de las manos.

No puedo
quitarme la funda
—corteza del muerto—
como una rebeca,
como la camisa
de una serpiente

que,
de tanto en tanto,
muda de piel.

(2013, p. 35)

Sin embargo, a pesar de esta constatación, la propia mujer insiste en esa cualidad del cuerpo y la piel como simple envoltura, y le resta importancia a lo exterior frente a lo que realmente importa, pues, como continúa el poema mencionado: “Tenemos / ya más / de cuarenta años/ [...] / aún / ignoramos / quién / nos espera / al fondo del espejo” (2013, p. 25).

La valoración positiva de la edad y la madurez de cuerpo y mente y el derecho a conocerse y expresarse en la individualidad se sugieren en el mismo poemario mediante la presencia del espejo y de la imagen que le devuelve a la mujer que se contempla en él, que rescata en este caso el derecho a una mirada propia y una percepción de sí misma que descubra o rescate una imagen personal y particular, al margen de la mirada masculina:

Solo me interesan
las manchas negras del espejo,
la enfermedad de los cristales,
lo que hay detrás.
Ejerzo mi derecho a contar historias
de persona mayor.
Por fortuna,
voy cumpliendo años.

(2013, p. 28)

Ana Pérez Cañamares también recrea el tema de los cuerpos no normativos en un poema del libro *De regreso a nosotros* (2016), donde se defiende la posibilidad del amor y las relaciones

personales al margen de los cánones convencionales, sociales y literarios:

Incapaz de quitarme ni uno solo
de los kilos que me sobran
con tripa, estrías y canas
y el espejo vuelto trámite
y tú, pasado de peso
falto de pelo y con barba
de explorador perdido en el Polo
pero cuando te miro veo
tu incontestable belleza
y entonces soy inmune
a la tiranía de las taras
no terminará la conversación
entre tu cuerpo y mis ojos
sé que nos veré hermosos
hasta bajo la luz de un hospital.

(2016, p. 54)

La diferencia que existe en este poema y otros similares en relación con la tradición es que es una hablante femenina la que afirma el derecho de esos cuerpos no normativos a expresarse y relacionarse, y defiende su valor estético. Ya no es la mirada del hombre ni su deseo quien otorga entidad a la mujer, ni tampoco la mirada o la recriminación de los otros, experimentada de manera directa o mediada a través de la desvaloración que ella misma hace de la imagen que devuelve el espejo, condicionada o influida por esos parámetros externos.

Otro ejemplo significativo en relación con estas ideas lo constituye el poema “Anunciación”, de Juana Castro, incluido en el poemario *De la Bámbola* (2010). En este poema, que jue-

ga con el doble sentido de su título y con las reminiscencias bíblicas que despierta, la hablante asume y anuncia sin tapujos su supuesta condición de “mujer vieja”, una condición cuya “anunciación” o confesión da título al poema y sobre la que la propia hablante ironiza, restándole importancia. El tono oral y coloquial de este poema confirma esa actitud de defensa, negación y rechazo analizada en el apartado anterior y propuesta como característica de esta poesía, pues la hablante parece responder a un discurso o un mandato previo, explícito o implícito, para negarlo o contradecirlo:

Pues sí, he decidido que soy vieja
y he decidido además que voy a proclamarlo,
porque así no habrá malentendidos.
Soy vieja ¿pasa algo? Pasa
todo lo que ha pasado, todo pasa.

[...]

qué indecencia... Qué indecencia ser vieja
cuando sólo lo joven es valioso y se nombra.

(2010, pp. 109-110)

Como este último verso menciona, el contexto al que hace referencia el poema es el de una sociedad en la que solo lo joven tiene cabida o merece ser mencionado, por lo que se excluye automáticamente a la mujer que deja de serlo, que pasa así a ser doblemente marginada e ignorada. El hecho de que la mujer acepte y proclame su edad abiertamente, rompiendo el tabú social que esto significa, no implica, sin embargo, la aceptación del resto de la sociedad. Su envejecimiento le cuesta su exclusión de los círculos sociales, lo que se representa en el texto mediante la mención del hueco que deja esta mujer en las fotografías de sociedad de las que ha sido sustraída, hueco o vacío que representa a la mujer cóncava a la que se alude en el título del libro.

Con este tipo de recreaciones, aún minoritarias y novedosas, los poemas defienden una visión y una vivencia del cuerpo propio alejado de las restricciones anteriores. Mediante la mención de lo prohibido, lo mal visto o lo desacostumbrado, se rompen los tabúes relativos al cuerpo y se inicia el camino hacia nuevos modelos de feminidad.

Como se ha visto hasta aquí, la mayoría de alusiones y críticas a los estereotipos femeninos que aparecen en estos poemas tienen que ver con estereotipos positivos o ideales, que se imponen a las mujeres como modelos y ejemplos de la feminidad considerada deseable y aceptada en un momento determinado. El rechazo de estos modelos no solo se manifiesta mediante la crítica directa o explícita de las imágenes y figuras asociadas a ellos, sino también a través de la presentación y defensa de modelos negativos, que pueden englobarse dentro de lo que Gilbert y Gubar denominan la mujer monstruosa (1998, p. 32). Este tipo de representaciones hace referencia en estos poemas al descubrimiento de otros aspectos diferentes dentro de una misma mujer, que se escapan de la visión general, limitante y uniformadora, y muchas veces son el resultado de esa mirada reflexiva o autorreflexiva que las mujeres proyectan sobre sí mismas, que permite el surgimiento de la alteridad y la diferencia. Se trata de observar y registrar comportamientos diferentes a los que se asocian con ese modelo de la mujer “perfecta”, que dejan aflorar otras facetas de la mujer.

Es el caso, por ejemplo, de lo que ocurre en el poemario *El don de Lilith* (1990), de Andrea Luca, que utiliza nuevamente para su composición la revisión y la inversión de la historia bíblica.⁵⁶ La figura de Lilith se utiliza en este libro precisamente

⁵⁶ Este personaje constituye también el eje central y compositivo del poemario *El libro de Lilit*, de Guadalupe Grande, publicado en 1996, primer poemario de

como ejemplo o representante de esas otras facetas, miradas y modelos de lo femenino. Como se declara al inicio del poemario, el personaje de Lilith ha estado sujeto a distintas interpretaciones por parte de los intérpretes hebreos. O bien se considera la primera mujer de Adán, al que ella abandonó, con lo que se ofrece una versión menos conocida de la historia, protagonizada por una mujer independiente, o bien se representa como la forma femenina de un dragón andrógino, que servía de disfraz o identidad temporal al demonio Samael para tener relaciones carnales tanto con Adán como con Eva (Luca, 1990, p. 7).

En el poema “Conoce Lilith su máxima jerarquía”, y de forma similar a lo que ocurre en otros poemas de la primera parte del libro, se escucha, bajo la estrategia compositiva del monólogo dramático, la voz de Lilith que se expresa en primera persona y da cuenta de su diferente identidad:

Luna, espejo permanente de silencio
donde miro la comisura de mis labios
de rojo carmín. Sangre que rige
un tiempo contrario a las agujas
del reloj; nacida soy bajo otra estirpe,
Divina hembra que copuló
con el Dios Femenino mientras Adán y Eva
eran arrojados del Paraíso.

(1990, p. 16)

Lilith se presenta así como representante de la luna negra, mujer no engendrada del hueso del hombre, sino divina o angélica en sí misma, devenida mujer, destinada a ser la fundado-

la autora que destaca igualmente la rebeldía de esta figura mítica anterior a Eva, condenada al destierro.

ra de una nueva especie o una nueva raza de las tinieblas, que gobernará después de la destrucción de lo conocido. Con todos estos atributos, encarna la otredad, la diferencia y el otro lado, y está asociada con las tinieblas y el mal, como puede deducirse del poema “La espera”, del mismo libro:

Mañana serán generaciones de esqueletos
en hallazgo arqueológico y una vela
alumbrará cada año y cada siglo
en la platina del docto microscopio.
Cada vida hecha personaje gozará
de historia y biografías. Los otros muertos
serán la costumbre común del rectángulo.
Así un siglo y otro siglo se desvanecen.
Eva será mito y Adán
el mito consorte; Dios, sociología antropológica
en cátedra docente. Sólo tú, Satán y Belcebú,
Moloch, Chamós y demás príncipes de las tinieblas,
tenéis la jerarquía garantizada.
A vosotros, pues, corresponde recordar esta raza
después de la destrucción.

(1990, p. 25)

En otros casos, la mención o la recreación de estas facetas femeninas consideradas negativas no se sirve de la reescritura del mito, sino que se sitúa en el espacio del sueño, lugar ajeno a la conciencia donde se hace posible su aparición. En el poema “A dieta”, de Amalia Bautista, incluido en el poemario *Cuéntamelo otra vez* (1999), se une al recurso exculpatorio del sueño el uso de la ironía para reducir la intensidad de las acciones de un sujeto poético que se acerca a la imagen de la mujer fatal, devoradora de hombres o de corazones, que aparece caracterizada indirectamente como un monstruo:

Me acosté sin cenar, y aquella noche
soñé que te comía el corazón.
Supongo que sería por el hambre.
Mientras yo devoraba aquella fruta,
que era dulce y amarga al mismo tiempo,
tú me besabas con los labios fríos,
más fríos y más pálidos que nunca.
Supongo que sería por la muerte.

(En Gallego, 2008, p. 47)

Esta recreación, que en su tono y modo de presentación coincide con la inversión realizada por otras poetas de los cuentos tradicionales, como también adelanta el título del libro, insiste al mismo tiempo en la desmitificación del amor romántico y el rechazo de lo sentimental analizados en el apartado anterior.

El descubrimiento de estas facetas dentro de una misma mujer se expresa en otros poemas en términos de dualidad o simultaneidad. La alteridad o la otredad mencionada en el capítulo cuarto en relación con las figuras del doble, la sombra o la hermana, que dan cuenta de la escisión o la enajenación de la mujer, se revisten en este caso de un juicio y una valoración que caracteriza a cada una de estas dos partes como “buena” y “mala”.

Como primer ejemplo de esta idea puede citarse el poema “Sueños de un seductor”, de Ángeles Mora, de su poemario *La dama errante* (1990), incluido en la antología de 1995. La hablante de este poema, enamorada de la figura a la que hace referencia el título, confirma la posibilidad de comportarse indistintamente de acuerdo con estos dos modelos o posibilidades de ser mujer, que en el texto no resultan excluyentes: “Lo sé, sé que estoy presa de tus sueños. / Por eso si te empeñas seré rubia y azul / y buena como un ángel. / Por eso seré mala si te empeñas

*/ oh diabólica nieve usurpada a la luna*⁵⁷ (en Muñoz, 1995, p. 69). El poema hace alusión así de forma explícita a estos dos estereotipos y a sus características o cualidades principales: “rubia”, “buena” y “ángel”, por un lado, frente a “mala” y “diabólica” por otro. Puede decirse de esta forma que en este y otros casos lo moral se reviste de rasgos externos y estéticos y viceversa.

También en el poema “Ritual II”, de Andrea Luca, perteneciente al mencionado *El don de Lilith*, se recrea el tema de la dualidad en relación con la identidad femenina. En este poema, la dualidad, que simboliza generalmente la escisión y la enajenación de las protagonistas, hace referencia a una sexualidad no normativa o no binaria, que se aparta del patrón heterosexual de la mujer angélica, tal como se sugiere más explícitamente en otros textos de esta autora. En el poema “Abrázame desde tu vaporoso estado...”, de este mismo libro, se manifiesta abiertamente la dualidad sexual: “Abrázame desde tu vaporoso estado / y gózame según convenga a tu humano instinto: / si hombre, seré una brisa marina / y todo el mar habitará mi rictus bivalvo; / si mujer, para ti el polen de la floresta / y el peso frutal de mi árbol” (en Benegas y Munárriz, 1998, p. 296). Desde esta lectura, es posible entender la figura de la medusa que aparece en el poema comentado —“Ritual II”— como una manifestación de ese modelo o estereotipo de la mujer-monstruo, que se aparta de la norma que representa la mujer-ángel o positiva:

Yo, y sombra
de aguamarina, ámbar y eco:
silueta atrapada con su genio.
Sombra, y yo
debajo del paraguas: medusa

⁵⁷ Las cursivas son del original.

que acompasa mi tiempo
de lluvia urticante.

Yo con sombra
y la sombra conmigo
siempre en ángulo recto.

(En Benegas y Munárriz, 1998: 295)

La recreación de la mujer-bestia o monstruo aparece también en el poema “Metamorfosis”, de Olalla Castro, de *Los sonidos del barro* (2016), donde esta figura se asocia con una agresividad y una libertad sexual considerada por lo general impropia e inapropiada para las mujeres. Y como en otros casos, también aquí la metamorfosis o la transformación de la mujer en bestia, sugerida mediante la acción progresiva que revelan verbos como “crecer”, “afilarse” o “cubrirse”, lleva implícito un cuestionamiento ético o moral de este personaje, que no duda en “machacar”, “acorrallar” y “aplastar” a su contrincante:

A veces (muy pocas, demasiadas,
suficientes),
me ha crecido una garra,
se ha afilado un colmillo entre mis dientes,
se ha cubierto mi piel
de un tupido pelaje.
Entonces, he sentido
esa especie de hambre
que sólo se sacia machacando:
la sed de acorrallar,
el breve deseo de aplastarte.
La risa después de un golpe sucio,
algo ardiendo debajo de la falda.

Y es que, a veces (¿muy pocas?,
¿suficientes?, ¿demasiadas?),

me he escuchado emitiendo
el ruido de las bestias.

(2016, p. 38)

Todas estas representaciones de figuras polarizadas y extremas ponen de manifiesto la estigmatización de los comportamientos femeninos que se salen de la norma, que quedan asociados o identificados con el mal, la corrupción o la perversión, confirmando que la descalificación social se convierte en una descalificación moral y viceversa. Al mismo tiempo, la aceptación abierta de estas imperfecciones en los poemas da cuenta de la imposibilidad de cumplir con los parámetros establecidos y los ideales de una perfección estéril y reductora. Las propias autoras aceptan esta supuesta incapacidad y se declaran, no sin ironía, mujeres “malas” e “imperfectas”.

Esta negación o desmitificación de la imagen de la mujer idealizada aparece en el poema “Posible autorretrato” de Silvia Ugidos, que se construye nuevamente sobre la base de la intertextualidad y la reescritura. Utilizando como intertexto la frase de un anuncio publicitario de perfume para mujer, de nombre Farala, que representaba ese estereotipo de la mujer joven, confiada y multifacética, y el verso del conocido poema “Retrato” de Antonio Machado, la hablante del poema se declara como una mujer “en el buen sentido de la palabra, mala”, porque no cumple con las expectativas generadas en el entorno familiar y social. Sus buenas intenciones parecen encontrarse con los actos de “alguien” que hay en su interior, que representa la alteridad o la dualidad citadas, y que es responsable de que fracasen sus planes:

Yo siempre quise ser una mujer de bien,
ser alguien de provecho, valiente, emprendedora,

mesurada en las fobias, estable en los afectos,
brillante en los estudios, por poner un ejemplo.

Yo siempre quise ser una mujer de bien
y tenerlos a todos felices y contentos,
a mis padres y amigos, a Fulano y a Mengano,
a Diestro y a Siniestro...

Pero hay alguien en mí que todo lo estropea,
que tuerce los caminos, equivoca las cosas,
desbarata mis planes, incumple mis promesas.
Alguien que pisa antes que yo sobre mis huellas.

En fin, visto lo visto, ya lo dicen mis padres:
“a este paso, hija mía, no llegarás a nada”.
Está bien, os lo debo, lo siento, lo confieso:
aludiendo a un anuncio, no soy como Farala.

Soñadora, insegura, mitómana, algo vaga,
con vocación de hormiga y verano de cigarra,
contradictoria y harta de conciliar extremos
en mi defensa alego

que siempre quise ser una mujer de bien
pero que en su defecto
soy, en el buen sentido de la palabra, mala.

(1997, pp. 14-15)

Lo que tienen en común todos los poemas analizados en este apartado es el rechazo y la negación de imágenes, figuras y representaciones idealizadas de la mujer, que son sustituidas por otras más aterrizadas, mundanas o incluso declaradamente negativas. Frente a la mujer ideal, perfecta o angélica, los poemas oponen mujeres más reales, que confiesen defectos,

fallas e imperfecciones, se desenvuelven en contextos más cotidianos, prosaicos y verosímiles, y se acercan en ocasiones al estereotipo opuesto de la mujer monstruosa. Este rechazo de los modelos y estereotipos anteriores se dirige, junto con otros mecanismos, hacia la búsqueda de lo individual y lo singular, proceso en el que juega una función decisiva el uso de la palabra, el discurso y la escritura.

Escritura y autonomía: la poesía como espacio de construcción de nuevas identidades

El abandono de los estereotipos, imágenes y formas de representación anteriores, asociadas a unos modelos e identidades femeninas determinadas, implica la búsqueda de nuevas maneras de presentarse y representarse por parte de las escritoras, que den cuenta de las nuevas identidades que se pretenden construir y defender.

En un primer momento, la desaparición de los modelos que determinaban las formas de lo femenino para generaciones anteriores, por ejemplo el del “ángel del hogar”, puede suponer un vacío o una ausencia de referentes con los que identificarse (Benegas, 1998, p. 60), dando lugar a una fase de desconcierto inicial.

En un poema en prosa de Montserrat Cano, perteneciente al libro *La mujer desarmada*, la hablante reflexiona en torno a la dificultad de encontrarse consigo misma, debido al desdibujamiento o la anulación del yo que suponen las conductas impuestas. En el texto, esas normas que rigen el ser de lo femenino son vistas como unas cadenas que aprisionan a la mujer y que, aun disimuladas o embellecidas, anulan la posibilidad de explorar y conocer otras identidades y opciones vitales: “cuando toda rebel-

día conduce al exterminio del yo más profundo y más brillante; cuando solo hay cadenas y sedas con qué disimularlas, ¿dónde aprender a ser mujer?” (2006, p. 73).

El cambio en la forma de entenderse y presentarse a sí misma se expresa textualmente en otros casos mediante la idea de una transformación o una metamorfosis, tal como ocurre en el poema de Ana Merino titulado significativamente “La pionera”. En este poema, incluido en *Juegos de niños* (2003), esta idea se transmite mediante la figura de una sirena que debe cambiar de piel y abandonar su existencia anterior para vivir como una mujer:

Éste será el lugar
en donde construirás tu casa,
será como un fortín
donde estarás a salvo
de tus propios deseos.
La hierba que ahora pisas
es tu vida que empieza
y debes desprenderte
de tu piel de sirena
porque el mar está lejos
y la luna te quiere
convertida en mujer.

(2003, pp. 65-66)

Como señala Josefa Álvarez, el tema fundamental de este poema lo constituye ese proceso de transformación y superación de límites. Lo que se explora en este texto son “diferentes facetas de la subjetividad femenina en plena transición a la vida adulta” (2016, p. 218), algo que se revela como un tema recurrente en todo el poemario. La mención de la sirena puede verse además

como una variante de la mujer monstruo analizada en el apartado anterior, que actualiza el imaginario mitológico y legendario con el que el texto dialoga para proponer la superación de estas representaciones y afirmar una presencia directa y explícita de la mujer, sin máscaras, disfraces ni alegorías.

En otros poemas, el abandono de las imágenes y modelos anteriores y lo que estos representan se traduce en una diversidad y multiplicidad del yo textual, un aspecto o una característica que es además propia de la poesía contemporánea, influida por el momento histórico en el que se produce y los procesos de fragmentación, dispersión y fluctuación a los que se ve sometida la identidad en la época posmoderna:

El yo trabaja, por tanto, en muchas direcciones y se abre al exterior. Ya no se constituye como una entidad de una pieza, fija, construida de una vez para siempre, sino que la identidad se modifica de continuo sin que suponga una amenaza para la estabilidad del sujeto. Más bien, se trata de un crecimiento necesario y apetecible provocado por la aprehensión de las realidades más dispares. El término clave podría ser fluidez. (Benegas, 1998, p. 68)

Autoras como María Ángeles Hermosilla confirman esta idea de la variedad y la pluralidad de manifestaciones enunciativas e identitarias en la poesía española actual: “El patrón del yo lírico femenino, aunque diferente en muchos aspectos del modelo tradicional heredado, en modo alguno es homogéneo, sino que, al igual que en los varones, se expresa de manera plural” (2000, p. 13).

Algunos poemas, como el siguiente de Martha Asunción Alonso, confirman esta idea de la multiplicidad o la pluralidad

de modelos de lo femenino, que se concreta en diferentes tipos y formas de escritura:

Y HAY TANTAS FORMAS DE ESCRIBIR...

... como de estar mujer.

[...]

Escribir con la vara de avellano de las monjas.

Escribir con el cancán de nuestra primera comunión.

[...]

Con la lengua cortada

de Filomela, la muñequita hinchable violadita

en su baúl.

Escribir.

Esgrimir(se)

Resistir.

(2015, pp. 90-91)

Como se apunta al final de este poema, en el proceso de búsqueda y exploración identitaria la palabra y la escritura se muestran como una herramienta fundamental. Los poemas registran preocupaciones y reflexiones en torno al lenguaje y la creación, añadiendo un contenido metaliterario o metapoético a los textos. Con estas reflexiones se actualiza el debate sobre la existencia o no de un lenguaje femenino y sus posibilidades en relación con la tradición,⁵⁸ escrita mayoritariamente por hombres, y sobre la capacidad autoral y creadora de las mujeres.

⁵⁸ Sobre este tema puede consultarse el apartado “La escritura femenina y el lenguaje femenino”, incluido en el capítulo “La crítica feminista en el desierto”, de Elaine Showalter (1999, pp. 89-94).

En relación con el primer aspecto, Mercedes Bengoechea hace alusión a los dos escenarios a los que se enfrenta esta escritura:

Por una parte, la mujer puede usar el lenguaje empleado por los artistas que forman la tradición, cuyos significados se han fijado según la experiencia masculina: si lo hace así, falsifica sus propias percepciones y experiencias al colocar todo dentro de un marco de referencia masculino. Se trata del silencio de la persona que se ve obligada a expresarse en una lengua que no domina. Pero si, por otra parte, intenta hablar de su experiencia de un modo auténticamente femenino, callará al descubrir la falta de un lenguaje adecuado. Porque, al haber estado infrarrepresentada en los distintos cuerpos de conocimiento que se han construido, la mujer ha estado por tanto también infrarrepresentada en el lenguaje: no ha tenido las mismas oportunidades de influir en la lengua, de introducir nuevos significados allá donde pudieran prender, ni de definir los objetos o acontecimientos del mundo. (1992, p. 53)

Acorde con esta última idea, al intentar escribir de una manera particular y propia, las mujeres se dan cuenta de la imposibilidad de su lenguaje, de la ausencia de un discurso que no copie o perpetúe el lenguaje poético convencional heredado, tal como testimoniaban algunos de los poemas analizados en capítulos anteriores. Por ejemplo, en el poema “El infierno está en mí”, de Ángeles Mora, se asociaba la sensación de enajenación y extranjería que manifestaba la hablante con una desapropiación del lenguaje y las palabras: “Estos son sólo pasos / de un peregrino errante. / Los caminos / que no me pertenecen, / las palabras prestadas que los días / dejaron en mi oído”. Ante esta alienación, y el reconocimiento de la existencia de esas “palabras prestadas”, solo queda el recurso de la voz propia, la auténtica,

relegada habitualmente al silencio: “Soy una extraña aquí. / Sólo tengo una fuerza, sólo un secreto acaso: / esta voz que me escribe, / el doble que me habita en el silencio” (2001, pp. 21-22).

Para escribir con una voz propia la mujer debe apoderarse de ese lenguaje que la ha escrito históricamente, transitar de la posición de objeto de la escritura masculina a la de sujeto de la escritura femenina. Noni Benegas llama la atención sobre la dificultad que entraña esta transición: “Cómo dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto* de esa poesía —musa, madre, amada, naturaleza—. O mejor, cómo las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe”⁵⁹ (1998, p. 23).

Algunos poemas registran la angustia que produce esta necesidad de encontrar un lenguaje nuevo y particular, lo que supone tener que enfrentarse a un espacio vacío y a un estado inicial o inaugural, idea que se recrea, por ejemplo, en el poema “Invocación”, de Alba González Sanz:

¿Qué sucederá si no soy capaz de atajar con mi espada el recuerdo,
poner voz a la voz de la tierra,
geografía a la nada;

beberán del cordero los muertos
y me dirán: Nadie;

qué sucederá si no puedo blandir ante mí la palabra?

(2009, p. 13)

Como menciona el poema, la carencia de lenguaje y la imposibilidad de expresión va asociada a la pérdida de identidad —me dirán: Nadie—. La palabra es vista como un arma, una

⁵⁹ Las cursivas son del original.

espada que sirve para defenderse del pasado y de sus amenazas —“el recuerdo”, “la nada”, “los muertos”—, y también para autoafirmarse frente a la posibilidad de aniquilación o desaparición.

En relación con el segundo aspecto anunciado arriba, la escritura femenina reactualiza el debate o la discusión sobre la capacidad creadora de las mujeres, históricamente infravalorada y descalificada (Moi, 1999). Sandra Gilbert y Susan Gubar centran su estudio de 1998 precisamente sobre esta idea y sobre su inversión. Como punto de partida de su exposición, las autoras recuperan un fragmento de una carta escrita por Gerard Hopkins a R. W. Dixon en 1886, que resulta bastante reveladora en este sentido. En esta carta, el primer autor menciona precisamente que “la cualidad más esencial del artista” es una especie de don masculino que distingue a los hombres de las mujeres, que es “el engendramiento del pensamiento propio sobre el papel, en verso o como sea”, para terminar afirmando que: “la cualidad masculina es el don creativo” (Gilbert y Gubar, 1998, p. 18). Este tipo de creencias afectan al significado de la palabra “autor”, que en la mentalidad patriarcal se relaciona tanto con la actividad generadora de Dios como creador del mundo como con la del padre de familia, progenitor o engendrador. Y de esa misma asociación se deriva la idea de autoridad, relativa a un texto escrito o un escritor renombrado.

Con estas afirmaciones se desacredita, como ha sucedido históricamente, la labor creadora de las mujeres, exentas supuestamente de ese “don” y de la capacidad de engendrar un producto intelectual. Como se vio en el capítulo primero, y tal como recordaba Gilles Lipovetsky, incluso la intervención de las mujeres en la maternidad y la actividad reproductora fue puesta en entredicho, reduciendo su cuerpo y su participación a ser “la nodriza de un germen depositado en su seno” (1999, p. 214).

La actividad creativa de las escritoras y sus resultados contrarresta estas opiniones y, al convertirlas en sujetos autorales, en autoras, las aleja de la marginación y la exclusión histórica a la que se han visto sometidas,⁶⁰ colocándolas en una centralidad visible desde la que pueden generar textos que escapen de las versiones reductoras y limitantes que se han ofrecido de ellas:

Puesto que tanto el patriarcado como sus textos subordinan y aprisionan a las mujeres, antes incluso de que puedan probar esa pluma de la que se las aparta con tanto rigor, deben escaparse de esos mismos textos masculinos que, al definirlos como “Ceros”, les niegan la autonomía para formular alternativas a la autoridad que las ha aprisionado e impedido probar la pluma. (Gilbert y Gubar, 1998, p. 28)

Al tomar la palabra y ofrecer sus testimonios, las mujeres se adueñan de unas narrativas que han sido utilizadas durante mucho tiempo contra ellas y sus historias. Ana Pérez Cañamares reflexiona sobre esta idea de la recuperación de la palabra y la apropiación de la voz por parte de las mujeres, adelantando la ruptura de la separación cuerpo/espíritu o cuerpo/mente sobre la que se volverá más adelante, e insistiendo en la idea de la continuidad y la permanencia que permite esta palabra recuperada, tanto en lo que se refiere a la memoria y reivindicación de un pasado silenciado como a la construcción de un futuro alternativo:

¿Es a través de ella como ganamos el espacio que se nos ha sustraído, la manera más directa de recuperar y emancipar corpo-

⁶⁰ Eva Álvarez habla en este sentido de “identidad bifurcada” e “identidad ausente” en relación con numerosas escritoras que publican entre los siglos XVIII y XXI, cuya necesidad de enmascarar el yo o esconder su identidad conduce al uso de distintos tipos de seudónimos (2022, p. 16).

reidad y espíritu? No sería entonces cuestión de ego hablar de nosotras (o no solo). Lo haríamos, cada vez, por una misma, pero también por las demás, por las de antes, por las de ahora, por las que vienen. (2022, p. 203)

Ese “hablar de nosotras” adquiere de esta forma un sentido que va más allá de la simplificación reductora que se ha aplicado en ocasiones a lo cotidiano, lo familiar y lo femenino, para convertirse en una estrategia y una apuesta política. Rememorar, reelaborar y nombrar se convierten entonces en una forma de recuperación, de reencuentro o de reconocimiento de una misma; en un anclaje para la identidad de muchas escritoras contemporáneas. Como señala la autora anterior: “En la escritura una se da permiso para ser” (2022, p. 216).

Los poemas hacen referencia a estos procesos de búsqueda de identidad; adoptan la función de declaración de intenciones, poéticas, descripciones personales o autorretratos. En ellos, las autoras hacen una revisión de su pasado, un recuento de sus vidas y sus experiencias; describen sus gustos, sus preferencias, sus aficiones, sus rechazos y sus inconformidades, mostrando una toma de postura particular ante el mundo y ofreciendo versiones individualizadas y particulares de lo que significa ser mujer para cada una de ellas.

El poema de Silvia Ugidos “Posible autorretrato”, analizado en el apartado anterior, ejemplifica claramente esta idea. A este podría sumarse otro poema de la misma autora titulado “Todo lo que nunca quiso saber ni se le ocurriría preguntar sobre Silvia Ugidos”, que juega nuevamente con la intertextualidad paródica —lo que se invierte en este caso es el título del libro de divulgación en sexualidad *Everything You Always Wanted to Know About Sex* (1969), escrito por David Reuben— y confirma, mediante la presencia del nombre propio y de acuerdo a las ob-

servaciones de Philippe Lejeune (1975), el carácter autobiográfico de este poema, que puede hacerse extensivo a gran parte de esta poesía crítica. En este caso, el texto insiste en la capacidad de la literatura de suscitar proyecciones e identificaciones, al tiempo que se defiende el derecho a la dualidad, el cambio y la contradicción, ya aludido en otros textos de otras autoras. El tono irónico con el que está construido el poema resta importancia a la idea de las faltas y los pecados confesados, algo que contrasta con las recriminaciones de las figuras y los discursos de autoridad que aparecían en poemas anteriores. El poema termina con un juego de palabras que aprovecha el doble sentido de la expresión “se busca”, que hace referencia tanto a la idea de ser una mujer peligrosa o buscada por las autoridades, según el comportamiento que se describe, como a la acción de buscarse a sí misma, que guarda relación con el tema de la identidad que se trata en este apartado:

Pecó, defraudó, mintió, mentí
río abajo con Tom Sawyer una tarde infantil.

Fue deshonesto, adúltero, sincero
con Madame Bovary y María Magdalena.

Envenenó los sueños con amistades peligrosas
que ofrecían los libros en las tardes ociosas.
Usurpó identidades, fue Hamlet o fue Ofelia
según tuviera el día o según le conviniera.

Tuvo mansiones, joyas, amantes y hasta un “yaguar”,
vivió como el Gran Gatsby y sin dar palo al agua.

Vivió a costa de otros, pero eso ya lo dije,
ya lo ven, no se fíen de su falsa apariencia:
insegura, callada, tímida... ¡vaya prenda!

Se busca, es peligrosa, se ofrece recompensa
a quien pudiera darme noticias, viva o muerta.

Esta mujer se busca: cualquier día se encuentra.

(1997, p. 31)

Además de lo señalado, otro aspecto interesante de este poema es la identificación que confiesa la hablante con modelos que escapan de los estereotipos femeninos convencionales; personajes históricos y literarios, tanto femeninos como masculinos. Lo que se admira de ellos en la ficción de las lecturas son las acciones arriesgadas, valientes y desafiantes con las que la protagonista se identifica, algo que contrasta con la imagen externa o la apariencia de esta mujer en la “realidad” del texto, confirmando la dualidad interior/exterior ya analizada en otros apartados.

La alusión a figuras y referentes concretos como forma de describirse mediante la comparación o la filiación aparece también en otros poemas. En ellos se mencionan los nombres de mujeres que se admiran, a quienes se reconocen y agradecen sus logros, avances y libertades conquistadas. El grupo de mujeres elegidas funciona como marco de referencia que permite a las autoras definirse de una manera relacional. Estas presencias refuerzan al mismo tiempo la idea de una genealogía femenina en la que las hablantes se incluyen, ya no solo familiar, sino histórica en este caso, lo que les proporciona una sensación de pertenencia e identidad y consigue eliminar la sensación de vacío, de falta de antecedentes y de estado inicial o inaugural ya apuntada.

Esta idea aparece, por ejemplo, en el poema “Veintiocho” de Martha Asunción Alonso, incluido en el poemario *Wendy* (2015). En este texto, que tiene también un carácter autobiográfico como

muchos otros, se pasa revista a una serie de acciones destacadas que distintas mujeres realizaron a la edad que se menciona en el título. Entre ellas se encuentran científicas como Marie Skłodowska; escritoras como Carmen Martín Gaité, Concha Méndez y Laura Casielles; cineastas como Alice Guy; pintoras como Maruja Mallo que “se paseaba / sin sombrero por el mundo”; Amelia Earhart, que cruzó volando sola el Atlántico; para llegar a la figura de la abuela de la autora, María Castejón Ortiz, que a esa misma edad dio a luz a su madre. Tras esta enumeración de mujeres célebres, la hablante hace una presentación de sí misma, semejante a la de los autorretratos de poemas ya comentados. La posibilidad de que la mujer que aparece en el poema se comporte como lo hace, con libertad y decisión sobre distintos aspectos de su vida, se atribuye al importante legado de las mujeres anteriores, a quienes el poema reconoce su labor, a modo de tributo:

Llega mi turno: cumplo veintiocho.

No soy madre.

Sobrevolé el Atlántico, sola, muchas veces

[...]

Me pongo, cuando me viene en gana, boinas francesas,

gorras de béisbol,

sombreros de Panamá,

bombines, tocados charros o fedoras.

Me los pongo y me los quito ante quien quiero.

[...]

Escribo poesía

como si me quitara ante mí misma un sombrero de copa.

[...]

Cumplo hoy mi veintiocho como cuando mi madre,

con veintiocho años, me parió.

Libre.

Gigante.

Agradecida.

Y libre.

Vengo a decir que el mérito, como estos veintiocho
con mi voz y mi cuerpo y mi amor
sin barrotes bajo el cielo, no es apenas
mío.

(2015, pp. 86-87)

Junto a otras cosas, el poema destaca acciones y posibilidades como las de viajar sola, poder decidir si cubrirse o no la cabeza, tener un cuerpo y un amor libre y no ser madre, ideas que la diferencian de otras mujeres con menos libertades. Y dentro de ellas, se incluye también la posibilidad de escribir poesía, una acción que realiza “como si me quitara ante mí misma un sombrero de copa”, gesto con el que se alude a esa idea de “descubrimiento” y también de reconocimiento de sí misma y de su labor.

Un tributo semejante a otras predecesoras aparece en el poema “Equipaje” de la misma autora y libro, que consiste en la enumeración de los nombres propios de ciento diecisiete mujeres escritoras e intelectuales. Los nombres están agrupados en treinta estrofas de cuatro versos/nombres cada una, que terminan, paradójicamente con el nombre Olvido: “Y, / por / supuesto, / Olvido” (Alonso, 2015, pp. 92-98), haciendo alusión con esto a la poeta española del mismo nombre —Olvido García Valdés— y dejando hueco también para las posibles omisiones. A pesar de que la lista la constituyen únicamente nombres propios, las mujeres históricas a las que estos nombres aluden son fácilmente identificables por sus aportaciones y sus logros, que no se hace

necesario mencionar, con lo que se subraya la importancia de sus contribuciones.

Dentro de los autorretratos que constituyen muchos de estos poemas cobra especial relevancia la identificación que realizan las hablantes con la figura de la escritora o la poeta, en lo que podría verse como un caso de “autorretrato actuante”,⁶¹ según el cual las escritoras se describen como tales, ejerciendo su oficio, algo que forma parte y reconocen como un elemento conformador de su identidad.

En algunos textos, el acceso a la palabra y la capacidad de expresión se muestran como un contrapeso liberador, que equilibra el trabajo de las labores domésticas, tal como se menciona en el poema “Cuidar”, de Ana Gálvez, incluido en el poemario *Raro es pensar* (2016):

Echo de menos
cuidar a mis hijos y a mis amigos
cuidar de mi casa
planchar la ropita
tejer con mis manos
limpiar con amor.

Pero,
cuando ya poquito tiempo llevo en ello
echo mucho
de menos

decir al mundo
lo que pienso.

(En García-Teresa, 2019, p. 108)

⁶¹ Así describe Carlos Cid Priego aquellos retratos o autorretratos en los que el pintor se representa con los instrumentos propios de su oficio (1985, p. 185).

También en un poema de Ana Pérez Cañamares perteneciente al poemario *Querida hija imperfecta* (2019), la escritura y la identificación con la figura de poeta compensan o “salvan”, de alguna manera, de la dedicación exclusiva a la maternidad. A la madre-perfecta se opone así, en este caso, la madre-poeta. Esta actividad intelectual rompe el binarismo cuerpo/mente y la identificación reductora que se deriva de él, que asocia a la mujer con lo físico y lo material, cuestionando el imperativo de los deberes del cuerpo. La mujer del poema consigue tener tiempo para sí misma y para escribir, mostrando que la maternidad o el rol de madre no es incompatible con actividades intelectuales como la escritura:

Lamento muchas cosas
pero nunca ser madre poeta.

Si yo no hubiera escrito
durante sus siestas
mientras jugaba
cuando la atendían

si yo no hubiera escrito
me hubiera convertido
en una muerta en vida

y mi hija en un extraño caso
de huérfana con madre.

(2019a, p. 31)

Es precisamente la escritura la que evita la conversión de la hablante en esa “muerta en vida” que remite a las imágenes de las mujeres postradas, muñecas, maniquíes y estatuas que se analizaron en el capítulo anterior como representaciones de la enajenación y la escisión interna. La misma autora confirma

la importancia que esta actividad adquiere en la conformación de su identidad en un pasaje del libro *La mujer imposible*, en el que se atribuye a la labor creadora la capacidad de facilitar la revisión de los procesos que han conformado su forma de ser y estar mujer y contribuir al conocimiento de sí misma:

Escribo a pesar de todo o gracias a todo. Porque de todas mis identidades, volátiles y pasajeras, obligadas o voluntarias, la de ser alguien que escribe ha sido la más perdurable. A lo que aspiro es a trazar la cronología de la herida, a fotografiar las corrientes en las que me ahogo y las orillas en las que, ocasionalmente, me permito descansar. Para que ese mapa me ayude no tanto a evitar algunos lugares o a buscar otros, sino a saber dónde y cómo llego cada vez al punto en el que estoy. [...] Rastrearé quién escribió el papel que represento, ante quiénes actúo y qué diría si me saltara el guion. Despegaré las etiquetas que llevo prendidas a la piel. [...] Por si el acto de nombrar trajera un atisbo de verdad. Por si la verdad sirviera de cura o, al menos, de paliativo. (2022, pp. 12-13)

La idea de la salvación por la escritura se sugiere también en otros poemas mediante la alusión a la figura de Sherezade y su estrategia de recurrir a la ficción como forma de supervivencia. En el poema del mismo nombre de Amalia Bautista, incluido en el poemario *Cuéntamelo otra vez* (1999), se adopta la máscara de este personaje literario para proponer una reflexión sobre las capacidades salvadoras de la palabra y la fabulación:

Llevo casi mil noches fabulando,
me duele la cabeza, tengo seca
la lengua y agotados los recursos
y la imaginación. Y ni siquiera
sé si me salvaré con mis mentiras

(En Gallego, 2008, p. 45)

La creación a través de las palabras y la realidad que construyen se relaciona en otros poemas de la misma autora con la acción de una araña que teje sus redes, como ocurre en el poema “Hilos de seda” (en Gallego, 2008). Las alusiones a los hilos y a la acción de tejer, que se ha asociado en múltiples ocasiones con la acción de escribir, debido a la procedencia compartida de ambas palabras del verbo latino *texere*, se aprovechan también en el poema “Al otro lado de la alambrada”, de Olalla Castro, perteneciente al poemario *Los sonidos del barro* (2016). En este poema, que puede entenderse en clave alegórica, unas mujeres encarceladas, privadas de libertad y de movimiento, deben limitarse a contemplar la vida a través de la ventana, algo que remite, además, a la imagen de la mujer ventanera, extensamente estudiada en el arte y la literatura.⁶² Ante toda la serie de imposibilidades y frustraciones que las rodean, las presas ven en el acto de tejer una forma de entablar un diálogo entre ellas, al tiempo que encuentran en la escritura poética una forma de resistencia y superación:

Al otro lado de la alambrada,
nosotras también mirábamos la nieve.

[...]

Construimos un dique en la garganta,
para frenar las lágrimas
que nacen de las tripas
y suben desde allí hasta los ojos.

[...]

El mundo más allá era estruendoso.
A veces los sonidos se mezclaban
y una bola de ruido

⁶² Sobre este tema puede consultarse el libro de Carmen Martín Gaité *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española* (1987b) y el texto de María Teresa Zubiaurre “La ventana: intersecciones, miradas, perspectivas” (2000).

llegaba hasta nosotras,
haciendo vibrar las rejas levemente.
Entre tanto, guardábamos silencio.
Golpeábamos una contra otra
nuestras finas agujas de tejer
y aquel entrechocar nos parecía
un diálogo ágil,
salpicado de risas.
Ya en la noche, a solas en las celdas,
escribíamos versos para olvidar
que existen dos mundos separados:
nuestro invisible e insignificante mundo
y el mundo inmenso y blanco de los guardias.

(2016, pp. 31-32)

Como muestran estos últimos ejemplos, la palabra y la escritura se revelan como un acto positivo de supervivencia y reafirmación, como un acto de esperanza, como menciona nuevamente Ana Pérez Cañamares en las reflexiones finales del ensayo citado, donde alude al mismo contraste entre la cárcel y la liberación:

Escribir es siempre un acto, aunque sea mínimo, de esperanza. [...] Yo no soy mi cuerpo como tampoco soy mi mente, yo no soy mi enfermedad ni tampoco este libro o esta mujer que habla y de la que hablo. Soy todo ello y sus incoherencias, sus fronteras, sus secretos, sus deudas y sus entrelíneas. No estoy atrapada en este libro; para mí es justamente lo contrario de una cárcel. (2022, p. 217)

En el caso de las mujeres escritoras analizadas en este trabajo, puede decirse que la escritura permite la superación de esos encierros y cautiverios a los que aludían autoras como Marcela Lagarde (2005) y Gilbert y Gubar (1998), entendidos como representación de las construcciones sociales de lo fe-

menino; permite el abandono de esa jaula invisible, con cuyas varillas se han mimetizado muchas mujeres a lo largo de la historia, para reivindicar ese “Derecho al vuelo” al que se alude en el poema de Andrea Mazas del mismo nombre:

No saben muy bien quiénes son algunas mujeres.
Las hay que llevan la jaula por fuera
y se mimetizan con sus varillas.

[...]

No, no saben muy bien
quiénes son esas mujeres
ni yo tampoco
ni quién nos puso la jaula encima
pero nos miro con ternura desde mi columpio,
desde donde sueño cielo y no juicio ni jaula,

[...]

y les susurro, con la boca amarga
de tanto amargo pienso,
con pensada suavidad y arrullo,
una convocatoria de bandada,
una proposición certera
de canto unido y común vuelo.

(En García-Teresa, 2019, p. 197)

Los rasgos y las características que se valoran de manera positiva en estas nuevas identidades y que se asocian a esa idea del “vuelo”, según los ejemplos analizados en este último capítulo, son la libertad de acción y decisión; el poder mostrar una actitud activa y no pasiva; el rechazo de la obediencia y la sumisión a lo masculino; la independencia; la posibilidad de expresar opiniones y emociones propias de una manera personal; la opción de ocupar diferentes espacios sociales; la negación a identificarse con los roles y estereotipos patriarcales, tanto en lo

relativo a lo físico como a la forma de ser y comportarse, sin ser criticadas o descalificadas por ello; la defensa de unos cuerpos no normativos desde los que establecer relaciones con lo otro y con los otros y otras sin los juicios y restricciones anteriores, incluido el derecho a envejecer sin ser marginada o excluida; el derecho, en definitiva, de ser para sí mismas y no para los otros.

CONCLUSIONES

Como se ha visto a lo largo de este trabajo, son muy numerosos los poemas españoles contemporáneos escritos por mujeres que tratan el tema de la identidad femenina desde un punto de vista crítico. La aparición de este tema en los textos no se reduce a menciones aisladas o puntuales, sino que resulta ser un tratamiento recurrente, que aparece en la poesía de autoras de distinta formación, procedencia, épocas y estilos.

Muchas de ellas escriben sobre sus reflexiones, preocupaciones y experiencias en relación con la identidad de género, lo que confiere a los poemas un carácter autobiográfico y testimonial. A través de estos testimonios, los poemas muestran las diferencias que existen entre los géneros y las injusticias que se derivan de la concepción patriarcal de lo femenino, que se manifiestan en distintos tipos de discriminaciones, abusos, marginaciones y silenciamientos. Mediante la recreación de situaciones diversas, relativas al ámbito de la infancia y la adolescencia, la familia, la educación y las relaciones personales y laborales, los poemas dan cuenta de los distintos tipos de violencia que se ejercen sobre las mujeres, que afectan tanto a lo físico y lo corporal como a lo mental y lo emocional.

Los textos no presentan estas situaciones únicamente de manera objetiva, sino que su exposición se suele acompañar de valoraciones, juicios y comentarios por parte de las mujeres que enuncian los poemas. En los distintos textos analizados, el contenido de crítica y denuncia se muestra como algo coherente y sostenido, y las autoras coinciden en los motivos de sus reivindicaciones, sin que existan discrepancias entre los distintos testimonios.

Una gran parte de estos poemas se sitúa en un momento de cambio social y en una encrucijada de identidades. Se pudo constatar que los movimientos que determinan la progresión en relación con los derechos de las mujeres parecen no seguir una línea recta, sino que se desarrollan a través de avances y retrocesos. Por este motivo, las opiniones de muchas autoras y las declaraciones contenidas en los textos desafían o superan un estudio cronológico o centrado en generaciones poéticas, puesto que autoras anteriores pueden mostrar en sus textos ideas más avanzadas que otras más jóvenes.

El tema central de este trabajo lo ha constituido la reflexión en torno a la identidad femenina y sus formas de construcción social; el estudio de la manera en la que se ha entendido y configurado la identidad femenina en España en un periodo histórico determinado, en la propuesta de un recorrido por los aspectos que se han considerado más relevantes de esta construcción. Para ello, se partió, en primer lugar, de la revisión del significado de este concepto, en el caso de las mujeres —qué es el género femenino y cómo se construye—, objetivo que constituyó el motivo fundamental del primer capítulo. Se defendió la idea del género como algo creado social y culturalmente, como una “fabricación” (Benegas, 1998, p. 26), no determinado única o exclusivamente por características biológicas y sexuales, sino condicionado por una serie de ideas y creencias, derivadas y conformadoras al mismo tiempo del sistema y la organización social patriarcal. Sustentada sobre la idea de la inferioridad de las mujeres, tanto física como intelectual, sobre ese “principio de dominio del hombre sobre la mujer” (Lipovetsky, 1999: 214) y sobre los dualismos y dicotomías de género que estructuran el pensamiento occidental —cuerpo/mente, emoción/razón, naturaleza/cultura, marginalidad/centralidad, etcétera—, la

ideología patriarcal se difunde a través de distintos discursos sociales, los “discursos dichos”, en palabras de Michel Foucault (1987a, p. 26), entre los que se encuentra el discurso bíblico y religioso, el político, el familiar, el educativo, el médico y el cultural. Estos discursos conforman el marco de referencia o el contexto que reproducen los textos, cuyas voces de autoridad pueden reconocerse en los distintos parlamentos de los personajes que aparecen en ellos y con los que los poemas dialogan de manera explícita o implícita, para expresar, generalmente, una inconformidad, un desacuerdo o un rechazo.

Destaca en este sentido la importancia que el discurso cultural y literario anterior, proveniente del Romanticismo, ha tenido a la hora de consolidar una determinada visión sobre la escritura de las mujeres “poetisas”, que se entiende como limitada a temas sentimentales y al tratamiento poético de la naturaleza, en la consideración esencialista de una “estética femenina” particular, que muchos de los poemas critican y desmienten con su expresión.

En el caso de España, lo histórico y lo particular se suma a lo general o lo universal; las circunstancias sociales y políticas del país, especialmente durante el franquismo, intensifican las condiciones de reclusión, marginación, sumisión y exclusión de las mujeres, propias de las sociedades patriarcales. Todo esto hace que la rememoración de lo que supuso la adopción de estos modelos identitarios se registre, por lo general, en los textos como una experiencia negativa.

En muchos casos, los poemas hacen referencia a estas circunstancias concretas y a la forma en la que afectaron a sus autoras y a su entorno familiar y social, influyendo en su manera de estar en el mundo. Algunas de ellas nacieron y se educaron durante el franquismo o son descendientes de mujeres

que fueron educadas en este periodo, cuyas imposiciones y limitaciones en relación con la mujer, difundidas a través de la Sección Femenina de la Falange Española, aparecen aludidas en los poemas.

Teniendo en cuenta este contexto, y después de revisar la caracterización histórica de las mujeres que Gilles Lipovetsky engloba en los conceptos de la primera y la segunda mujer (1999, pp. 215-216), se realizó una revisión de los modelos de mujer dominantes en España desde los primeros años del siglo xx hasta la actualidad: los modelos del ángel del hogar, la nueva mujer y la tercera mujer. Estos modelos determinan el deber ser de las mujeres, tanto en lo físico como en lo social y moral, que será cuestionado de distintas formas en los poemas.

Posteriormente, se observó la forma en la que estos modelos de lo femenino han sido transmitidos y socializados, primero en la familia y los contextos educativos, marcados por la ideología católica, y después en ámbitos sociales que incluyen lo cultural, en distintas manifestaciones, así como en el contexto médico, dando cuenta de cómo lo individual se combina con lo social y lo colectivo.

La infancia y la adolescencia se revelaron como momentos fundamentales en estos procesos de conformación de la identidad de género. Los poemas ofrecen numerosos ejemplos de una educación infantil femenina basada en la imposición, la recriminación, la descalificación y la prohibición. Destaca en este sentido la labor desempeñada por las madres, las abuelas y otras figuras de autoridad que se muestran, tanto en su ejemplo como en sus discursos, como agentes que interiorizan los preceptos patriarcales y los transmiten a sus descendientes. Con la mención de estas figuras y estos procesos de transmisión, los poemas recuperan la importancia y el valor de las genealogías

femeninas, opacadas o silenciadas con frecuencia en la literatura por las masculinas, al tiempo que realizan un reconocimiento o un tributo a aquellas mujeres que no tuvieron voz y a quienes no les estaba permitido expresar su opinión.

En el capítulo segundo se analizó la importancia y las consecuencias que tiene la identificación filosófica e histórica de las mujeres con el cuerpo y la forma en la que esta identificación se cuestiona y se critica en los poemas. Partiendo de la afirmación de Simone de Beauvoir de que las mujeres se asocian de manera natural con el cuerpo (1949/2011, p. 257), se revisó cómo la oposición mente/cuerpo se encuentra en la base de todo un pensamiento occidental dicotómico que otorga valores positivos a lo masculino y negativos a lo femenino, por ser precisamente la ausencia o el reverso de los anteriores. La identificación de las mujeres con el cuerpo ha llevado a lo largo de la historia a un desprecio y una demonización de la mujer, en lo que Gilles Lipovetsky denomina “la primera mujer” (1999, pp. 215-216), o a su idealización y adoración, en una visión sublimada del cuerpo, en un modelo que este mismo autor califica como “la segunda mujer” (1999, pp. 216-218). En ambos casos, el alejamiento de las mujeres de lo racional y lo intelectual las reduce a su función reproductiva y hace que se privilegie en ellas el amor por encima de la razón, lo que tendrá una repercusión importante a la hora de definir y establecer sus funciones personales y sociales. Esta identificación de las mujeres con el cuerpo ha supuesto históricamente, además, una necesidad de control, tanto de su aspecto físico como de las formas de vestirlo y adornarlo, puesto que la imagen ha sido relevante en la valoración moral de la mujer y en su reconocimiento social (Pérez, 2004, p. 104), algo que ha tenido consecuencias en la estética, la sexualidad, la política y la economía.

De esta manera se determinan, desde la mentalidad patriarcal y androcéntrica, los modelos de lo que se considera una feminidad positiva, de acuerdo a sus propios intereses, lo que implica una construcción y una gestión de los cuerpos orientada a satisfacer determinados fines.

La gestión del cuerpo incluye aspectos físicos y materiales —procedimientos y tecnologías que se aplican directamente sobre la materialidad o la carnalidad (Mauss, 1934; Foucault, 1990)—, y también elementos externos que se utilizan sobre el cuerpo, como el vestido, el peinado, el calzado, las joyas, los adornos y el maquillaje. A esto se unen unas formas específicas de actuación o performatividad (Butler, 1990), que tienen que ver con comportamientos también pautados o estereotipados —formas de hablar, de reírse, de sentarse, de gesticular—, que completan la construcción que llevan a cabo las tecnologías anteriores. Todos estos elementos contribuyen a crear una idea o una visión de la identidad femenina como una máscara o un disfraz; algo artificial y fabricado que debe adoptarse para responder a la imagen de una feminidad permitida y deseable.

En los textos analizados, se comprueba cómo se produce un cambio en la forma en la que las autoras se relacionan con su cuerpo y escriben sobre él. En gran parte de la escritura contemporánea, el cuerpo femenino deja de ser un elemento limitado a la contemplación y el deseo masculino para ser un cuerpo que habla y sobre el que se habla, rompiendo el vacío o el tabú que imperaba en momentos poéticos anteriores (Bene-gas, 1998, pp. 61-62).

Estos textos dan cuenta, así, de ciertos rituales y ceremonias relativas a la gestión y singularización del cuerpo femenino, entre las que se encuentra, por ejemplo, la perforación de los lóbulos de las orejas practicada a las niñas o la necesidad

de las mujeres de utilizar diferentes tipos de máscaras y disfraces. Elementos externos como los mencionados aparecen en los poemas como herramientas con las que las mujeres manifiestan su obediencia o su desobediencia a los modelos de feminidad establecidos, y son utilizados para poner de manifiesto la crítica y la inconformidad con estas obligaciones. Lo mismo sucede con algunas formas de vigilancia y control, como el peso corporal, las dietas y las restricciones alimentarias, utilizadas tanto por figuras externas como por las mujeres mismas para conseguir acercarse a distintos modelos de lo femenino, como se vio en los ejemplos relativos a disciplinas deportivas como la gimnasia rítmica y en los poemas que tratan el tema de la anorexia. Otros textos dejan ver la dominación que se ejerce desde el poder social mediante situaciones de autoviolencia infligida por las propias mujeres, como la única forma que tienen a su alcance para recuperar el control sobre sus cuerpos.

En conjunto, todos estos elementos confirman esa inscripción de la “ley” en el cuerpo a la que alude Michel de Certeau (1996, p. 153), que en el caso de las mujeres convierte sus cuerpos en unos cuerpos desposeídos e im-propios, sobre los que se ejercen distintos tipos de violencia física, mental y emocional.

En el capítulo tercero se analizaron tres mandatos o preceptos patriarcales derivados de las visiones y concepciones de las mujeres revisadas en el capítulo anterior, que resultan especialmente importantes en el caso de la conformación social del género femenino, como el mandato de ser para los otros, la marginalidad o falta de centralidad femenina, y el silencio y silenciamiento de las mujeres, que afecta a distintos ámbitos y aspectos vitales. Estos imperativos y preceptos devienen de

la división del pensamiento en las dicotomías mencionadas, que se asumen como algo lógico y natural, pero que no lo son y que pasan de tener un carácter descriptivo a convertirse en algo prescriptivo, que dicta la norma y el deber ser de las mujeres, provocando con ello injusticias, limitaciones, desigualdades y discriminaciones.

El primer mandato señalado, la necesidad de ser para los otros, parte de las ideas de Simone de Beauvoir (1949) y es retomado después por otras pensadoras, como Marcela Lagarde (2005). Este precepto, que adquiere su mayor expresión en la conyugalidad y la maternidad, en el cuidado del marido, los hijos, la familia y el entorno, se basa, como menciona Margarita Pisano en la “incondicionalidad de la feminidad” y en la “fidelidad aprendida a lo masculino” (2000, p. 38), que provocan una disponibilidad absoluta de las mujeres. Su respuesta a los requerimientos, tanto verbales como corporales, debe ser siempre afirmativa, lo que elimina la posibilidad de negarse, decir que no y poner límites, bajo la amenaza de distintos tipos de castigos y maltratos, tanto físicos como psicológicos.

Por su parte, el androcentrismo o la centralidad masculina, que supone la marginación y la exclusión femenina, aparece mencionada en la formulación de Simone de Beauvoir de que la mujer es “lo otro del uno” (1949/2011, pp. 50-52). Esta idea se basa en la concepción del hombre y lo masculino como un absoluto, que relega lo femenino a una concepción relacional y subordinada, como otredad o alteridad. Esta concepción es reformulada por autoras posteriores como Margarita Pisano, quien afirma que la feminidad es una “construcción organizada dentro de la masculinidad y en función de ella” (2000, p. 64). Según estas ideas, a las mujeres les corresponde lo marginal y lo periférico, aspecto que se critica en muchos poemas, que

denuncian la valoración social positiva que recibe la autointerpretación y la autorrepresentación masculina, por oposición a la femenina (Fernández y Duarte, 2006, p. 148).

La marginalidad de las mujeres afecta también a su escritura, que ha tenido que ser ejercida o desarrollada muchas veces desde la clandestinidad, la nocturnidad o el anonimato, relacionándose así con el tercer mandato patriarcal que es el del silencio femenino. Este silencio es una cualidad que se considera asociada a la condición femenina y a sus atributos (De la Paz, 2018, p. 79), sin embargo, como señala Mercedes Bengoechea, el silenciamiento de las mujeres puede verse como un acto de violencia y aniquilación simbólica (2006, p. 27). Según testimonian los poemas, lo que se silencia no es únicamente su palabra y su discurso, sino también su curiosidad, sus opiniones, sus deseos, sus emociones, sus sentimientos y, en definitiva, su particularidad y su individualidad.

A lo largo del tercer capítulo, se confirmó cómo el silenciamiento de las mujeres constituye una herramienta de control y una forma de mantenimiento del sistema establecido, que sin embargo es desafiado en los textos mediante la enunciación y la verbalización que llevan a cabo las autoras, que apuesta también por la presencia de los otros y otras, destinatarios y escuchas, como una forma de congregación y hermandad, capaz de superar la segregación y la marginación.

Los distintos mandatos patriarcales, unidos a las imposiciones derivadas de la gestión del cuerpo ya señaladas, provocan sensaciones de cansancio y postración, que muestran el cuerpo femenino como receptáculo de la violencia. En muchos poemas se asocian estas sensaciones con la idea de la carga o el peso que las mujeres soportan, tanto de manera literal como metafórica, que tiene consecuencias negativas

en sus cuerpos y sus mentes. Estas consecuencias comprenden distintos tipos de emociones, padecimientos y enfermedades, tanto físicas como mentales, entre las que se incluye la rabia y la locura, utilizadas como argumentos descalificadores de las mujeres a lo largo de la historia. Los cuerpos de las mujeres, sometidos a estos imperativos y preceptos, se revelan como unos cuerpos dóciles (Foucault, 1989, pp. 140-141), vulnerables y oprimidos (Lagarde, 2005, p. 18).

La imposibilidad de expresarse y comportarse libremente y la necesidad de ajustarse a esas imposiciones externas conducen, tal como documentan los poemas analizados en el capítulo cuarto, a una separación o una escisión entre lo exterior y lo interior, lo público y lo privado. La diferencia que existe entre la necesidad de ser para sí mismas y la obligación de ser para los otros provoca tensiones y contradicciones internas en las mujeres, que dan lugar a lo que se ha calificado como “esquizofrenia vital” (Heller, 1980) o “subjetividad escindida” (Lagarde, 2005, p. 17), y que puede relacionarse también con lo que Betty Friedan denominó “un malestar sin nombre” que se asocia generalmente con el “síndrome del ama de casa” (2009, p. 54). Esto se traduce en sensaciones de opresión, encierro, incapacidad y frustración, que se manifiestan textualmente en distintas imágenes de alienación o enajenación, como el doble, la hermana, la mujer postrada, dormida e inmóvil, las muñecas, los maniquíes y las estatuas, que demuestran ser representaciones y figuraciones recurrentes de esta poesía, acordes al significado que transmiten. La atención que los textos prestan a este tipo de imágenes y figuras supone ya, en sí misma, una forma de crítica y denuncia, que se completa, en algunos casos, con el rechazo explícito de las figuras inanimadas e inertes, que son sustituidas por representaciones femeninas erguidas, con

capacidad de expresarse y actuar. Con esto se confirma, como apuntaba Janet Wolff, que el cuerpo de las mujeres y su representación puede ser utilizado como un lugar de intervención política (1997, p. 82).

Finalmente, en el último capítulo se analizó el papel que desempeña la escritura y la poesía en la labor de crítica y cuestionamiento de lo anterior, en lo que se denominó una poética del rechazo (Ugalde, 1991b, x). Siguiendo las propuestas de autores y autoras como Alicia Ostriker (1982) y John Wilcox (1997), se analizó en este caso el papel que juega la intertextualidad paródica y el cuestionamiento de mitos en la revisión o el revisionismo de una tradición masculina que se niega, se invierte o se reescribe en los textos poéticos escritos por mujeres. A través de estos procedimientos, los poemas desmienten mitos, figuras y comportamientos de personajes históricos y literarios, para mostrar otras formas de actuar y otros desenlaces. Se revisan y se cuestionan, por ejemplo, los personajes de Eva, Lilit, Penélope, Dafne, la Bella Durmiente o Blancanieves, para proponer como modelos mujeres intelectuales, filósofas, científicas, artistas y creadoras. Igualmente, se critican y se desmontan estereotipos femeninos como los de la musa, la mujer eternamente joven, la princesa, la mujer bella, necesariamente esposa y madre. Con esto, los poemas cuestionan los modelos convencionales de la feminidad positiva en sus atributos y características principales, para defender finalmente la “feminidad de ruptura” (Nieva-de la Paz, 2009b, p. 18) que aparece en modelos considerados como integrantes de una feminidad rechazada o negativa —sintetizados en diferentes variantes y representaciones de la mujer-monstruo o la mujer monstruosa— y proponer modelos identitarios nuevos y personales. Esta polaridad en la representación de

lo femenino confirmó asimismo la valoración moral que se superpone sobre estos modelos, que divide a las mujeres en buenas y malas, y que puede advertirse en las descalificaciones y recriminaciones que han sufrido quienes se apartan de la norma establecida, tal como testimonian los poemas.

Los poemas del último capítulo afirman también, como parte de esos “autorretratos actuantes” (Cid, 1985, p. 185) con los que las escritoras se presentan a sí mismas, la capacidad creativa y autoral de las mujeres, puesta en entredicho en numerosas ocasiones (Gilbert y Gubar, 1998, p. 18; Showalter, 1999, pp. 89-94). En ellos, la escritura poética se mostró como una vía de conocimiento y autoconocimiento que permite a las autoras explorar nuevas formas de expresión, en la búsqueda de identidades personales, plurales y novedosas, que posibiliten otras maneras de narrarse y ser narradas.

En el aspecto formal, los poemas analizados presentan también coincidencias y similitudes en cuanto a mecanismos textuales y compositivos. No se trata en este sentido de defender una uniformidad entre las distintas autoras, o de hablar de un estilo propio y particular de la escritura de las mujeres, sino de observar la relación que existe entre las recurrencias temáticas y las elecciones formales en relación con opciones como el género textual o tipo de composición, las formas de enunciación, el tono de los poemas y las imágenes, metáforas y figuraciones que aparecen de forma repetida en los textos. La orientación reflexiva y crítica que tienen muchos de estos poemas y los procesos de rememoración y autocontemplación que exigen condicionan o determinan, de alguna manera, los tratamientos formales a los que se hace referencia aquí. Entre ellos se encuentra, por ejemplo, la predilección por determinadas formas de enunciación. Sin dejar de lado la enunciación de los poemas

desde lo que se ha denominado una primera persona propia, que sigue los parámetros de la lírica convencional o tradicional, es frecuente el uso de otras tipologías enunciativas, por ejemplo, la primera persona impropia o monólogo dramático, que se corresponde con la adopción de determinadas máscaras. Esto supone la animación momentánea de personajes femeninos de la historia o la ficción como los mencionados, personajes a quienes se da la oportunidad de contar sus historias desde un punto de vista diferente al habitual, que confirman, al mismo tiempo, la multiplicidad de voces y la superposición de discursos señalada para estos poemas.

También es frecuente la enunciación autorreflexiva o en espejo, en la cual la hablante se dirige a una segunda persona que es, en estos casos, ella misma, en otro tiempo, otro espacio u otro momento personal. Esta forma de enunciación evidencia la idea de la necesidad de la autocontemplación o el desdoblamiento en el ejercicio crítico, para poder observar de manera distanciada la propia trayectoria vital. Al mismo tiempo, esta forma de enunciación recupera la metáfora del espejo y su reflejo, que evidencia la existencia de formas de mirar masculinas interiorizadas, de las que las mujeres intentan liberarse.

Además de lo anterior, puede señalarse como una característica propia de muchos de estos poemas el uso de la ironía como forma de crítica y desmitificación de los temas, personajes y situaciones que se describen. Como ya han estudiado numerosos autores y autoras, la ironía resulta un mecanismo muy eficaz en la desmitificación de figuras y estereotipos de género, especialmente en contextos amorosos y eróticos (Rosal, 2006a y 2009).

Con esta misma intención, se ha estudiado lo que, siguiendo la propuesta de Sharon Keefe Ugalde (1991b), se denominó una poética del rechazo, que afecta no solo a lo temático, sino también a lo formal. Esta denominación puede entenderse como resultado del diálogo necesario que esta poesía establece con la tradición poética anterior, que determina, en cierta manera, la forma en la que esta poesía se sitúa o se presenta en el panorama poético actual. De este diálogo se deriva, en muchos casos, la revisión de mitos y figuras de la tradición —revisionismo—, que se convierte o se traduce textualmente en la negación, inversión y reescritura de textos tradicionales.

Finalmente, dentro de estos mecanismos formales o textuales recurrentes, puede destacarse la utilización de determinadas imágenes y metáforas, como por ejemplo, las de la sed o el hambre, que se utilizan para hacer alusión a las carencias, frustraciones y vacíos que acompañan a muchas mujeres, como resultado de unas condiciones sociales abusivas e injustas y de los roles y funciones que establecen para ellas. Son asimismo reveladoras las metáforas que aluden a la cabeza y las diferencias que esta parte del cuerpo manifiesta en relación con el género, desde un punto de vista tanto lingüístico como cultural y simbólico. También pueden incluirse entre estas formulaciones las alusiones a distintos tipos de encierros, como las jaulas, cárceles, paraísos, torres, cadenas, etcétera, que simbolizan la condición femenina en sus modelos, preceptos y obligaciones limitantes, y que se oponen a metáforas de liberación y expansión, relativas a la salida o el abandono de estos lugares, en la recreación de distintos tipos de evasiones, recorridos y viajes, así como en la mención de acciones relativas al canto o el vuelo.

Con todo, el trabajo llevó a cabo la revisión de un conjunto amplio y variado de autoras y poemas, que permitió acceder a una pluralidad y diversidad de voces, enriquecedora y elocuente, cuyos testimonios, críticas, denuncias y reclamaciones resultan coherentes y efectivas. Se trata de un panorama abarcador de escenarios, figuras y situaciones, que ofrece un retrato tanto individual como colectivo de una época y una escritura determinada, y que permite acercarse a la poesía española contemporánea escrita por mujeres en sus propuestas, particularidades, semejanzas y diferencias.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2017). *-A: mujer, lenguaje y poesía*. Barcelona: Stendhal Books.
- AA. VV. (2009). Ellas dicen 1. *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia*, (21). <https://www.nodo50.org/mlrs/Numer/21.htm> (consultado el 5 de agosto de 2021).
- AA. VV. (2009). Ellas dicen 2. *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia*, (24). <https://www.nodo50.org/mlrs/Numer/24.htm> (consultado el 5 de agosto de 2021).
- Adón, P. (2018). *Las órdenes*. Madrid: La Bella Varsovia.
- Agudelo, M. del M. (2008). Definir lo indefinible. El papel de las tecnologías de construcción corporal en las problemáticas sobre el cuerpo como territorio en disputa. *Signo y Pensamiento*, XXVII (53), 128-139.
- Agudo, M. (2017). “Prologo” a Francisca Aguirre. *Ítaca* (2a edición, pp. 9-20). Madrid: Ediciones Tigres de Papel. Colección Genialogías.
- Aguirre, F. (2017). *Ítaca* (2a edición) (1972). Madrid: Ediciones Tigres de Papel. Colección Genialogías.
- Aguirre, A. y Romero, R. (2016). [Reseña del libro *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)* de Marta López Vilar (Ed.)]. *Tarántula. Revista cultural*. <https://revistatarantula.com/traslucidas-poesia-escrita-por-mujeres-1980-2016-2/> (consultado el 5 de agosto de 2021).
- Alderete Vincent, M. (2007). *La casa de la llave. (Poemas de la educadora)*. Tenerife: Baile del Sol.
- Alderete Vincent, M. (2010). *La hembra te da permiso*. Tenerife: Baile del Sol.
- Alemaný Anchel, M. J. y Velasco Laiseca, J. (2008). Género, imagen y representación del cuerpo. *Index de Enfermería*,

17(1), 39-43. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-12962008000100009&lng=es&tlng=es (consultado el 27 de septiembre de 2024).

- Alonso Montero, X. (Ed.) (1990). *Rosalía de Castro. En las orillas del Sar*. Madrid: Cátedra.
- Alonso Moreno, M. A. (2014). *Skinny cap*. Sevilla: Libros de la Herida.
- Alonso Moreno, M. A. (2015). *Wendy*. Barcelona: Pre-Textos.
- Álvarez, J. (2016). La poesía de Ana Merino, crisol de voces de mujer. En Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (Eds.), *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea* (pp. 213-234). Sevilla: Renacimiento.
- Álvarez Ramos, E. (2016). Penélope ya no quiere ser princesa. Arquetipos femeninos de la tradición clásica en la poesía española contemporánea. *Tonos digital*, (31), 1-14.
- Álvarez Ramos, E. (2022). La bifurcación de la identidad en la escritura femenina. Visibilizar para coeducar. *Cultura, Lenguaje y Representación*, xxxii, 13-37.
- Álvarez Sáez, Á. (2006). *La torre de las tortugas*. Madrid: Hiperión.
- Amorós, A. (1988). *Quevediana*. Valencia: Mestral Libros.
- Argente, J. y García Rayego, R. (2005). *Di yo. Di tiempo. Poetas españolas contemporáneas, Ensayos y antología*. Madrid: Devenir.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Julio Forcat y César Conroy, trad.) (3ª ed.). Madrid: Alianza. (Obra original publicada en 1965).
- Balcells, J. M. (2003). *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas, 1940-2002*. Cádiz: Universidad.
- Balcells, J. M. (2009). *Voces del margen. Mujer y poesía en España. Siglo xx*. León: Universidad de León.
- Ballart, P. (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.

- Balló, T. (2016). *Las sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*. Barcelona: Espasa Calpe.
- Bañuelos, M. (1946). *Psicología de la feminidad*. Madrid: Ediciones Morata.
- Barrera, B. (2019). *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*. Madrid: Alianza.
- Benegas, N. (1998). Estudio preliminar. En Noni Benegas y Jesús Munárriz (Eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (2ª edición) (pp. 17-88). Madrid: Hiperión.
- Benegas, N. y Munárriz, J. (Eds.) (1998). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (2ª edición). Madrid: Hiperión.
- Bengoechea Bartolomé, M. (1992). El silencio femenino. *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, (5), 48-56.
- Bengoechea Bartolomé, M. (2006). 'Rompo tus miembros uno a uno' (Pablo Neruda). De la reificación a la destrucción en la iconografía literaria de la amada. *Cuadernos de Trabajo Social*, 19, 25-41.
- Berger, J. (1975). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili. (Trabajo original publicado en 1972).
- Bernal Solano, M. (2011). *Cuerpo, comida y migraciones. Un análisis transcultural de los (mal)estares alimentarios* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universitat Rovira i Virgili.
- Beverley, J. (Ed.) (1991). *Luis de Góngora. Soledades*. Madrid: Cátedra.
- Bordo, S. (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and The Body*. San Francisco: University of California Press.
- Bordo, S. (2001). Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and The Body (Moisés Silva, trad.). *La Ventana*, (14).
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama (Obra original publicada en 1998).
- Bourdieu, P. (2007). La creencia y el cuerpo. En *El sentido práctico* (pp. 107-128), Buenos Aires: Siglo XXI. (Trabajo original publicado en 1980).

- Bretones Martínez, C. (2008). La eclosión de la *New Woman* en el fin de siècle. *Futhark. Revista De Investigación y Cultura*, (3), 61-95.
- Broncano, F. y Hernández de la Fuente, D. (2010). *De Galatea a Barbie: autómatas, robots y otras figuras de la construcción femenina*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Buenaventura, R. (1986). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid: Hiperión.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Planeta. (Obra original publicada en 1990).
- Campmany, L. (1993). *Del amor o del agua*. Madrid: Bitácora.
- Canal, J. (2015). Presentación. El historiador y las novelas. *Ayer*, (97), 13-23.
- Cano, M. (2006). *La mujer desarmada*. Madrid: Sial Ediciones.
- Caputi, J. (1988). *The Age of Sex Crime*. The Women's Press: London.
- Casielles, L. (2010). *Los idiomas comunes*. Madrid: Hiperión.
- Casielles, L. (2014). *Las señales que hacemos en los mapas*. Sevilla: Libros de la Herida.
- Casielles, L. (29 de abril de 2017). Homenaje a las hermanas. 39 voces de 39 mujeres: poesía pura. *Vallejo & Co*. <https://www.vallejoandcompany.com/39-voces-de-39-mujeres-pura-poesia/> (consultado el 29 de junio de 2021).
- Castro, J. (1985). *Paranoia en otoño*. Valdepeñas: Ayuntamiento de Valdepeñas.
- Castro, J. (1986). *Narcisia*. Barcelona: Taifa.
- Castro, J. (1992). *Fisterra*. Madrid: Ediciones Libertarias.
- Castro, J. (1994). *No temerás*. Madrid: Torrezo.
- Castro, J. (2000). *Del color de los ríos*. Ferrol: Sociedad de Cultura Valle-Inclán.

- Castro, J. (2004). *Cóncava mujer*. Córdoba: Müsu. (Trabajo original publicado en 1978).
- Castro, J. (2005). *Los cuerpos oscuros*. Madrid: Hiperión.
- Castro, J. (2010). *La bábola*. Jerez: EH Editores.
- Castro, J. (2018). *Antes que el tiempo fuera*. Madrid: Hiperión.
- Castro, O. (2016). *Los sonidos del barro*. Alicante: Aguaclara.
- Castro, O. (2018). *Bajo la luz, el cepo*. Madrid: Hiperión.
- Cavarero, A. (2023). *A pesar de Platón. Figuras femeninas en la filosofía antigua* (David Paradela López, trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg. (Trabajo original publicado en 1990).
- Chillón, N. (2017). *El libro de Laura Laurel*. Valencia: Pre-Textos.
- Chernin, K. (1985). *The Hungry Self: Women, Eating and Identity*. New York: Harper & Row.
- Cid Priego, C. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño. Revista anual de historia del arte*, (5), 177-204.
- Ciplijauskaitė, B. (2003). Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas. En AA. VV., *Palabras Cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas* (pp. 92-105). Granada: Universidad.
- Ciplijauskaitė, B. (2004). *La construcción del yo femenino en la literatura*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Cixous, H. (2006). *La llegada a la escritura* (Irene Agoff, trad.). Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Davis, F. (1976). *La comunicación no verbal*. Madrid: Alianza.
- De Certeau, M. (1996). Inscripciones de la ley sobre el cuerpo (Alejandro Pescador, trad.). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer* (pp. 152-156). México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- De la Paz de Dios, L. (2018). Me gusta cuando gritas porque no estás ausente... El silencio y la rabia femenina a través de

- la literatura universal. *Raudem: Revista de estudios de las mujeres*, (6), 74-86.
- Del Olmo Iturriarte, A. (2011). Intertextualidad y tradición clásica en la poesía de Amalia Bautista. En Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro (Eds.), *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular* (pp. 175-206). Sevilla: Renacimiento.
- Del Olmo Iturriarte, A. y Díaz de Castro, F. (Eds.) (2011). *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*. Sevilla: Renacimiento.
- Díaz de Castro, F. (2016). ¿Quién anda ahí? Las ficciones autobiográficas de Ángeles Mora. En Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (Eds.), *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea* (pp. 127-170). Sevilla: Renacimiento.
- Dorra, R. (2005). *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo). Materiales sensibles del sentido (II)*. Puebla: Buap/Plaza y Valdés.
- Everly, K. (2019). La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez. En Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero (Eds.), *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea* (pp. 73-91). Sevilla: Renacimiento.
- Fernández Carballo, R. y Duarte Cordero, A. (2006). Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino, y su refracción en ocho cuentos utilizados en el tercer ciclo de la educación general básica del sistema educativo costarricense en el año 2005. *Educación*, 30(2), 145-162.
- Ferrero, C. (27 de abril de 2016). Maldita sea, Hollywood, ¡las mujeres queremos tener cabeza! Moda. *El País*.
- Figes, E. (1972). *Actitudes patriarcales: las mujeres en la sociedad*. Madrid: Alianza.

- Foucault, M. (1987a). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (1987b). *Madness and Civilization*. London: Tavistock.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Friedan, B. (2009). *La mística de la feminidad* (Magalí Martínez Solimán, trad.). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1963).
- Fuster García, F. (2011). La novela como fuente para la *Historia Contemporánea: El árbol de la ciencia* de Pío Baroja y la crisis de fin de siglo en España. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie v, Historia Contemporánea*, (23), 52-72.
- Gallego, A. (Ed.) (2008). *Amalia Bautista. Poética y Poesía*. Madrid: Fundación Juan March. Ediciones Peninsular.
- Gallud, E. (2018). *Raíz de ave*. Madrid: Editorial Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Gálvez Ochoa, A. (2016). *Raro es pensar. Poemas para el empoderamiento de las mujeres*. Madrid: Ediciones GPS.
- García-Teresa, A. (Ed.) (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- García-Teresa, A. (Ed.) (2017). *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*. Madrid: Tierradenadie ediciones.
- García-Teresa, A. (Ed.) (2019). *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*. Tenerife: Baile del Sol.
- García Zambrano, M. (2012). *Menos miedo*. Madrid: Torreznos.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1979).
- Gómez Cañoles, C. (2001). Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, (24-25), 23-28.

- González Sanz, A. (2009). Invocación. Ellas dicen 2. *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia*. <https://www.nodo50.org/mlrs/Numer/24.htm> (consultado el 5 de agosto de 2021).
- González Sanz, A. (2012). *Parentesco*. Xixón: Suburbia Ediciones.
- González Sanz, A. (2018). *Sonreíd*. Oviedo: Saltadera.
- Gorría, A. (2013). Notas sobre la grafía, el ánimo y la voz. En Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (Eds.), *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)* (pp. 93-102), Madrid: Visor.
- Gremillion, H. (2005). The cultural politics of body size. *The Annual Review of Anthropology*, (34), 13-32.
- Gruia, I. (2016). *La cicatriz en la literatura europea contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- Gubar, S. (1999). 'La página en blanco' y los problemas de la creatividad femenina. En Marina Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 175-203). México: FCE. (Trabajo original publicado en 1981).
- Guérin, M. (1995). *Philosophie du geste*. Arlés: Actes Sud.
- Gutiérrez, G. (2003). Dominación patriarcal, feminismo, género y liberación. *Revista PASOS*, (109), 18-22.
- Guzmán, A. (1998). *Calendario*. Madrid: Hiperión.
- Harris, T. A. (1978). *Yo estoy bien, tú estás bien* (R. Hernández Sol, trad.). México: Grijalbo.
- Hepworth, J. (1999). *The Social Constructions of Anorexia Nervosa*. Gran Bretaña: Sage Publications.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (2000). La construcción del sujeto lírico en las mujeres. *La manzana poética*, (3), 8-13.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (2009). La voz femenina en la lírica española actual. En S. Crespo et al. (Eds.), *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor*

- Ricardo Senabre Sempere (pp. 187-195). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (2011). La poesía de mujeres en España. La búsqueda de una identidad. *Alfinge: Revista de Filología*, (23) 65-88.
- Irigaray, L. (1985). *El cuerpo a cuerpo con la madre* (Mireia Bofill y Anna Carvalho, trad.). Barcelona: La Sal Ediciones de les Dones.
- Irigaray, L. (1992). *Yo, tú, nosotras* (Pepa Linares, trad.). Madrid: Cátedra.
- Jurado Morales, J. (2020). Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora. En María Payeras Grau (Ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición* (pp. 261-278), Madrid: Visor.
- Kolodny, A. (1975). Some Notes on Defining a 'Feminist Literary Criticism'. *Critical Inquiry*, 2(1), 75-92.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México: UNAM.
- Lanseros, R. y Merino, A. (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo xx (1886-1960)*. Madrid: Visor.
- Lanz, J. J. (2019). *Poesía, ideología e historia. Siglos xx y xxi*. Madrid: Visor.
- Lanz, J. J. (Ed.) (2019). *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- Lanz, J. J. y Vara, N. (Eds.) (2018). *La poesía como documento histórico. Poesía e ideología en la España contemporánea*. Sevilla: Renacimiento.
- Larguía, I. y Dumoulin, J. (1976). *Hacia una ciencia de liberación de la mujer*. Barcelona. Anagrama.
- Lederer, W. (1968). *The fear of Women*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Lejeune, P. (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

- Lerner, G. (1986). *La creación del patriarcado* (Mónica Tusell, trad.). Barcelona: Editorial Crítica.
- Lipovetsky, G. (1999). *La tercera mujer. Permanencia y revolución de lo femenino* (Rosa Alapont, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Lois González, M. (Ed.) (2019). *Mary Wollestonecraft. Vindicación de los derechos de la mujer*. Cofederación Sindical Solidaridad Obrera.
- López Guil, I. (2017). *Esta tierra es mía*. Sevilla: La Isla de Siltolá.
- López Manrique, L. (2014). *La mujer cíclica*. Barcelona: La Garúa.
- López Manrique, L. (2019). *Periférica interior*. Barcelona: Stendhal Books.
- López Vilar, M. (Ed.) (2016). *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby Editores.
- López Vilar, M. (2016). Un (Tras)lúcido silencio: causas y orígenes de una desaparición. En Marta López Vilar (Ed.), *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)* (pp. 7-27). Madrid: Bartleby Editores.
- López Vilar, M. (2019). Traslucidez y silencio en la poesía peninsular escrita por mujeres. *Guaraguo: Revista de Cultura Latinoamericana*, (61), 63-75.
- Lourties, M. (1996). Y tú, ¿de qué vas? *Revista Letra Internacional*, (43), 56-57.
- Luca, A. (1990). *El don de Lilith*. Madrid: Endymion.
- Luján Atienza, Á. L. (2000). *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Síntesis.
- Luján Atienza, Á. L. (2005). *Pragmática del discurso lírico*. Madrid: Arco/Libros.
- Lujano Valenzuela, M. (2017). Identidad y otredad. Poesía femenina y feminista en el Estado de México. *La Colmena*, (84), 43-56. <https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5337> (consultado el 24 de septiembre de 2021).
- Luna, I. (2014). *Divina*. Tenerife: Baile del Sol.

- Martín Gaité, C. (1987a). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Martín Gaité, C. (1987b). *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Martínez, É. (2017). *Chocar con algo*. Valencia: Pre-textos.
- Mauss, M. (1996). Las técnicas del cuerpo. En Jonathan Crary y Sanford Kwinter (Eds.), *Incorporaciones* (pp. 385-407). Madrid: Cátedra. (Trabajo original publicado en 1934).
- Medel, E. (2006). *Tara*. Barcelona: DVD.
- Medina Puerta, C. (2020). Cartografiar en femenino el presente de la lírica Española. *Círculo de Poesía. Revista electrónica de literatura*, 12(20).
- Mengíbar, I. (1994). *Pantalones blancos de franela*. Madrid: Hipérion.
- Merino, A. (2003). *Juegos de niños*. Madrid: Visor.
- Meruane, L. (2014). *Contra los hijos*. México: Tumbona Ediciones.
- Miguel, L. (2010). *Estar enfermo*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- Moi, T. (1999). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- Monjas Carro, M. (2018). *Nadie hablará de nosotras*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Montagut, M^a C. (2014). La explosión de la poesía escrita por mujeres en España. En *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres* (pp. 199-224). Barcelona: Aresta.
- Mora, Á. (2001). *Contradicciones, pájaros*. Madrid: Visor.
- Mora, Á. (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid: Bartleby Editores.
- Morales, G. (2014). *La voz en pie*. Granada: Dauro.
- Muñoz, L. (Ed.) (1995). *Ángeles Mora. Antología poética (1982-1995)* (pp. 9-15). Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Muñoz, W. (1999). *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas*. Santiago: Cuarto Propio.

- Muñoz Álvarez, V. (Ed.) (2009). *23 Pandoras. Poesía alternativa española*. Santa Cruz de Tenerife: Baile del Sol.
- Muro, M. Á. (2019). Versos ariscos. La poesía de Marta Sanz. En Juan José Lanz (Ed.), *La llama y la flecha: ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea* (pp. 301-335). Sevilla: Renacimiento.
- Narváez Alba, V. (2009). La sección femenina. Modelo de mujer en el franquismo. En Laura Triviño Cabrera (Coord.), *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares* (pp. 140-153). Cádiz: Diputación provincial de Cádiz.
- Neira, J. (2009). *La quimera de los sueños: claves de la poesía del 27*. Málaga: Veramar.
- Neira, J. (2015). *De musas, aeroplanos y trincheras*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Newton, C. (1989). *Voces silenciadas: la poética de María Beneyto*. Alaluz, 22(12), 21-38.
- Newton, C. (1995). Un interlocutor eclipsado: El discurso femenino en la poesía española actual. En Adelaida López de Martínez (Ed.), *Discurso femenino actual*. San Juan: Universidad de Puerto Rico.
- Nieva-de la Paz, P. (2009a). La evolución de los roles de género en las representaciones literarias: un camino abierto hacia el cambio social. En Pilar Nieva-de la Paz (Ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo xx* (pp. 9-20). Ámsterdam-New York: Rodopi.
- Nieva-de la Paz, P. (2009b). Modelos femeninos de ruptura en la literatura de las escritoras españolas. En Pilar Nieva-de la Paz (Ed.), *Roles de género y cambio social en la Literatura española del siglo xx* (pp. 107-131). Ámsterdam-New York: Rodopi.
- Nieva-de la Paz, P. (2018). *Escritoras españolas contemporáneas: identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang.

- Olsen, F. (1990). El sexo del derecho. En David Kairys (Ed), *The Politics of Law* (Mariela Santoro y Christian Courtis, trad.) (pp. 452-467). Nueva York: Pantheon.
- Ortega, M. A. (1999). *Junio López (Poema dramático)*. Murcia: Huerga y Fierro Editores.
- Ostriker, A. (1982). The Thieves of Language. Woman Poets and Revisionist Mythmaking. *Signs*, 8(1), 68-90.
- Otxoa, J. (1988). *Antología poética*. San Sebastián: La Primitiva Casa Baroja.
- Pato, H. (1986). El tú (y el otro) en la poesía de Luis Cernuda. *Anales de Literatura Española Contemporánea*, xi, 225-235.
- Payeras Grau, M. (2009). *Espejos de la palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Peña Rodríguez, F. J. (2006). *Poesía actual escrita por mujeres: una poética para el siglo XXI*. Proyecto Patrimonio. <http://www.letras.mysite.com/pe100606.htm> (consultado 25 de junio de 2022).
- Pérez, J. I. (1996). Los personajes femeninos pintados por escritores masculinos de la postguerra y después. En Iris M. Zavala (Coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. III, La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad) (pp. 273-318). Barcelona: Anthropos.
- Pérez, M. N. (3 de septiembre de 2021). [La maternidad y otros temas “femeninos” reseña del libro *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea* de VV. AA.]. *Odisea cultural*. <https://www.odiseacultural.com/2021/09/03/maternidad-femenismo-el-poder-del-cuerpo-antologia-de-poesia-femenina-maria-nieves-perez/> (consultado el 4 de febrero de 2022).
- Pérez-Bustamante Mourier, A. S. (2009). Historia supersónica de la poesía española escrita por mujeres. En Laura Triviño Cabrera (Coord.), *Mujeres desde contextos espaciales y*

- temporales dispares* (pp. 186-235). Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Pérez Estévez, A. (2008). Tomás de Aquino y la razón femenina. *Revista de Filosofía*, 26(59), 9-22.
- Pérez Cañamares, A. (2010). *Alfabeto de cicatrices*. Tenerife: Baile del Sol.
- Pérez Cañamares, A. (2013). *Las sumas y los restos*. Madrid: Devenir.
- Pérez Cañamares, A. (2014). *Economía de guerra*. Madrid: Ediciones Lupercalia.
- Pérez Cañamares, A. (2016). *De regreso a nosotros*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Pérez Cañamares, A. (2018). *El espejo discreto*. Madrid: Pre-textos.
- Pérez Cañamares, A. (2019a). *Querida hija imperfecta*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Pérez Cañamares, A. (2019b). *Será ser mujer (2006-2019)*. La Rioja: Ediciones del 4 de agosto.
- Pérez Cañamares, A. (2020). *La senda del cimarrón*. Madrid: Ya lo dijo Casimiro Parker.
- Pérez Cañamares, A. (2023). *El imperio del pájaro*. Zaragoza: Ediciones Nautilus.
- Pérez Cañamares, A. y Maeso, M. Á. (Eds.) (2018). *Qué será ser tú. Antología de poesía por la igualdad*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.
- Pérez Molina, I. (2004). La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad. *Espacio, Tiempo y Forma: Historia Moderna*, Serie IV, (17), 103-116. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pisano, M. (2000). *El triunfo de la masculinidad*. Santiago de Chile: Surada.
- Prieto de Paula, Á. L. (2020). La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a

- los años ochenta. *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, (7), 61-76. [Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos.]
- Puche, T. (2009). Formas de autoviolencia en el discurso poético femenino. *Sociocriticism*, Vol. xxiv (1 y 2), 281-303.
- Pulido Tirado, G. (2011). La batalla de la literatura de las mujeres españolas por ser. Sobre las antologías del siglo xx y principios del siglo xxi. *Fronteiras*, 13(24), 125-140.
- Pulido Tirado, G. (2017). Mujeres poetisas antologadas. El siglo xx en España. En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete (Eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950- 2015)* (pp. 43-60). Valencia: Tirant.
- Ramón Torrijos, M. del M. (2017). La poesía amorosa en el panorama poético de la España de Penguerra: las poetisas olvidadas de la generación del 27. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*, (7), 49-79.
- Ranea Triviño, B. (2023). La prostitución de mujeres desde el análisis crítico de la mirada masculina. En Andrea Gutiérrez García (Coord.), *Una mirada interdisciplinar hacia las violencias sexuales* (pp. 175-186). Barcelona: Octaedro.
- Ravira Jiménez, V. (2010). *Al hilo de tus palabras. Textos en diálogo de mujeres poetisas. De Al-Ándalus a la España del siglo xxi. Estudio sobre las antologías de poesía escrita por mujeres* [Tesis de Máster]. Granada.
- Reif, L. (2018). *Un hogar fuera de mí*. Madrid: Visor.
- Reina, M. F. (Ed.) 2001. *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo xx*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Reisz, S. (1996). *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida.
- Reyes, B. (2002). *Ponerle un bozal al corazón*. Salamanca: CELYA.

- Reyes, M. (2013). *Espejo negro y otros poemas*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- Rich, A. (1983). *Sobre mentiras, secretos y silencios*. Barcelona: Icaria.
- Rich, A. (1986). *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nueva York: Norton & Company.
- Rich, A. (2019). *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Rivera Garretas, M. M. (1994). *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- Rivera Garretas, M. M. (2008). Juana Castro. El sentido libre de ser mujer. *Duoda. Estudis de la Diferència Sexual*, (35), 43-71.
- Rodríguez, J. C. (2001). Ángeles Mora o la poética nómada. En Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros* (pp. 7-18). Madrid: Visor.
- Rodríguez, M. (2001). *Alicia en el país de Lo Ya Visto*. Granada: Diputación de Granada.
- Rodríguez Callealta, A. (2019). Los poetas españoles del 2000 frente al espejo de la crítica y el lenguaje (o lo que queda de él). *Cuadernos Hispanoamericanos*, (826), 4-24.
- Rodríguez Callealta, A. (2020a). *Poesía femenina española. Última década del siglo xx y primera década del siglo xxi* [Tesis doctoral]. Universidad de Alcalá.
- Rodríguez Callealta, A. (2020b). Hijas de su tiempo: la integración poética femenina. *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, (7), 17-26. [Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos.]
- Rodríguez Callealta, A. y Balcells, J. M. (Eds.). (2020). Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: Textos y contextos [Número especial] *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, (7).
- Rosal Nadas, M. (2006a). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)* [Tesis doctoral]. Granada: Universidad de Granada. <https://hera.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf>

- Rosal Nadales, M. (2006b). *Con voz propia. Antología comentada de la poesía escrita por mujeres*. Sevilla: Renacimiento.
- Rosal Nadales, M. (2009). Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación. En Mercedes Arriaga Florez et al. (Eds.), *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en Castellano)* (pp. 465-480). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Rosal Nadales, M. (2010). Mujer real frente a mujer soñada. Nuevas imágenes de mujeres en la poesía contemporánea. *Ámbitos*, (24), 99-108.
- Rossetti, A. (1986). *Devocionario*. Madrid: Visor.
- Rossetti, A. (1998). *Indicios vehementes*. Madrid: Hiperión. (Trabajo original publicado en 1985).
- Ruiz Pérez, P. (2020). Roturar/rotular el territorio: *Esta tierra es mía* de Itziar López Guil. En Ana Rodríguez Callealta y José María Balcells (Eds.), *Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos. Studia Iberica et Americana (SIBA)*, (7), 127-140.
- Salcedo, R. (2018). *Mujer varada*. Madrid: Marisma.
- Salvador, M. (2007). *El origen de la simetría*. Barcelona: Icaria.
- San Román, S. (2017). *La barrera del frío*. Xixón: Suburbia Ediciones.
- Sánchez Barroso, B. (11 de febrero de 2014). Mujer y brecha: la herida como mal endémico en la literatura femenina. *Pliego suelto. Revista de Literatura y Alrededores*. <http://www.pliegosuelto.com/?p=11136> (consultado el 29 de junio de 2021).
- Sánchez Barroso, B. (29 de abril de 2017). Patriarcado. En AA. VV., *39 voces de 39 mujeres: poesía pura*. Vallejo & Co. <https://www.vallejoandcompany.com/39-vozes-de-39-mujeres-pura-poesia/> (consultado el 29 de junio de 2021).
- Sánchez Carrón, I. (2008). *Ningún mensaje nuevo*. Madrid: Hiperión.

- Sánchez Carrón, I. (2018). *Micrografías*. Madrid: Visor.
- Sánchez Dueñas, B. (2009). Cuando los silencios hablan en los textos de autoría femenina. En Mercedes Arriaga Florez et al. (Eds.), *Escritoras y figuras femeninas (Literatura en Castellano)* (pp. 511-544). Sevilla: ArCiBel Editores.
- Sánchez García, R. y Gahete Jurado, M. (Coords.) (2017). *La palabra silenciada. Voces de mujeres en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Sanz, M. (1992a). *Vivir por dentro*. Córdoba: Casa de Galicia.
- Sanz, M. (1992b). *Desde noviembre*. Madrid: Organización Nacional de Ciegos Españoles.
- Sanz, M. (2013). *Vintage*. Madrid: Bartleby Editores.
- Sau, V. (2001). *Diccionario ideológico feminista II*. Barcelona: Icaria.
- Scarano, L. (2019). Ser poetas (siendo mujeres). En *A favor del sentido. Poesía y discurso crítico* (pp. 161-202). Granada: Valparaíso.
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, (7), 35-60. [Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos.]
- Sendón de León, V. (1981). *Sobre diosas, Amazonas y vestales. Utopías para un feminismo radical*. Madrid: Zero.
- Sepúlveda-Pulvirenti, E. (1990). El lector de poesía: función interpretativa de los espacios del silencio. *La Torre*, IV(14), 197-212.
- Showalter, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Showalter, E. (1993). *The Female Malady. Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago.
- Showalter, E. (1999). La crítica feminista en el desierto. En Marina Fe (Coord.), *Otramente: lectura y escritura feministas* (pp. 75-III). México: FCE.

- Sojo Mora, B. L. (2019). Disciplinamiento del cuerpo de las mujeres. *Revista de Ciencias Sociales*, 11(164), 181-194. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15360186010> (consultado el 20 de agosto de 2022).
- Spelman, E. V. (2019). Woman as Body: Ancient and Contemporary Views. *Feminist Studies*, 8(1), 109-131. (Obra original publicada en 1982).
- Tapia, A. (2009). *El polizón desnudo*. Almería: El Gaviero Ediciones.
- Tenenbaum, T. (25 de noviembre de 2019). El silencio de las mujeres. *Tierra Adentro*. <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/el-silencio-de-las-mujeres/> (consultado el 3 de julio de 2021).
- Torras, M. (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Torras, M. (Ed.) (2009). *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*. Madrid: Castalia.
- Torras, M. (2020). *El exceso del cuerpo. Leer críticamente con/tra lo que sobra*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Torras, M. y Acedo, N. (Eds.) (2008). *Encarna(c)iones. Teorías de los cuerpos*. Barcelona: UOC.
- Torras, M. y Carbonell, N. (Comps.) (1999). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- Triviño Cabrera, L. (Coord.) (2009). *Mujeres desde contextos espaciales y temporales dispares*. Cádiz: Diputación Provincial de Cádiz.
- Tuchman, G. (1978). Introduction: The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. En Gaye Tuchman, Arlene K. Daniels & James Benet (Eds). *Hearth and Home: Images of Women in the Media* (pp. 2-28). Nueva York: Oxford University Pres.
- Ugalde, S. K. (1991a). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Madrid: Siglo XXI.

- Ugalde, S. K. (1991b). Introducción. En *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano* (pp. VII-XIX). Madrid: Siglo XXI.
- Ugalde, S. K. (1991c). Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca. En Biruté Cipliauskaitė (Ed.), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España* (pp. 117-140). Madrid: Orígenes.
- Ugalde, S. K. (1995). End-of-the-Century Spanish Women Poets Go Public: Gender and the Long Poem. *Revista de Estudios Hispánicos*, (29), 365-381.
- Ugalde, S. K. (Ed.) (2002). *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*. Córdoba: Diputación de Córdoba.
- Ugalde, S. K. (2006). Poesía española en castellano escrita por mujeres (1970-2000): Bosquejo a grandes pinceladas. *Arbor, Ciencia Pensamiento y Cultura*, 182(721), 651-659.
- Ugalde, S. K. (2007). *En voz alta. Las poetisas de las generaciones de los 50 y los 70*. Madrid: Hiperión.
- Ugalde, S. K. (2017). Las poéticas de las poetisas de medio siglo. En Remedios Sánchez García y Manuel Gahete (Eds.), *La palabra silenciada. Voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950-2015)* (pp. 147-166). Valencia: Tirant.
- Ugalde, S. K. (2018). Los comienzos: entrevista a Ángeles Mora. *Diablotexto Digital* (4), 187-194.
- Ugalde, S. K. (2020). La leyenda de sí misma: Ficciones de una autobiografía de Ángeles Mora. *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, (7), 77-96. [Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos.]
- Ugidos, S. (1997). *Las pruebas del delito*. Barcelona: DVD.
- Vacca, L. y Coppolecchia, F. (2012). Una crítica feminista al derecho a partir de la noción de “biopoder” de Foucault. *Páginas de Filosofía*, 13(16), 60-75.

- Valero, J. (2015). *Que concierne*. Madrid: Vaso Roto.
- Vallejo Nájera, A. (1944). *Psicología de los sexos*. Bilbao: Ediciones Conferencias Ensayos.
- Vargas, I. (22 de enero de 2019). Olalla Castro. Hacer del dolor, de la herida, algo bello es lo que más me interesa de la poesía. *Granada Hoy*. https://www.granadahoy.com/ocio/Olalla-Castro-publica-nuevo-poemario-Premio-Hiperion_o_1321068245.html (consultado el 25 de marzo de 2023).
- Vaz, E. (2003). *La otra mujer*. Salamanca: Celya.
- Vaz, E. (2010). *Frágil. (Antología 2001-2009)*. Tenerife: Baile del Sol.
- Vigarello, G. (1982). Histoires des corps: entretien avec Michel de Certeau, *Esprit* (2), 179-190.
- Viol, B. (2012). *Los mapas perdidos*. Soria: Diputación Provincial de Soria.
- Virtanen, R. (2011). Realidad, mito y deseo. La mirada grecolatina de Aurora Luque. *Arbor, Ciencia Pensamiento y Cultura*, (750), 783-791.
- Warner, M. (1985). *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. Nueva York: Atheneum.
- Watzlawick, P., Helmick Bearin, J. y Jackson D. D. (1985). *Teoría de la comunicación humana. Interacciones, patologías y paradojas* (N. Rosenblatt, trad.). Barcelona: Herder.
- Weigel, S. (1986). La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. En Gisela Ecker (Ed.), *Estética feminista* (pp. 69-98). Barcelona: Icaria.
- Wilcox, J. C. (1997). *Women poets of Spain, 1860-1990. Toward a Gynocentric Visión*. Chicago: University of Illinois.
- Wolff, J. (1997). Reinstating corporeality. Feminism and Body Politics. En Jane C. Desmond (Ed.), *Meaning in Motion* (pp. 81-99). Durham y Londres: Duke University Press. (Trabajo original publicado en 1990).

- Wollstonecraft, M. (1988). A Vindication of the Rights of Woman. En Alice Rossi (Ed.), *The Feminist Papers* (pp. 55-57). Boston: Northeastern University Press.
- Zubiaurre, M. (2000). La ventana: intersecciones, miradas, perspectivas. En *El espacio en la novela realista* (pp. 354-406). Ciudad de México: FCE.

*La jaula y el vuelo. Cuerpo, género e identidad en
la poesía española contemporánea escrita por mujeres*, de María
Ema Llorente, se terminó en diciembre de 2025.

Este libro propone un recorrido por la poesía española contemporánea escrita por mujeres para analizar cómo los poemas testimonian y cuestionan los procesos históricos de construcción de la identidad femenina. A partir del estudio de discursos normativos, modelos culturales de feminidad, procesos de socialización y genealogías maternas, se muestra cómo estos marcos han configurado, transmitido y limitado concepciones específicas del deber ser femenino. La atención al cuerpo —a sus técnicas de control, a las dicotomías que lo ordenan y a las máscaras que se le imponen—, junto con los mandatos de obediencia, silenciamiento y marginalidad, permite trazar una cartografía crítica de los lugares atribuidos a las mujeres en distintos contextos históricos y culturales.

Los poemas, analizados desde una perspectiva interdisciplinar que combina la crítica literaria, la teoría feminista, la sociología del cuerpo y la filosofía, constituyen un corpus amplio y heterogéneo que ofrece un valioso testimonio de situaciones, experiencias y escenarios que han marcado la vida de las mujeres y su educación en España. Desde las imágenes de la postración, la desposesión y otras formas de sometimiento hasta la revisión de la tradición literaria, estos textos revelan la persistencia de estructuras patriarcales, pero también las estrategias de resistencia, rechazo y reescritura que las autoras desarrollan. *La jaula y el vuelo* muestra así cómo la poesía funciona simultáneamente como documento crítico, espacio de disidencia y herramienta fundamental para la configuración de nuevas identidades y subjetividades femeninas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS