

La loca de los versos es un título que pone en escena, desde el inicio, la consideración *otra, extraña, heterodoxa* de la mujer poeta: la "loca", postulando un posicionamiento anómalo de la capacidad creadora de la mujer. Se recoge pues una imagen que representa una de las figuraciones más revisitadas en la auto(configuración) poética de las mujeres escritoras, junto con otras representaciones acuñadas por sí mismas que se revisan también en estas páginas, por fuera de estereotipos o modelos establecidos desde miradas patriarcales y tradicionales, en busca de respuestas alternativas a temas y tópicos recurrentes. *La loca de los versos: Voces femeninas en la poesía española (siglo XIX a XXI)* propone visibilizar la escritura de mujeres poetas, dicciones tradicional y culturalmente desplazadas o silenciadas desde miradas canónicas, que quieren destacarse aquí tanto desde lecturas críticas como a partir de las propias voces literarias de mujeres que escriben en la actualidad.

De modo individual o colectivo, muchas veces apelando a una sororidad *avant la lettre*, la escritura femenina opera en un espacio que a menudo presenta –como reflexionan M. Payeras, S. Gilbert y S. Gubar o J. Russ, entre otros/as- el aspecto de excepción y "doble anomalía" frente al monopolio androcéntrico de la palabra escrita. Este libro procura generar un espacio de debate y difusión de reflexiones e investigaciones vinculadas con el campo interdisciplinario de los estudios de género, abarcando el proyecto creador de voces poéticas desde el siglo XIX y hasta la actualidad. Eludiendo el papel tradicional y objetivado de "musa", las mujeres escritoras se convierten en sujetos con voz propia, que escriben y *se escriben* sorteando reveses ancestrales, para rebelarse contra barreras culturales y sociales apostando por la literatura, la lectura y la poesía como espacios de resistencia.

VERÓNICA LEUCI



La Loca de los versos

Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)

Verónica Leuci y Facundo Giménez

es pulpa ediciones

LA LOCA DE LOS VERSOS:
VOCES FEMENINAS
EN LA POESÍA
ESPAÑOLA
(SIGLOS XIX
A XXI)

Verónica Leuci
Facundo Giménez
(Coordinadores)



Leuci, Verónica

La loca de los versos / Verónica Leuci ; Facundo Giménez. - 1a ed. - Mar del Plata : Es Pulpa Ediciones, 2022.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-48659-4-6

1. Literatura. I. Giménez, Facundo. II. Título.

CDD 860.9982

Edición: Verónica Leuci y Facundo Giménez.

Diseño de interiores: es pulpa ediciones.

Diseño de cubierta: Julia Bondi / @juliabondiart

© 2023, Verónica Leuci y Facundo Giménez.

© 2023, es pulpa ediciones.

Este libro fue publicado gracias al Subsidio para Publicaciones de Divulgación Científicas y Tecnológicas (PDCT22), de la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC), de la Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Publicado bajo licencia Creative Commons



ÍNDICE

PRESENTACIÓN, por Verónica Leuci 11

PARTE 1: REFLEXIONES TEÓRICAS Y TRAYECTOS LECTORES

FERRARI, MARTA: *“El tipo de la literata en la España del XIX: entre el costumbrismo y el lugar común”* 19

GIMÉNEZ, FACUNDO: *“Elena Medel y Mercedes Cebrián: performatividad y mercado en la configuración del universo de lo femenino”* 41

IBARLUCÍA, ROCÍO: *“Decir la escritura, habitar la propia voz: (auto)figuraciones de la mujer-poeta en Ficciones para una autobiografía (2015) de Ángeles Mora”* 61

LEUCI, VERÓNICA: *“Mujeres de carne y verso. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española”* 81

SCARANO, LAURA: *“De eso no se habla. Tabúes corporales en la poesía femenina actual”* 105

TURCATTI, MA. LAURA: *“Rosalía de Castro: la construcción de la figura de una mujer que siente, imagina y piensa ‘en las orillas del Sar’”* 137

PARTE 2: NOTAS CRÍTICAS

CANO RIVADENEIRA, SOFÍA: *“Soltería, sexualidad y maternidad: Un recorrido por la obra poética de Gloria Fuertes”* 151

HEILAND, MACARENA: *“La escritura como práctica de resistencia en la posguerra española”* 163

PAGLIONE, LARA: *“‘Alhelíes enloquecidas’: Indagaciones sobre la idea de comunidad en la poesía de Gloria Fuertes”* 171

RUDENICK, KAREN: *“El desafío de ser mujer: expresiones de la subjetividad femenina en la poesía de Carmen Martín Gaité”* 181

SALGADO, MARÍA BELÉN: *“El barro que ruje por la forma: la búsqueda artística e identitaria en la poesía de Ángela”* 193

<i>Figuera Aymerich y Carmen Martín Gaité</i>	
SZTAINBERG, MARINA: <i>“Excéntricas y peligrosas: una lectura sobre las figuras femeninas en poemas de Gloria Fuertes”</i>	203
TANGHERLINI, MILAY: <i>“Voces, identidades y marginalidad: el universo polifónico de Gloria Fuertes”</i>	211
VALEO, ANABELLA: <i>“El enmascaramiento del dolor: infancia y muerte en la poesía de Carmen Martín Gaité”</i>	221
VORANO, JULIETA: <i>“‘Cuando yo era pequeña, nadie me comprendía’: imágenes de la infancia en la poesía de Gloria Fuertes”</i>	231

PARTE 3: MUJERES POETAS, A DOS ORILLAS

<i>EVANGELINA AGUILERA</i> (Mar del Plata, Argentina)	243
<i>IOANA GRUIA</i> (Bucarest, Rumania)	247
<i>FERNANDA MUGICA</i> (Mar del Plata, Argentina)	253
<i>MARÍA DO CEBREIRO RÁBADE VILLAR</i> (Santiago de Compostela, España)	259

A Almudena Grandes. *In memoriam*

PRESENTACIÓN

“La loca de los versos”. Autorrepresentación y rol social de las poetas en España

VERÓNICA LEUCI¹

CELEHIS, INHUS, UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA,
CONICET

*¡Ya viene, mírala! ¡Quién?
-Ésa que saca las coplas.
-Jesús, qué mujer tan rara.
-Tiene los ojos de loca.*

CAROLINA CORONADO (1843)

*-Ahí va Gloria la vaga.
-Ahí va la loca de los versos, dicen,
la que nunca hace nada.*

GLORIA FUERTES (1969)

La madrileña Gloria Fuertes culmina su poema “Yo en un monte de

¹ Este libro se enmarca en el Proyecto de investigación individual que desarrollo como Investigadora de Conicet, denominado “Tópicos de autorrepresentación femenina y poesía social en la obra de Ángela Figuera Aymerich”. Además, forma parte del Proyecto grupal “De los salones a la web: sociabilidad(es), redes y campo literario en España (siglo XIX a XXI)” (II), radicado en el CELEHIS de la Facultad de Humanidades, que he co-dirigido junto a la directora, Dra. Marcela Romano, en el período 2021-2022 (y muchos de cuyos integrantes escriben en estas páginas). Este libro obtuvo un Subsidio para Publicaciones de Divulgación Científicas y Tecnológicas (PDCT22), de la Comisión de Investigaciones Científicas (CIC), de la Provincia de Buenos Aires, Argentina, que permitió en gran parte su realización. Por último, han sido fundamentales la dedicación, el criterio y el trabajo incansable de Facundo Giménez, co-editor del volumen. Y sin duda nada hubiera sido posible sin el entusiasmo, la generosidad y el aliento permanente de Laura Scarano y Marta Ferrari, con quienes compartí el dictado de los Seminarios de grado y posgrado en la UNMDP y la organización de la Jornada de 2021, que dieron origen a este proyecto.

olivos”, de *Cómo atar los bigotes del tigre* (1969), con los sugerentes versos que elegimos para el epígrafe y que introducen también una imagen que ilumina nuestro título: “la loca de los versos”. Carolina Coronado, un siglo antes, proponía en el romanticismo una imagen análoga en su poema denominado “La poetisa en un pueblo”, publicado por primera vez en el periódico *La risa*, el 12 de noviembre de 1843. Dos textos que aluden a la consideración *otra, extraña, heterodoxa* de la mujer poeta: la “loca”, postulando un posicionamiento anómalo de la capacidad creadora de la mujer. Así, desde el inicio, los breves versos citados nos remiten a algunas matrices interesantes para pensar la escritura poética no sólo de Fuertes o de Coronado, sino, en general, de la poesía escrita por mujeres. María Payeras Grau -una voz fundamental para el tema que nos atañe- señala que ser mujer y escritora representa una anomalía doble, pues la capacidad intelectual es uno de los atributos que se les niega a las mujeres (2009: 242). No solo en la España represiva del Franquismo, o en el turbulento mapa del romanticismo español con el surgimiento de una nueva subjetividad femenina con incidencia en la esfera pública -instancias a las que nos remiten nuestros ejemplos iniciales-, sino que el carácter excéntrico, raro o divergente de la mujer poeta atraviesa distintos tiempos y geografías, como una constante en torno a las imágenes y (auto)representaciones de lo femenino. Recordemos, por ejemplo, que como bien apunta Noni Benegas (1997) también Rosalía de Castro, Gabriela Mistral, Carmen Conde, entre muchas otras, poseen textos poéticos en los que se vincula a la mujer escritora con la locura. Y, en este sentido, es imposible no aludir asimismo al clásico estudio de Sandra Gilbert y Susan Gubar *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX (The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination)*, de 1979, que establece el carácter marginal y heterodoxo del binomio literatura/femineidad desde su título. En diálogo con este libro crucial para

los estudios feministas y de género, y situada también en el campo de la literatura anglosajona, algunos años más tarde, la norteamericana Joanna Russ recupera la imagen de sus predecesoras aludiendo esta vez a la que denomina “anomalía”, como una de las estrategias tendientes a “acabar con la escritura de las mujeres”, tal el nombre de su lúcido libro: *How to Suppress Women’s Writing*, de 1983. Russ señala que muchas veces el carácter “extraño” de una escritora (atribuido, sea por caso, al hambre, al talante ermitaño, a las visiones insólitas, a la falta de formación adecuada, etc.) contaminan, a causa de esta perspectiva “extraordinaria” o “anormal”, la autoría y la constitución de una tradición femenina: “la inclusión únicamente de las mujeres más extraordinarias distorsiona la relevancia de esas pocas mujeres que se mantienen, y dan la impresión de ser extrañas, no convencionales” (188-89). De esta manera, la escritura femenina se torna excepcional, un caso aislado que contradice una vocación intelectual o capacidad creativa como parte de una tradición mayor, precedente o coetánea.

En este libro, pues, recogemos esa imagen que representa una de las figuraciones más revisitadas en la auto(configuración) poética de las mujeres escritoras, junto con otras representaciones acuñadas por sí mismas que se recuperan también en estas páginas, por fuera de estereotipos o modelos establecidos desde miradas androcéntricas o tradicionales, en busca de respuestas alternativas a temas y tópicos recurrentes. *La loca de los versos. Voces femeninas en la poesía española (siglos XIX a XXI)* busca visibilizar la escritura de mujeres poetas, dicciones tradicional y culturalmente desplazadas o silenciadas desde miradas canónicas, que quieren destacarse aquí tanto desde lecturas críticas como a partir de las propias voces literarias de mujeres poetas que escriben en la actualidad.

La propuesta nace de un fructífero encuentro sobre escritura femenina que tuvo lugar en diciembre del año 2021, que organizamos junto

a las Dras. Laura Scarano y Marta Ferrari, dedicado, como este libro, a la memoria de Almudena Grandes, recientemente fallecida en aquel momento y referente ineludible en el mapa de las mujeres escritoras de la literatura española contemporánea. Recoge en principio algunos de los lineamientos y enfoques presentados allí por alumnas de grado y posgrado, en la Jornada denominada “La loca de los versos. Autorrepresentación y rol social de las poetisas en España”, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. A la vez, añade nuevas contribuciones críticas de especialistas en la temática, junto con una sección destinada a textos poéticos de mujeres poetisas, tanto de Argentina como de España. El libro plantea pues la división en secciones distintas pero vinculadas entre sí, con el hilo conductor de la reflexión sobre la escritura poética femenina, centrándose en particular en autoras españolas, desde el Romanticismo hasta nuestros días, pero estableciendo filiaciones y proyecciones constantes e ineludibles hacia temáticas que trascienden el período acotado y el marco peninsular, como un repertorio de búsquedas, presencias y reivindicaciones de gran vigencia en la actualidad, en nuestro país y en el mundo.

El libro pues cruza distintos intereses, géneros, voces y temas conectados por el eje común de la poesía escrita por mujeres. De esta manera, se presentan en primer lugar las *Reflexiones teóricas y trayectos lectores*, artículos críticos a cargo de especialistas en la temática, que exploran la poesía femenina desde diversas aristas y enfocando problemáticas variadas, desde el siglo XIX y hasta la actualidad; luego, en las *Notas críticas*, se hallan estudios breves, la mayoría de ellos fruto de la mencionada Jornada, que recorren tópicos y figuras relevantes y, en algunos casos, poco estudiadas de la escena poética española posbélica; y, finalmente, en tercer lugar, *Mujeres poetisas, a dos orillas*, dedicada a las letras de poetisas argentinas y españolas, representa una de las apuestas más atractivas y sugerentes del volumen, presentando

en primera persona y desde una perspectiva transnacional diccionos poéticas diversas entre sí de innegable importancia en la escena poética actual.

De modo individual o colectivo, muchas veces apelando a una sororidad *avant la lettre*, la escritura femenina opera en un espacio que a menudo presenta –como decíamos con Payeras, Gilbert y Gubar o Russ más arriba– el aspecto de “doble anomalía” frente al monopolio androcéntrico de la palabra escrita. Se propone pues generar un espacio de debate y difusión de reflexiones e investigaciones vinculadas con el campo interdisciplinario de los estudios de género, abarcando el proyecto creador de voces poéticas desde el siglo XIX y hasta hoy. Eludiendo el papel tradicional y objetivado de “musa”, las mujeres escritoras se convierten en sujetos con voz propia, que escriben y *se escriben* sorteando reveses ancestrales, para rebelarse contra barreras culturales y sociales apostando por la literatura, la lectura y la poesía como espacios de resistencia.

DICIEMBRE DE 2022

Bibliografía

Benegas, Noni y Jesús Munárriz (1997). “Estudio preliminar” en *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión, 17-88.

Coronado, Carolina (1884). *Poesías completas*. Prólogo de Emilio Castelar. México: Tip. de la Librería Hispano-Mexicana.

Fuertes, Gloria (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.

Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra.

Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.

Russ, Joanna (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Buenos Aires: Mil anarquistas.

PARTE 1

REFLEXIONES

TEÓRICAS

Y TRAYECTOS

LECTORES

El tipo de la literata en la España del XIX: entre el costumbrismo y el lugar común

MARTA BEATRIZ FERRARI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
martabeatrizferrari@gmail.com

Resumen

El artículo propone un acercamiento al tipo social y textual de la literata a partir de diversas publicaciones costumbristas españolas del siglo XIX. Dicho abordaje supone trabajar con los conceptos de cliché, (estereo)tipo o lugar común, esos automatismos de la lengua, fórmulas fijas o modelos preestablecidos de pensamiento que dan cuenta de representaciones colectivas y que han ido ganando un progresivo protagonismo como objeto de estudio de las ciencias humanas, desde la sociología, pasando por la lingüística hasta la teoría literaria. A nosotros nos interesa precisamente porque es un objeto de reflexión transversal que se articula a su vez, con la *doxa* y el sentido común, es decir que nos permite explorar la relación con el otro -en este caso el discurso masculino dominante- y, en última instancia, la relación entre discursos y sociedad.

Palabras clave: España; siglo XIX; costumbrismo; literata

-¡Empujan al crimen, al heroísmo y a la estupidez! El infierno bajo una falda, el paraíso en un beso.
-Gorjeos de tórtola, ondulaciones de serpiente, garras de gato.
-La perfidia del mar, la inconstancia de la luna.
Dijeron todos los lugares comunes que han circulado sobre ellas.

GUSTAVE FLAUBERT, *Bouvard et Pécuchet* (1881)

En la primera mitad del siglo XVIII, el religioso benedictino Benito Jerónimo Feijoo incluía en su monumental obra *Teatro crítico universal*, un

texto que se convertiría en fundacional para abordar lo que un siglo después constituyó el problema de la literata, me refiero a su ensayo “Defensa de las mujeres”, en el que haciendo gala del más claro racionalismo ilustrado postulaba en términos aristotélicos que la mujer era tan hábil para las letras como el hombre. En él denunciaba el prejuicio -la “dolencia intelectual”, en sus palabras- de muchos estudiosos que reducían a la mujer a un lugar subalterno en cuanto a capacidad, talento y entendimiento respecto del hombre. Feijoo identificó rápidamente la raíz del mal en que se apoyaba el mencionado prejuicio: la falta de instrucción, la escasa sociabilidad, el nulo intercambio intelectual y la reducción excluyente al mundo de la domesticidad. La extensión y alcance de este prejuicio -“donde se disfrazan con capa de razón las sinrazones”- en torno a la aptitud de las mujeres para las ciencias y las artes es tal, que él mismo previene: “lo más gracioso es, que han gritado tanto sobre que todas las mujeres son de cortísimo alcance, que a muchas, si no a las más, ya se lo han hecho creer” (71).

Poco después, en 1768, otro ensayista ilustrado, Juan Bautista Cubié escribe un tratado titulado *Las mugeres vindicadas de las calumnias de los hombres* en el que retoma los argumentos razonados de Feijoo,¹ y desmonta uno por uno los tópicos, lugares comunes y supersticiones que rodean a la figura femenina, defendiendo sus aptitudes para las artes y las ciencias en idéntica medida que el hombre, como así también su derecho a ocupar cargos públicos. Cubié denuncia la ignorancia, el capricho y “el desamparo de la

¹ Cubié afirma: “Una casada nota en su marido á todas horas un semblante ceñudo, y en un galán que no cesa de perseguirla mira un rostro apacible. Aquel la señorea como tirano dueño, éste se le ofrece como rendido esclavo. Allí se le presenta la esclavitud, aquí el imperio.” (7). En Feijoo leíamos: “A la que está aburrída de ver a todas horas un semblante ceñudo, es natural que le parezca demasíadamente bien un rostro apacible (...) Antes no escuchaba sino desprecios; aquí no se le habla sino de adoraciones. Antes era tratada como menos que mujer; ahora se ve elevada a la esfera de deidad.” (392).

razón” (2) como únicas explicaciones posibles de la descalificación masculina hacia el otro sexo.

Formulados tempranamente en términos de “dolencia intelectual”, “sofisma”, “capricho”, “sinrazón”, “ignorancia” o “necedad”, ambos pensadores nos hablan de un mismo fenómeno, el de esos modelos normativos que responden, como luego analizará Barthes, a la opinión de las mayorías, una opinión “proferida por una voz colectiva, anónima, cuyo origen es la sabiduría humana.” (2004a: 13-4).

Si bien fue publicado de manera póstuma en 1911, ya a mediados del siglo XIX Gustave Flaubert había escrito su extraordinario *Diccionario de lugares comunes*, un glosario alfabético que recogía irónica y críticamente esos saberes socialmente instituidos, esos tópicos que atraviesan de manera repetitiva y acrítica el discurso y el pensamiento y que dan lugar a ciertas cristalizaciones como la siguiente: “Actrices: la pérdida de los hijos de buena familia. Son de una lubricidad pavorosa, se dedican a las orgías, derrochan millones, terminan en el hospital. ¡Perdón! ¡Hay algunas que son buenas madres de familia!” (s/p). Llama la atención la inclusión en este diccionario de la entrada “Bas-Bleu”, un concepto muy afín al de marisabidilla que se acuñaría, como veremos, por la misma época en España, definida por el autor de *Madame Bovary* del siguiente modo: “Término despectivo para denigrar a toda mujer que se interese por las cosas intelectuales. Citar favorablemente a Molière...” (s/p).

A fines del siglo XIX, otro escritor francés, León Bloy publica un libro de similar temática, me refiero a *Exégesis de los lugares comunes* (1901). Con un tono enardecido y sin la ironía ni el humor flaubertianos, el autor se propone recopilar “el repertorio de las locuciones patrimoniales” sobre las que se asienta el pensamiento burgués, y aclara:

En un sentido moderno y lo más amplio posible, el verdadero Burgués, es decir, el hombre que no hace ningún uso de la

facultad de pensar y que vive o parece vivir sin haber sentido un solo día la necesidad de comprender cosa alguna, el auténtico e indiscutible Burgués está necesariamente limitado en su lenguaje a un pequeñísimo número de fórmulas. (1951: 5)²

Ya entrado el siglo XX, Adolfo Bioy Casares publica su satírico *Diccionario del argentino exquisito* (1971) con un acopio de términos tomados del discurso de políticos y gobernantes, y si bien su finalidad no es la misma, el escritor argentino pone de relieve una clara conciencia del uso de ciertas palabras o giros cristalizados, a la vez que expresa su deseo de que su librito encuentre algún día su lugar, en alguna biblioteca, “junto al *Dictionnaire des idées reçues* ou *Catalogue des opinions chic* de Gustave Flaubert y al *Sotissier* de Voltaire” (1971: s/p).³

Muy recientemente Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot suman un aporte decisivo al tema al proponerse trabajar con los conceptos de cliché, estereotipo, lugar común o frase hecha, esos automatismos de la lengua, fórmulas fijas o modelos preestablecidos de pensamiento que dan cuenta de representaciones colectivas y que han ido ganando un progresivo protagonismo como objeto de estudio de las ciencias humanas, desde la sociología, pasando por la lingüística hasta la teoría literaria. A nosotros nos interesa precisamente porque es un objeto de reflexión transversal que se articula a su vez, con la *doxa* y el sentido común, es decir que nos permite explorar la relación con el otro y, en última instancia, la relación entre discursos y sociedad.

² Algunas de las entradas de este singular diccionario son “Lo mejor es enemigo de lo bueno”; “Nadie es perfecto”; “La medicina es un sacerdocio”; “No hay mal que por bien no venga”, entre muchas otros.

³ Por mencionar un ejemplo: “Besote: palabra de mujeres refinadas, pertenecientes a círculos muy exclusivos; por lo general se emplea por teléfono, en el momento de la despedida: “Bueno, un besote enorme.” (1971: 23).

Si bien estos conceptos suelen poseer una valoración negativa porque denotan falta de originalidad o incluso cierta pereza intelectual, su uso también actúa como un decidido factor de cohesión ideológica que facilita la identificación entre agentes de un mismo campo como así también entre un escritor y su público. Adoptar este tipo de pensamiento preexistente en el imaginario social, es caminar sobre terreno seguro, sin exponerse a la incertidumbre de lo desconocido, lo que significa contar desde el principio con una adhesión mayoritaria, un ahorro de trabajo argumentativo siempre necesario cuando de nuevas ideas se trata. Mucho de esto encontraremos en los escritos dedicados a la mujer de letras en el siglo XIX español, un repertorio de lugares comunes que logra una enorme aceptación por la elección de los medios por los que circulaban, en nuestro caso, los periódicos o los libros colectivos de estampas o cuadros costumbristas.⁴

El costumbrismo, como se sabe, asociado fuertemente a la etapa final del período romántico y al advenimiento del realismo, hereda del primero esa búsqueda del tipismo, del color local y de la identidad colectiva de los pueblos, y centra su atención precisamente en el carácter de habitualidad de las conductas de una población. Pero al mismo tiempo viene a erigirse en correctivo del exceso imaginativo de la estética romántica.⁵ Si bien varios críticos identifican precursores ya en el siglo XVII (Román 1981: 171; Correa

⁴ No es casual que la irrupción de la prensa periódica en el siglo XIX esté detrás de todos estos fenómenos. El concepto mismo de “cliché” designa un procedimiento nuevo de reproducción masiva, la “estereotipia”, el arte de imprimir con planchas fijas en lugar de con caracteres móviles. Remy de Gourmont asociaba al cliché con la literatura industrial y masiva del folletín (Amossy, 16-17), mientras que Larra reconocía el papel jugado por el periodismo en la consolidación del costumbrismo literario (4).

⁵ Mónica Burguera lo sitúa en “el centro de los imaginarios paródicos costumbristas sobre los que se fue construyendo la nación española, a partir de una ambivalente negociación abierta con los estereotipos románticos que llegaban desde Europa y en contra, muy especialmente, de la literatura y la influencia francesa” (96).

1949: 292), en España fue Mesonero Romanos quien logró renovar e imponer este género en la década de 1830 a partir de sus burguesas observaciones de las “costumbres madrileñas” (Correa 1949: 295), seguido luego por Larra y Estébanez Calderón. Las escenas, asuntos y tipos genéricos que recrean estos artículos de costumbre constituyen en sí mismos un fértil campo de exploración para las nociones arriba mencionadas. En particular, los tipos sociales que se recortan sobre el fondo de la tan buscada idiosincrasia española, algo que estos discursos, en gran medida deudores de la estética romántica, intentaron aprehender y retratar.

Efectivamente, el costumbrismo se asentó sobre un inexpresado pero evidente rechazo de toda novedad, de toda ruptura con el mundo conocido hasta entonces; la gran paradoja del cuadro de costumbre consiste en focalizar en el presente, en la sociedad contemporánea pero con un gesto moralizante y conservador basado en la defensa de lo tradicional que textualiza necesariamente una representación colectiva preexistente. En términos ideológicos, se asienta sobre un pasado que invariablemente se evalúa preferible al presente y al desafiante futuro. Isabel Román dirá con gran acierto respecto de Mesonero Romanos:

El hecho de sentirse inmerso en un determinado grupo social, para el que escribe, implica no un enfrentamiento del ‘yo’ con el mundo, sino de un ‘nosotros’ con el resto: los conservadores frente a quienes supongan el menor intento de desestabilización, y a éstos dirige exclusivamente su sátira. (1988: 177).

También Enrique Rubio Cremades coincide en este aspecto al identificar cierta xenofobia en estos escritores, un odio a lo extranjero (sobre todo a las modas francesas) entendido como un peligro que acecha las costumbres enraizadas en la tradición española (2011: 193).

Por otra parte, la bibliografía crítica sobre el tema suele insistir

-como su misma denominación lo indica- en una comprensión del cuadro de costumbres en términos fotográficos o pictóricos, una pretensión de objetividad -la voluntad expresa de pintar del natural- que fácilmente queda desmentida por ese trazo grueso, por ese “rodillo nivelador” (la expresión es de Galdós) de toda diferencia que es la cristalización del “tipo”.⁶ En este sentido, baste el prólogo que Ramón de Mesonero Romanos escribe para sus *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres* (1862), donde insiste a través de numerosas referencias a la pintura, el lienzo, la paleta, los colores, el pincel, los cuadros, los modelos, la lente, los instrumentos ópticos y el traslado fotográfico, en esta pretendida vocación mimética que movía a los articulistas de la época.

La estela de epígonos de estos maestros del género es extensísima, y en ella podemos incluir los nombres de Neira de Mosquera, Gil de Zárate y muchos otros que veremos inmediatamente a través de sus insistentes referencias al tipo social que aquí nos ocupa. Una clara muestra de esto la encontramos precisamente en el año en que se registra lexicográficamente el concepto de “marisabidilla”.⁷ Entre 1843 y 1844, el librero y editor Ignacio Boix publica el libro colectivo *Los españoles pintados por sí mismos*. Era un curioso libro de estampas costumbristas escrito por varios autores e ilustrado

⁶ Será en su Discurso de Ingreso a la RAE (1897), que Galdós reflexione sobre estos cambios sociales y estéticos: “se desvanecen, perdiendo vida y color, los caracteres genéricos que simbolizaban grupos capitales de la familia humana. Hasta los rostros humanos no son ya lo que eran (...). Ya no encontraréis las fisonomías que, al modo de máscaras moldeadas por el convencionalismo de las costumbres, representaban las pasiones, las ridiculeces, los vicios y virtudes.” (12)

⁷ Juan P. Gabino realiza un interesantísimo repaso de la lexicografía decimonónica empleada para definir la especificidad artística femenina basándose en varios diccionarios, y señala que la palabra “erudita” con acepción peyorativa cede su lugar a una nueva acuñación léxica, “marisabidilla”, palabra recogida por primera vez en la edición del Diccionario de la RAE de 1843. La acepción era: “Apodo que se da a la mujer presumida de sabia” (20).

con cien grabados, que recogía una enorme variedad de tipos sociales desde el torero al barbero y del indiano al ama del cura, pasando por el hortera y el cesante. Como en el ya citado caso de Flaubert, llama la atención la inclusión en dicha galería de un nuevo tipo femenino, el de “La Marisabidilla”, a cargo del historiador y bibliógrafo Cayetano Rosell.

El texto de Rosell es de una riqueza inusitada. No sólo nos ofrece información etimológica del concepto -“de María y de sabia ha resultado el nombre compuesto, y además, diminutivo” (1851: 414)- sino que se encarga de definir y caracterizar en tono siempre jocoso a este “tipo tan corriente, tan universal, tan vario y tan entretenido”. La definición que Rosell nos proporciona es mucho más fina que la ofrecida por el Diccionario:

la Marisabidilla es una mujer, que guiada meramente por sus observaciones, ó formalmente entregada á las tareas del estudio, ha adquirido una instrucción más o menos estensa, y se cree con derecho á mezclarse en todas cuestiones, y á ser oráculo, juez y árbitro en todas ellas. (1851: 415)

Llega incluso a distinguir entre dos subespecies, la Marisabidilla vulgar y la culta. La primera, caracterizada por el “natural desenfado” y por “sus tendencias democráticas”, no demuestra “afición a las labores propias de su sexo” (1851: 416), y su retrato se asemeja a una caricatura:

Lo que era el exterior de su figura la recomendaba poquísimamente para el mundo: tenía el cuerpo bajo y rechoncho; la cabeza pequeña también, pero sin gracia; las facciones menudas y toscas; el color arrebatado; el cutis áspero y escamoso; el talle era tan ancho, que al pronto parecía el horizonte de aquella esfera (...) se cuidaba muy poco del aliño de su persona (...) y odiaba el trato con los hombres y solo apetecía la sociedad de sus iguales y de su sexo (1851: 416).

La variante culta, en cambio, lo debe todo no ya a la naturaleza sino al arte, ha sido iniciada en “estudios poco comunes a su sexo”, y su propósito evaluado socialmente como ridículo e irrealizable es “la emancipación del bello sexo.” (1851: 421). A esta especie que descuida también sus ocupaciones domésticas y a quien le cabe indistintamente el calificativo de “literata” y de “poetisa”, le corresponde un retrato fuertemente deudor del estereotipo romántico:

el talle esbelto y agraciado; el andar desembarazado y grave; el rostro, de finísima tez, melancólico, pero apacible; las facciones ni por extremo hermosas ni tan faltas de perfección que desdigan del conjunto de su belleza. La armonía de su voz parece sobre natural; la fluencia y esmero de sus palabras muestra el afán empleado en cultivar su espíritu. Su elegancia en el vestir (...) prueba por lo menos su delicado gusto; es de aquellas mujeres cuyo aspecto acalora la fantasía, conmueve el corazón, suscita deseos que pocos aciertan á reprimir. (1851: 422)

La inclusión de esta especie humana en la galería de tipos sociales, si bien cristaliza la imagen de la mujer con aspiraciones intelectuales como una figura que mueve a risa, sujeta a todas las descalificaciones y reconvenções posibles, es también en sí misma un acto de reconocimiento de la aparición pública de una nueva subjetividad inexistente hasta el momento. A tal punto esto es así que el propio Rosell admite “Tenemos, pues, un problema que analizar, un problema que resolver.” (1851 420). Y este problema que supone el surgimiento de la mujer escritora se vincula estrechamente con el ideario liberal y rebelde de la estética romántica al que el autor satiriza. En última instancia, el foco de la crítica parece apuntar a la matriz misma de este movimiento reducido él también a un estereotipo: libertad formal, idealismo, estilización de la naturaleza, culto a la sentimentalidad y cierto dramatismo en la expresión, de modo tal que el concepto de “la marisabidilla” acaba

solapándose con el de “poeta romántica”.⁸

Efectivamente, cuando describe a su marisabidilla culta, Cayetano Rosell parece tener en mente el modelo de poeta romántica que encarnó Carolina Coronado. Recordemos que tanto Alenza, el pintor que ilustra el volumen *Los españoles pintados por sí mismos* como el propio Rosell son amigos de Juan Eugenio Hartzenbusch, tutor de la joven Coronado, y que su primer volumen *Poesías* aparece precisamente en 1843. Recordemos también algunos datos de la biografía de la poeta extremeña como son sus trastornos nerviosos, su capacidad visionaria, sus episodios de sonambulismo y sus ataques de catalepsia que llegaron a provocar en 1844 la falsa noticia de su muerte. Rosell describe:

Con una organización tan delicada como la suya, en que el predominio nervioso ejerce los efectos más destructores, ya esponiéndola á vértigos y convulsiones, ya á paroxismos poco menos que mortales (...), padece muy a menudo de síncope e hipocondrías, debe suponerse dotada de una sensibilidad eléctrica. (1851: 426)

Lo sorprendente de este artículo es que su autor expone con desenfado la finalidad de la empresa que le han encomendado, “hablar mal del bello sexo”, para que estas marisabidillas -siguiendo el mandato horaciano- “se rían y avergüencen de su ridiculez” (1851: 413). Y acto seguido enumera una serie de frases cristalizadas que nos habilitan a leer su propio texto en idéntica clave, la de la opinión mayoritariamente aceptada, cuando no, sencillamente la del prejuicio: “y luego que bueno es probar de todo; y además que donde menos se piensa salta la liebre, y últimamente nadie diga

⁸ Burguera señala: “Desde mediados de los años cincuenta ya existía una (auto) reflexión crítica en torno al romanticismo como movimiento literario (Romero Tobar 2002) impregnado de ese mismo imaginario satírico anterior que asociaba los excesos del romanticismo a la naturaleza femenina excesiva” (2018: 13).

de esta agua no beberé.” (1851: 414).

En agosto de 1850, el periodista y escritor gallego Antonio Neira de Mosquera publica un artículo titulado “La literata”, en el *Semanario pintoresco español*, sin duda, una de las revistas más importantes del siglo XIX, fundada precisamente por Ramón de Mesonero Romanos.⁹ En él, retomando la clave costumbrista e irónica de Rosell, nos hablará de la literata (a la que indistintamente denomina “poetisa” o “marisabidilla”) como de un “tipo original, fisonomía privilegiada en la cual se retratan las pasiones de la muger y las impresiones del talento”.¹⁰ Se trata, según afirma, de un fenómeno que sólo se verifica en la juventud: “La marisabidilla contemporánea desaparece á los cuarenta años. A esta edad ya viene á reemplazarla otra niña con las nuevas exigencias de su época”. El autor insinúa que tanto la actitud como la retórica del personaje responden a la seducción por la novedad y la demanda de la moda: “una tórtola la hace suspirar envidiosa de aquella envidiable libertad” (258), y tras este retrato podemos vislumbrar, otra vez, la imagen de una joven Carolina Coronado y la referencia a su conocido y tantas veces citado poema “A una tórtola”. En este sentido, cabe recordar que en 1845, Neira de Mosquera había publicado *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*, un libro en el que ridiculizaba explícitamente a Coronado como “una mujer que se desconsuela por todo... Lloro por la desaparición de la Primavera, por la desaparición del Estío, por la desaparición del Otoño, y por la desaparición del Invierno... Acompaña en su despedida a las golondrinas, a las grullas, a las alondras y a los patos.” (1845: 132).¹¹

⁹ El artículo, según indica su pie de imprenta, fue publicado en París en 1845.

¹⁰ Ángeles Ayala afirma acerca de este artículo que el tipo de la literata “conserva la vana y pedante erudición de las marisabidillas retratadas por Calderón de la Barca, Moreto, Quevedo o Molière” pero que “ahora adquiere tonalidades originales que derivan de la exaltación romántica” (2012: 932).

¹¹ Al año siguiente Carolina le responde con su poema “A Neira. Golondrinas, grullas

Las notas que terminan por perfilar a este nuevo tipo social son el culto a la libertad, la melancolía, el sentimentalismo, una sensibilidad nerviosa y la preferencia por la amistad femenina: “valen para ella más que un billete perfumado ó una cita de amor, las revelaciones que hace a su íntima amiga”. Este último aspecto, va siendo insistentemente subrayado a lo largo de los distintos acercamientos que se realizan en torno a la figura de la mujer escritora: “Oprime demasiado su mano aquel lazo que la une por toda la vida a una voluntad estraña. A un tirano -esclamó la literata á media voz” (1845: 258).

El periódico madrileño dirigido por Ángel Fernández de los Ríos, *La Ilustración. Periódico Universal*, publica en abril de 1851 un artículo titulado “La literata”, firmado por las iniciales S.C. Su anónimo autor se dirige a un lectorado femenino para realizar la crítica de su mismo género: “Un tipo muy curioso y muy poco estudiado (...), una planta que no vacilo en llamar indígena, y como tal sumamente común”. El texto continúa así:

Sería á la verdad inoportuno comenzar por un discurso serio y grave, dilucidando la cuestión de la superioridad del hombre respecto de la muger ó viceversa; el que sostenga lo primero, lleva en su apoyo *el parecer de todos los hombres de criterio* y sobre todo, lo que dicta *el sentido común* (el destacado es mío): el defensor de la segunda opinión, provéase de un librito intitulado “Las mugeres vindicadas”, en el cual se enumeran varias circunstancias, según las cuales: ‘no solo es objeto menos amable (el hombre) sino que se puede decir que se parece mas a los brutos que á la muger.’(1851: 136).¹²

y patos” que comienza así: “Ya, Neira, despedí a la golondrina”, y continúa: “¿Qué más da que en mi lira sean cantados/hombres o grullas si en diversos nombres/ disfrazadas las grullas van de hombres/y los hombres de grullas disfrazados?/¿Por qué han de ser los patos desdeñados/si los hombres tal vez con sus renombres/ viviendo en bacanales, como en cieno,/no fueron ni más puros ni más buenos?”.

¹² El libro en cuestión es el ya citado de Juan Bautista Cubié y el pasaje al que se

En él retrata a su objeto apelando una vez más a una serie de rasgos cristalizados como la manía de disputar, la afición a leer y a escribir versos románticos, el mandato de aprender piano, canto, pintura y francés, el hábito de asistir al teatro y, cómo no, el desinterés por las tareas domésticas: “coser, limpiar a los niños (...), vigilar a las criadas... ¡qué cosa tan repugnante!” (1851: 136). No sorprende la inclusión de este cuadro en un periódico como *La ilustración*, en cuyos ocho años de vida contó siempre con una sección fija titulada “Costumbres” en la que se publicaban escenas, bocetos y retratos de tipos costumbristas. Como señala Raquel Gutiérrez Sebastián, este texto representa ese momento de transición entre las primeras manifestaciones costumbristas de los ’30 y las de finales de siglo (2013: 190).¹³

El éxito comercial de *Los españoles pintados por sí mismos* generó una sucesión de publicaciones similares, entre las que destacan los dos volúmenes de *Las españolas pintadas por los españoles*, publicado también en Madrid entre 1871 y 1872. En la primera entrega, el periodista y escritor Eduardo Saco publica allí su artículo “La literata.” En él, Saco sitúa el surgimiento de la literata en el contexto de las transformaciones sociales propias del siglo XIX; este tipo femenino, nos viene a decir, es el resultante de las mutaciones provocadas por las “ideas modernas” que la liberan del “prosaísmo de la vida familiar”, y la lanzan a la conquista del “aplauzo a los trabajos del entendimiento humano” (1871: 70).¹⁴ Estos cambios se verifican tanto en la gestualidad y en la conducta como en el aspecto físico: a la timidez le sucede

refiere es el siguiente: “No puedo sufrir concederles la igualdad, sino que debo dar la preferencia a la Muger” (3).

¹³ El texto citado aporta, además, una interesante reflexión acerca de la intersección entre costumbrismo literario y etnografía.

¹⁴ El autor como buen articulista de costumbre se lamenta del hundimiento “de la sociedad antigua con sus caracteres peculiares.” Y se pregunta: “¿Qué fue de la mujer que conocíamos en el silencio religioso de la familia?” (69).

“la desenvoltura estudiada”; a la cabeza cubierta, “el cabello deshecho en flotantes rizos”; a la mirada pudorosa, “la visual arrojante [sic] y altiva a través de las gafas insolentemente sentadas en el piramidal de la nariz” (1871: 70).

La originalidad del texto de Saco radica en la perspectiva histórica con que aborda la figura de la literata. Él nos describe, por una parte, a la literata primitiva: “pálida, ojerosa, inclinada al excepticismo (...) propensa al suicidio, enemiga del matrimonio, dada á las pasiones fuertes, (...), que comprometía la paz de una familia huyendo con el primer truhán (...), y acabando en buena esposa...” (1871: 71). Y por otra, a “la literata de nuestros días” que “pertenece de hecho al estado conyugal, y de derecho á la prensa y á la escena.” (1871: 72). Saco pone el énfasis en la expansión del periodismo y lo ata a este nuevo perfil femenino: “con qué fruición se entrega á fundar revistas, semanarios y bibliotecas cualquier señora dando al olvido los calzoncillos de su esposo, y cómo publica tomo sobre tomo con sus inspiraciones poéticas...”. En última instancia, lo que aquí se vuelve a condenar es el rol público asumido por la mujer, tanto su condición de autora como su compromiso en la defensa de causas públicas:

Por eso la ven Vds. abonada gratis en todos los teatros reclamando su derecho de autora, cuando no improvisando espectáculos para el socorro de las víctimas del Congo, ó fundando ateneos y asociaciones para protestar contra el tributo de sangre y defender la abolición de la esclavitud. (1871: 72).

Este nuevo tipo de literata por su grado de implicación o compromiso con los asuntos de su época será la precursora de la “literata del porvenir”, una figura muy afín a la del intelectual moderno, “la literata política, la ciudadana del club y del folleto, de la proclama y del petróleo” (73).

Otra secuela fue *Los españoles de ogaño*, publicada en Madrid en 1872. Organizada también en dos volúmenes recogía una gran variedad

de tipos sociales, entre los que encontramos una vez más a “La literata”. El poeta y dramaturgo Pedro María Barrera, un asiduo colaborador de revistas femeninas, fue el encargado de la redacción de dicho artículo. En términos de retórica argumentativa es uno de los textos más elaborados. Arranca con una extensa *captatio benevolentiae* cifrada en un uso eficaz de la hipérbole y de la anáfora tendiente a despejar cualquier sospecha de prejuicio antifemenino:

conste que en la ya remota época de la lactancia, me embelesaba saboreando con glotonería el dulce licor de los pechos de mi nodriza. Conste que lloraba como un desesperado cuando me cogía en sus brazos algún individuo del sexo feo [...] Conste que algunos años después dejaba de jugar con los chicos, por meterme entre las chicas [...] Conste que los primeros versos los inspiró una mujer [...] Conste que he tenido una novia, rubia como unas candelas...” (359)

Más allá de declarar sentirse “obligado a copiar del natural el espinoso tipo de la literata” y de entramar su discurso con las consabidas metáforas de la paleta, el pincel, los colores y el lienzo (360), los anatemas lanzados por el autor comienzan a repetirse, se trata, en primer lugar, de mujeres que han conquistado el espacio público y están en “continua exhibición” en tertulias, bailes, teatros y tiendas. En segundo lugar, sus aspiraciones no se acompañan de sus capacidades: “después de leer poco y digerir mal, hace sus primeros ensayos” (362), pasando sin transición de lectora -“suscriptora del periódico de modas”- a escritora -“asidua colaboradora del mismo” (363). Por último, la mujer dedicada a las letras descuida sus deberes de mujer: “Mira: los calzoncillos rotos y sin cintas. Mira: la camisa con tres botones menos. Mira: la levita con la mancha que hace una semana le cayó...” (367). Lo que queda claro en el artículo de Barrera es la connotación excluyentemente negativa del término: “La verdadera literata es por esencia una plaga social” (369).

Sin embargo, el cierre de su texto ofrece una reflexión tan novedosa

como acertada: “El talento y el genio no tienen sexo conocido”, y la desarrolla así:

Las mujeres pueden escribir obras admirables; pueden dar brillo á la prensa, al libro, á la escena. Pero las que tal hagan dejarán de ser mujeres y dejarán de ser literatas en la acepción que hoy suele darse á este vocablo, para entrar en el número de los genios ó de los talentos excepcionales. Para esas todos nuestros aplausos, todo nuestro respeto, toda nuestra admiración (370).

Pocos años después, Leopoldo Alas tomará al pie de la letra esta obligada renuncia a su sexo por parte de la mujer dedicada a las letras, llegando a considerar a la literata como a una “anafrodita”. Efectivamente, el periódico madrileño *La Unión* publicó en tres entregas sucesivas (27 y 29 de junio y 4 de julio de 1879) “Cartas de un estudiante. Las literatas”, de Clarín. Allí leemos esta rotunda afirmación:

La literata como el ángel, y mejor, como la vieja, carece de sexo. No es posible negarle á la mujer su derecho a escribir [...] pero ese derecho solo se ejercita con una condición: la de perder el sexo. Comprendiéndolo así, Jorge Sand, Sterne y otras escritoras adoptaron pseudónimos masculinos y de la primera se sabe que vistió muchas veces pantalones de hombre y que fumaba en pipa. (1879: s/p).

Alas coincide con Barrera en este aspecto: sólo es disculpable en una mujer su dedicación a las letras cuando está destinada a la genialidad, algo que naturalmente no se le exige al hombre que escribe. Leemos: “Sólo cuando es el genio verdadero la recompensa, deja de ser feo y ridículo.”. Es singular el razonamiento de Clarín; como bien se deduce, al haberle fijado un precio tan alto -dejar de ser mujer-, solamente la obtención de la gloria literaria sería recompensa suficiente para justificar tamaño sacrificio. Sin decirlo

abiertamente y valiéndose de un argumento a todas luces caprichoso, tanto Barrera como Alas se sienten con el derecho a censurar al gran colectivo femenino que, sin llegar a la excepcionalidad del genio, intentaba ganarse un lugar en el campo literario de la segunda mitad del siglo XIX español: “Dejar el eterno femenino para escribir folletines, críticas de pacotilla, versos como otros cualesquiera, novelas y libretos de moralidad convencional, repugna a la naturaleza.”

El artículo de Clarín ostenta un brutal encarnizamiento a la hora de retratar a las literatas, y si bien no es el primero en adoptar esta postura, al estar exento de humor y de ironía, nos enfrenta a la soberbia desnuda de quien afirma: “Esto es crudo; pero es la verdad”. Para proseguir:

La mayor parte de las literatas son feas (...) la mujer fea suele recurrir á las recónditas perfecciones de su espíritu para llamar el interés de los hombres: sabido es que las feas son las más románticas (...) y ese romanticismo, casi siempre erótico-místico se derrama muchas veces en forma de tinta. (1879: s/p).

Una de las “razones” esgrimidas para condenar a las literatas es el predominio de la sentimentalidad en sus obras, la ausencia de reflexión y la consecuente reducción de las mismas al espontaneísmo y al desahogo catártico. Para concluir con esta rotunda sentencia: “Ninguna mujer ha escrito una obra de primer orden”.¹⁵ Como bien señalan Amossy y Hershberg parafraseando a Barthes, el estereotipo es el poder de afirmar, “de plantear una opinión como verdad.” (2005: 67).

¹⁵ Otra secuela de *Los españoles...* es el libro colectivo dirigido por Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas* (1881). Aquí leemos en boca de una mujer, declaraciones tan resignadas como complacientes que defienden para esa misma mujer un lugar subalterno al del hombre. No nos hallamos demasiado lejos de aquel “Ángel del hogar” que cristalizara Pilar Sinués a fines de los 70.

Evaristo Correa Calderón afirma que la mayoría de estos escritores eran ajenos al género costumbrista pero que se sintieron atraídos por la difusión adquirida por el mismo y se sometieron gustosos “a la voluntad del editor u organizador, pergeñando un ‘tipo’ más” (1949: 308).¹⁶ El carácter interdependiente que el artículo de costumbre tiene con el periodismo explica muchas de sus características, la más notoria de ellas, la brevedad, una concisión que incentiva la formulación conceptista, ingeniosa, punzante que define la clave satírica del género. Como bien advierte Isabel Román, “la forma de difusión, pues, condiciona formal y temáticamente la publicación” (1988: 171). En este sentido, los numerosos discursos masculinos que abordan la figura de la literata ofrecen en términos generales, un mismo tono irónico y burlesco. Emplean en la enorme mayoría de los casos estudiados un enfoque abiertamente reduccionista y descalificador. Quizá, la escritora aragonesa Concepción Gimeno, autora de numerosas publicaciones en torno de la cuestión femenina, no esté errada en su intuición cuando afirma que esta dura censura a la mujer por parte de los hombres se debe en muchas ocasiones a que ellos “posponen el corazón a un rasgo de ingenio”, sacrificando sus opiniones a “un epigrama gracioso ó a una sátira de efecto” (1894: 185).

El tipo de la literata nacido en el contexto discursivo de las culturas políticas que se gestaron en torno a la revolución del 68 participa, para decirlo con palabras de Roland Barthes, de “la Opinión pública, el Espíritu de la mayoría, el Consenso pequeño-burgués, la Voz de lo Natural, la Violencia del Prejuicio” (2004b: 65). Como hemos podido advertir tras este rápido repaso, el mismo constituyó un auténtico tópico o lugar común de los discursos de la época y como tal fue el eco de ese “rumor anónimo de una sociedad”

¹⁶ El de Rosell es un caso muy claro. De profesión historiador, archivero y bibliógrafo, confiesa “ser muy poco dado a este género travieso en que pudieran lucirse péñolas mejor cortadas” (1851: 413). Y llega a referirse al encargo del Editor, a la extensión que debe tener su artículo y al “provecho” que le depararía.

en tránsito desde el liberalismo romántico hacia el realismo posterior; fue también el espejo de sus representaciones, sin remitir jamás a las fuentes comunes del razonamiento, sino a ideas que se habían vuelto, como afirma Amossy, demasiado comunes (2005: 24). Efectivamente, el estereotipo adquiere sentido al leerlo en relación con otros discursos de época; en este caso, las cualidades genéricas del tipo de la literata se construyen en estricta oposición a las expectativas del ideario masculino y a la ideología conservadora. En primer lugar, este nuevo sujeto femenino disputa y ejerce un derecho que nadie parece haberle concedido, detentar un rol público. Así, para sostener el pesado andamiaje de críticas que se suceden, se suele descalificar de entrada, por una parte, su formación diletante y superficial, que reniega del canon clásico y prefiere a sus contemporáneos, los autores románticos. Y por otra su naturaleza, la tendencia al nerviosismo, la hipocondría y la extrema sensibilidad, rasgos todos que prefiguran el perfil histérico, neurosis tradicionalmente atribuida al género femenino. Será, además, “el alma de las conversaciones” y “la favorita de las tertulias”, ritos de sociabilidad duramente censurados porque en ellos, ejerce con autoridad su derecho a expresarse. A su vez, las conductas mismas de las literatas serán el blanco de todas las sanciones. Desprovista de la inhibición o la timidez propias del género según la *doxa* del siglo XIX, se conduce con desenfado sin acatar prioritariamente las tradicionales demandas de su sexo: el cuidado de la casa, la crianza de los hijos, la atención del esposo. Contra la esperada docilidad, se muestra demasiado propensa a la queja y a la ofensa por “la biliosa susceptibilidad de su carácter” (Rosell 1851: 419), y prefiere la sociedad de sus “hermanas” al trato con los hombres.

Noni Benegas, valiéndose de la teoría de los campos que acerca la sociología literaria de Pierre Bourdieu, aborda el nacimiento de este fenómeno en el corazón del siglo XIX español, y lo explica en términos

de lucha entre agentes, por un lado, aquellos que detentan una posición ya ganada en el campo intelectual y por otro, un colectivo de aspirantes o advenedizas que ostenta por vez primera una clara conciencia de grupo y reclama, en consecuencia, para sí y sus pares el derecho a la actividad pública. Sin embargo, a luz de lo visto, pareciera que la férrea resistencia al avance de la literata y sus demandas se deba tanto al temor de perder espacios en la contienda pública como a resignar los múltiples beneficios ganados a través de los años en la esfera privada de la cómoda domesticidad.

Bibliografía

Alas, Leopoldo (1879). “Cartas de un estudiante. Las literatas”. *La Unión*, 27/6/; 29/6/ y 4/7.

Amossy, Ruth y Herschberg Pierrot, Anne (2005). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: EUDEBA.

Ayala, Ángeles (2012). “La mujer: escenas y tipos costumbristas en el Semanario pintoresco español”. *Arbor Vol. 188-757*, 931-936. doi: 10.3989/arbor.2012.757n5007

Barrera, Pedro María (1872). “La literata”. En *Los españoles de ogaño*. Madrid: Librería de Victoriano Suárez, 359-370.

Barthes, Roland (2004a). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2004b). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.

Bioy Casares, Adolfo (1971). *Breve diccionario del argentino exquisito*. Bs.As.: Emecé.

Bloy, León (1951). *Exégesis de los lugares comunes*. Bs.As.: Mundo Moderno.

Burguera, Mónica (2018). “¿Cuál será la poetisa más perfecta? La reinención política de Carolina Coronado en la Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*.

----- (2017). “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)”. En *Espacio, Tiempo y Forma*, 29, 93-127.

Correa Calderón, Evaristo (1949). “Los costumbristas españoles del siglo XIX.”. *Bulletin Hispanique* 51 (3), 291-316.

Cubíe, Juan Bautista (1768). *Las mujeres vindicadas de las calumnias de los hombres*. Madrid: Imprenta de Antonio Pérez de Soto.

Feijoo, Benito Jerónimo. “Defensa de las mujeres”. *Teatro crítico universal*. Tomo primero. Discurso XVI. <http://www.filosofia.org/bjf/bjft116.htm>

Flaubert, Gustave. *Diccionario de lugares comunes*. <https://biblioteca.org.ar/libros/133470.pdf>

Gabino, Juan Pedro (2008). “In principio erat Verbum: el léxico caracterizador de la letraherida o la mujer anda en lenguas”. En Fernández, Pura y Ortega, Marie-Linda, eds. *La mujer de letras o la letraherida. Discursos y representaciones sobre la mujer escritora en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 17-32.

Gimeno de Flaquer, María de la Concepción (1894). “A los impugnadores de la mujer”. *El Álbum Ibero-Americano*. 30/4, 184-188.

Gutiérrez Sebastián, Raquel (2013). “Usos, tipos, modas y costumbres del medio siglo. El costumbrismo en *La ilustración*”. *Anales*, 25, 185-210.

Larra, Mariano José de (1836). “Panorama matritense: Cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un Curioso Parlante”. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/panorama-matritense-cuadros-de-costumbres-de-la-capital-observados-y-descritos-por-un-curioso-parlante-articulo-primer--0/html/ff813796-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Mesonero Romanos, Ramón de (1862). *Tipos y caracteres. Bocetos de cuadros de costumbres*. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tipos-y-caracteres-bocetos-de-cuadros-de-costumbres-1843-a-1862--0/html/ff054352-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html

Neira de Mosquera, Antonio (1845). *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*. Madrid: P. Madoz y L. Sagasti.

----- (1850). “La literata”. *Semanario pintoresco español*. 18 de febrero, 391-392.

Pérez Galdós, Benito (1897). *Discurso leído ante la Real Academia Española, con motivo de su recepción*. Madrid: Est. Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello.

Román, Isabel (1988) “Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico”. *Philología hispánica* Nro: 3, 167-179.

<http://dx.doi.org/10.12795/PH.1988.v03.i01.13>

Rosell, Cayetano (1851). “La Marisabidilla”. En *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig Editores.

Rubio Cremades, Enrique (2011). “Analogías y concomitancias entre el costumbrismo de Larra y de Mesonero Romanos”. En Alvarez Barrientos, J; Ferri Coll, J.M.; Rubio Cremades, E (Eds.). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*. Alicante: Universidad de Alicante.

S.C. (1851). «La literata». *La Ilustración. Periódico Universal*, 26/4, 136.

Saco, Eduardo (1871). “La literata”. En *Los españoles pintados por los españoles*. Madrid: Imprenta a cargo de J.E. Morete, I , 69-73.

Performatividad y mercado en la poesía de Elena Medel y Mercedes Cebrián

FACUNDO GIMÉNEZ
INHUS-CELEHIS-CONICET
facugimenez@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo tiene el objetivo de abordar la relación entre poesía y consumo en las obras de las escritoras españolas Elena Medel y Mercedes Cebrián. Para ello desarrollaremos una noción como la de performatividad que nos permitirá comprender los modos de interacción entre el individuo y los objetos de consumo, evitando, de esa forma, aquellos posicionamientos rígidos que observan una fetichización de la subjetividad (un condicionamiento inexcusable a las narrativas y exigencias del mercado) y privilegiando una dimensión más activa del sujeto que puede -y debe- negociar su constitución y legibilidad a partir de sus prácticas como consumidor. La elección de las obras de estas autoras irá desde el reconocimiento de una dimensión de cercanía, en el caso de Medel, que permita comprender las maneras de gestionar, desde el consumo, los modos de constituirse como sujeto, hasta una mirada más lejana, desautomatizada, en el caso de Cebrián, que intervendrá esos consumos a partir de una labor desnaturalizante de la lengua poética.

Palabras clave: Poesía; España; Consumo; Medel; Cebrián

En un discurso pronunciado en el marco de “Los encuentros de Verines” en 2004, la joven poeta cordobesa Elena Medel, que por entonces frisaba la veintena, declaraba -con cierta ambición generacional- su afinidad con los poetas que José María Castellet, en la década del setenta, había inmortalizado bajo el nombre de “novísimos”. Para la autora de *Mi*

primer bikini (1997), estos autores tenían el mérito de haber incorporado al discurso poético elementos pertenecientes a la cultura de masas, inéditos hasta entonces, como el cine, los cómics y la música *pop* que, según la poeta, “plagaban los textos de referencias fácilmente reconocibles para el lector, multiplicando la cercanía” (2004: s/p). Esta conexión entre consumos culturales masivos y poesía era precisamente el puente que los nuevos poetas del siglo XXI (ella al menos) tendían hacia sus abuelos:

Algunos nietos de los *mass media* hemos decidido no seguir ignorando a la cultura popular, un imaginario tan lícito como el proporcionado por las enciclopedias. [...]. Para mí, que he crecido almorzando mientras veo la televisión, que conozco a las princesas de los cuentos por medio de las películas de Walt Disney, el poema que Juan Antonio González Iglesias dedica a Martín López Zubero es mucho más válido que uno ensalzando la hermosura de las hojas otoñales. [...]. La poesía debe encontrar sus nutrientes en el día a día. Y la vida, a comienzos del siglo XXI, en España, la retransmiten los módems, el mando del televisor, los mensajes que iluminan la pantalla del móvil. Esta recuperación de los *mass media* busca un nuevo lector, amplía el campo de atención de la poesía: fuera de las aulas y las bibliotecas, atrae mediante símbolos de sencilla filiación. (2004: s/p)

La lectura que hacía Medel, tal como podemos apreciar en este fragmento, respeta el espíritu de actualización que había descrito (o más bien, propuesto) Castellet en su célebre antología, dejando de lado -estratégicamente- toda esa zona escrituraria tan hermética, evasiva y neovanguardista, como fuertemente denostada por la generación que le prosiguió. Lejos de la elitización de la cultura de masas (o su reverso: la masificación de la cultura de elite) que había anticipado uno de los abuelos, Manuel Vázquez Montalbán,¹

¹ Manuel Vázquez Montalbán en el prólogo que le escribe al libro de Ana María Moix, *El viejo Jim* (1969), declaraba que “hora es ya que la literatura se alimente de cine

la lectura de Medel encuentra en el reconocimiento de los productos de la industria cultural una señal de cercanía, de cotidianidad, de “sencilla filiación”. Es que, en efecto, si esa formación sentimental proveniente de la industria cultural había sido un rasgo que había distanciado a los novísimos respecto de su generación previa, produciendo una estridencia en la dicción poética del régimen, para la generación de Medel ese universo massmediático no era otra cosa que una continuidad, un ecosistema semiótico asentado y, en suma, un horizonte compartido con abuelos, padres y nietos.²

La escritura de Elena Medel, consecuentemente, supo configurar un universo referencial que se servía de estas conexiones con la cultura de masas para establecer una cercanía o complicidad con sus lectores. En ella, en efecto, podemos encontrar menciones al manga, a la canción ligera, al cine o la televisión, que evidentemente pueden vincularla con este espíritu conciliador entre las denominadas alta y baja culturas que había traído la posmodernidad a España en la década del ochenta y el noventa. Ese rasgo, al cual la propia Medel adhiere en la mencionada conferencia (allí mismo se hace eco del poema de Antonio Portela y proclama: “hay que ser absolutamente posmoderno”), hizo legible su producción poética para la generación previa que la acogió con generosidad³. *La fille terrible*, sin embargo, iría un tanto más

y canción”. Por consiguiente, vaticinaba que “los programadores de divorcio entre cultura de élite y cultura de masas, morirán bajo el peso de la masificación de la cultura de élite” (Vázquez Moltalbán 2002: 11).

² En términos históricos, el ingreso en el siglo XXI había implicado la anexión tan esperada y elaborada en el proceso democrático de España en la Unión Europea, en un nivel tanto político, como cultural y principalmente económico. Si los abuelos novísimos se habían criado al calor y el frenesí de una incipiente cultura del consumo, menor pero ya comparable a la de Europa, los nietos ya podían adquirir en una misma moneda, el euro, un universo de productos globalizados que cimentaban una praxis que los definía, en un sentido general, como consumidores. La poesía, como advertía la cordobesa, no podía extraerse de este proceso histórico.

³ Este acogimiento cálido por parte de la generación precedente puede observarse

lejos. En sus textos, aparecen algunos rasgos que no necesariamente estaban vinculados a las narrativas y objetos provenientes de la industria cultural sino a una dimensión más amplia, mucho más cotidiana y aparentemente insignificante, del consumo. De este modo, lo que parece interesarle a Medel, además de los objetos de la industria cultural, son las prácticas, ritos y fetiches que la sociedad de consumo naturaliza: la moda, el discurso publicitario, la decoración, la joyería juvenil, el dinero. En otras palabras, la cercanía a la que aspira su poesía, si bien puede leerse en un entramado narrativo extraído de la industria cultural -canciones, películas, historietas-, se percibe en la superficie epidérmica -siguiendo esos juegos de trajes de baños y piercings que propone su primer libro- del consumo diario. La relación del sujeto poético con el mercado y el consumo cotidiano constituye, de ese modo, un espacio -muchas veces conflictivo- que atraviesa las formas de relacionarse con el otro, habitar los espacios y, principalmente, lidiar con el propio cuerpo.⁴

en la narración que hace Javier Rodríguez Marcos en una reciente entrevista a la autora: “Cuando tuvo suficientes poemas armó un libro, le puso un título —*Mi primer bikini*— y lo envió a un concurso. Ganó, se tradujo al inglés y al sueco y ella empezó a ser el perejil de todos los recitales y mesas redondas. “Ahora creo que debería haber esperado para publicar”, lamenta. “Era una adolescente entre gente de la edad de mis padres”. Fue la poeta del momento como antes lo fueron Ana María Moix, Blanca Andreu o Luisa Castro. “La poeta del momento y el escritor obrero”, se ríe, “son como la mujer barbuda: una mezcla de atracción de feria y cuota para calmar conciencias. Antes había plaza para una sola escritora por generación. Eso ha cambiado. Ahora somos decenas, ya no somos tan invisibles” (Rodríguez Marcos 2020: s/p).

⁴ La conciliación del sujeto con el consumo combina, por un lado, esa necesidad de pensar el asedio de las prácticas, ritos y engranajes imaginarios del mercado y la industria, problematizado inicialmente por cierta zona de la producción novísima y, por otro, la aspiración a un sujeto poético, si bien abiertamente ficcional, al menos sí reconocible, cercano y amistosamente asimilado a la función autoral, cultivada por una franja dominante de la poesía figurativa de la década del ochenta. Nieta “coqueluche” del consumo e hija putativa de la poesía de experiencia, la poesía de Medel, en esta dirección, sintonizará esos dos fenómenos poéticos que, en algunos casos, habían aparecido de forma irreconciliable. Esa narrativa filiatoria que instala

En el reverso de esta operación que busca cercanía en los objetos de consumo, otra escritora aborda esa proximidad entre el discurso lírico y las prácticas de mercado. Nos referimos a la escritora madrileña Mercedes Cebrián (1971), autora por esos años de dos libros como *El malestar al alcance de todos* (2004) y *Mercado Común* (2006) que ponen el foco en los modos de consumo comunitarios. En esos textos, Cebrián comienza a cuestionar la naturalidad con que ese efecto de lectura -de cercanía, por ponerlos en palabras de la autora cordobesa- se daba. En otras palabras, si el cuerpo textual somatizaba, en el caso de Medel, una relación muchas veces conflictiva con el consumo, lo que hará la escritura de Cebrián, por el contrario, será diseccionar esos objetos, exponerlos y mostrar, como lo hará en “Territorio moqueta”, el roce áspero de sus superficies:

La moqueta es testigo
y es cómplice a la vez. Al igual que la sangre
no debería verse (cuando sale a la luz
se considera herida o hemorragia), la moqueta
no nos muestra sus calvas.
¿Había dicho ya que la moqueta esconde?
(2016: 30)

En un mundo voluptuoso de consumo globalizado y de precarización cada vez más ostensible, su poesía problematizará, con insistencia, la lógica naturalizadora provista por el mercado y los modos en que esta se pliega en las formas de vida, alimentación, expresión y hasta en la dicción poética. En

la poeta cordobesa funciona como una conciliación entre padres y abuelos a partir de la figura redentora de la nieta y, en cierto punto, también como una negación del gesto parricida. Rodeada de modelos generacionales contrapuestos, la escritura de Medel se reconocerá en un espacio intermediario, estratégicamente menor, como quien convive con la herencia de abuelos y padres prominentes y enemistados.

esta dirección, el foco estará puesto en las dinámicas de consumo a las cuales el individuo se ve expuesto. En reciente entrevista hecha a la autora, podemos leer hasta qué punto esta problemática resulta para ella ineludible:

Para mí, el gran tema es nosotros como consumidores, porque creo que no podemos escapar a eso, y como consumidores no digo la idea de comprar sino la lógica de cómo funciona “la nueva temporada”, y entonces lo anterior ya está anticuado porque lo dice no sé quién. (Cebrián 2018: s/p)

La fascinación de Cebrián por el consumo adquiere, de este modo, una perspectiva más distanciada que combina la elaboración antropológica con cierto análisis semiótico de la fruición. Hay, tanto en su poesía como en el resto de los terrenos en los que se desempeña (narrativa, ensayo, columna periodística) una búsqueda por restablecer una mirada sobre las formas de consumir que, sin embargo, se resista a su poderío uniformador, invisible e inclusive, como advertirá en el ya extinto blog “Consumidora *pro nobis*”, amenazante: “El acto de consumo se produce donde menos lo esperamos: en farmacias, museos, aeropuertos, estaciones” (Cebrián 2009). De este modo, si para Medel el consumo es una retórica que el sujeto utiliza para hacerse legible, para Mercedes Cebrián, por el contrario, esos objetos de consumo pueden ser observados con distancia crítica, bajo el peso de su propia arbitrariedad, humorísticamente incluso. Por ello, su poesía se aboca a la problematización del orden de lo convencional, proponiendo una dicción poética que desarticule la relación, parafraseando a Michel Foucault, entre las palabras del mercado y las cosas.

Este arco que va desde la generación de una cercanía en la poesía de Elena Medel hacia la búsqueda de una distancia crítica, desnaturalizada, propuesta por Mercedes Cebrián, es precisamente aquel que nos interesa abordar en este trabajo. Por ello, la elección de estas poetisas nos permitirá,

en principio, desarrollar algunos de los puntos más relevantes respecto de la relación entre consumo y poesía que condensaremos en la noción de performatividad. A su vez, el abordaje de dos episodios de las obras de Medel y Cebrián nos ofrecerá dos modalidades diversas, aunque en una misma sintonía y, en cierto punto, contrapuestas, de la consolidación de una voz poética en un espacio discursivo dominado por el mercado.

El problema del mercado y la poesía: performatividad

Uno de los rasgos probablemente más llamativos de la última poesía española es la reflexión en torno del consumo.⁵ A diferencia de otras generaciones previas, para las que nociones como consumismo y mercado resultaban lejanas o polémicamente emparentables con el discurso lírico,⁶ las nuevas voces extraen de estas prácticas cotidianas una educación sentimental, un modo de interactuar y generar lazos comunitarios, una gestión de los afectos y de la memoria, y, obviamente, una forma de expresarse.

⁵ *El dinero* (2006) de Pablo García Casado, *Cortes publicitarios* (2008) de Javier Moreno, *Cuanto dura cuanto* (2010), de María Eloy-García, *La crisis. Econopoemas* (2013) de Sergio C. Fanjul, u *Obsolescencia programada* (2018) de Víctor Peña Dacosta, son algunos ejemplos de esta tendencia.

⁶ Tal como lo indicaba el discurso de Elena Medel citado en la introducción de este trabajo, la relación entre consumo y poesía se remite a la tradición iniciada por los novísimos. Estos poetas encontraron en el universo de la incipiente -pero también inédita- industria cultural propiciada por el tardofranquismo un corpus novedoso con el que elaboraron una dicción disruptiva. Por ese entonces, hubo numerosos y significativos intentos críticos por abordar nociones como las de industria cultural o sociedad de consumo como *Introducción a MacDonal y otros: La industria de la cultura* (1969) de Valeriano Bozal o los volúmenes compilatorios *Reflexiones ante el Neocapitalismo* (V.V.A.A. 1969b) y *España: ¿una sociedad de consumo?* (V.V.A.A. 1969a) editados respectivamente por Vázquez Montalbán y por Antonio Míguez.

De este modo, no resulta raro que sus textos dispongan nuevos espacios de enunciación vinculados con el consumo (hipermercados, shoppings o franquicias multinacionales de comida rápida), que su reflexión en torno de lo nacional se vincule con fenómenos tan actuales como el de la “marca país” (Sánchez Guitián 2012) o el del turismo y movilidad universitaria, o que su retórica despliegue formas provenientes del discurso publicitario (Bagué Quílez 2021) o de las redes sociales (Rodríguez-Gaona 2019). Entre la opulencia de las opciones de consumo y la precariedad de las formas de vida, la última poesía española propondrá una mirada incómoda, inconformista, que, sin embargo, tal como propusiera Mark Fisher, no puede pensarse por fuera del intercambio capitalista (2016).

Esta inclinación de la última poesía nos obliga a reflexionar sobre lo que, en la década del setenta, Jean Baudrillard denomina “la sociedad de consumo” (2009). En este sentido, es importante destacar que no nos estamos simplemente refiriendo a un sistema de producción, intercambio y eliminación de objetos. Por el contrario, la expresión “sociedad de consumo” y, asociada a ella, el término “consumismo” refieren a la consolidación de un orden simbólico que, en palabras de Zygmunt Bauman, sostiene “un tipo de acuerdo social que resulta de la reconversión de los deseos, ganas o anhelos humanos [...] en la principal fuerza de impulso y de operaciones de la sociedad” (2009: 47). Hablamos, por lo tanto, de un tipo de sociedad que se ofrece a los individuos -devenidos en consumidores- bajo la forma de una serie de objetos en los que se reifica un variado conjunto de fantasías sociales (Žižek 2011). En este sentido, es crucial destacar que el problema crítico que nos presenta la escritura de estas poetisas está directamente vinculado a las formas en que se modula ese orden simbólico que se ve materializado en los consumos más variados (desde la canción sentimental y el cine comercial, pasando por la gastronomía y las joyas, y llegando a los decorados de IKEA

y los manuales de autoayuda) y, en particular, en la manera en que el sujeto poético se sirve de ellos para constituirse.

En esta dirección, es importante resaltar que, si bien los procesos de identificación que establecen estos sujetos se encuentran vinculados a este simbolismo de los objetos, las formas de interacción entre ellos y sus consumidores lejos se encuentran de ser sencillas. En principio, es posible admitir un posicionamiento teórico que sostiene un proceso identificatorio lineal del consumidor con las narrativas intersubjetivas que ofrece el mercado. Bauman, uno de los defensores de esta perspectiva, sostiene que existiría, en la dinámica electiva del mercado, una forma de ratificar, renovar o modificar la posición de sujetos en la sociedad, una “distribución de la estima o el estigma social” (2009: 87). Esta perspectiva se pronuncia por una cierta pasividad del consumidor que solamente puede disponerse simbólicamente bajo el significante que los objetos construyen por él. El sujeto, por lo tanto, solamente puede integrarse, exteriormente, a partir de elecciones sobre un espectro ya dado, y, en el mejor de los casos, sólo puede aspirar a “hacer de sí mismo un producto vendible” (Pineda-Repizo: 2018). Sin embargo, para comprender las propuestas poéticas aquí abordadas, resulta necesario adoptar una perspectiva más activa de la relación entre los sujetos y los objetos de consumo. En otras palabras, lo que nos interesa pensar es esa zona de negociación, resistencia y desacople entre el sujeto poético y el simbolismo de los objetos. En esta dirección, es importante resaltar los trabajos teóricos que ponen bajo la lupa la pasividad de los consumidores, resaltando una dimensión creativa, de segundo grado. Los estudios de Roger Chartier, por ejemplo, plantean que los usos de la cultura deben ser entendidos en un sentido dialéctico, como procesos de lucha y de conflicto entre diferentes instituciones y grupos (1995). De esta forma, la adopción que hace, junto con Michel de Certeau (2000), del término “apropiación” o de “producción

de segundo grado” le sirve para revertir la mencionada pasividad de los esquemas de recepción de los agentes de la cultura popular y masiva. Donde las posiciones más críticas en contra de la industria cultural observaban un esquema jerárquico de regulación autoritaria de contenidos,⁷ lo que ven estos autores es una actividad creativa de usos o, en el sentido que le otorga de Certeau al término, de “tácticas” con que los receptores/consumidores producen una respuesta que no está necesariamente comprendida en la oferta que reciben (Certeau 2000; Chartier 1994, 1995; Möller 2001). En esta línea, Jesús Martín Barbero, por su parte, indica que se trata de “una cuestión de mediaciones más que de medios” y desplaza su reflexión hacia el proceso “de la recepción, el de las resistencias, el de la apropiación desde los usos” (Martín-Barbero 1991: 202). En suma, todos estos trabajos mencionados dan cuenta de la posibilidad de una producción significativa secundaria o de segundo grado frente a la racionalidad del mercado y hacen evidente algo que en la actualidad – donde proliferan términos y expresiones como los de “prosumidores”, “consumo irónico” o “conciencia cínica”- parece difícil no detectar: esa zona del consumo en el que los individuos hacen uso de lo adquirido, muchas veces, desafiando las narrativas simbólicas asociadas al consumo.

El acto de consumir, entonces, parece desencadenar un proceso caracterizado por una negociación -muchas veces involuntaria- entre la

⁷ Horkeimer y Adorno son escépticos frente a la capacidad de reacción de los consumidores de la industria cultural: “al adecuarse enteramente a la necesidad, la obra de arte defrauda por anticipado a los hombres respecto a la liberación que debería procurar en cuanto al principio de utilidad. Lo que se podría denominar valor de uso en la recepción de bienes culturales es sustituido por el valor de intercambio: en lugar del goce aparece el tomar parte y el estar al corriente; en lugar de la comprensión, el aumento de prestigio. El consumidor se convierte en coartada de la industria de las diversiones, a cuyas instituciones aquél no puede sustraerse.” (1988: 21)

simbología de los objetos y las formas de hacerse a sí mismo del sujeto. De esta forma, cada consumo puede ser comprendido en términos de lo que la filósofa Judith Butler, retomando un término de la pragmática, denominará una performatividad de la subjetividad. Con este término, la autora norteamericana define la “continua lucha y reformulación de las políticas del sujeto” (Butler 1997: 125) que, para constituirse como tal, y ser visible en términos sociales, debe convocar una zona de legibilidad “condicionada y mediada por las normas sociales” (Butler 2009: 333) y por sus diversas prácticas rituales. La performatividad implica, a diferencia de la fetichización de la subjetividad, una tensión entre la citación de la norma y la emergencia de un excedente de significación generado por el conflicto con lo reproducido (Boccardi 2010), por lo que habilita la posibilidad de un proceso de construcción de la subjetividad siempre recommenzado. En otras palabras, lo que consumimos nos define y nos excede: el individuo se construye, de este modo, a partir de una exterioridad sobre la cual elabora, niega o acepta ciertos contenidos. Ello ciertamente puede ser observado en la obra de estas poetisas que, lejos de oponer una dimensión íntima extraída de la lógica social del consumo, negocian su constitución subjetiva a partir de la citación de un universo de objetos y de prácticas rituales asociados a él.

Volviendo al punto de inicio de este trabajo, ese efecto de cercanía que Medel reconocía en el consumo, puede entenderse en términos de una citación que interpela al sujeto, pero que no puede contenerlo ni definirlo concluyentemente. En el otro extremo de esta práctica, la distancia irónica de los textos de Cebrián resalta la arbitrariedad y el desencuentro entre el ser y el tener, y, al mismo tiempo, expone la ubicuidad de esos modos de producción de sentido. A continuación, de forma sumamente breve, abordaremos dos recortes de la obra de estas autoras que ponen en tensión esta interpretación de lo performativo del consumo en sus obras.

La performatividad y cuerpo en *Mi primer bikini*

Tal como explica Laura Scarano, el primer libro de Medel, *Mi primer bikini* (2002) “nos ubica en un escenario juvenil, de la niña que se hace adolescente y estrena su primer traje de baño, a tono con la moda” (Scarano 2021: 81). Ese *primer bikini* se establece como una forma intersticial entre la corporalidad cambiante del adolescente y las exigencias, citas o formas ritualizadas del mercado que dominan los hitos transicionales. Sus poemas acompañarán ese proceso de transformación a partir de diversas narrativas provenientes de la industria cultural, como sucede en el caso de “*I will survive*” que recupera la canción de Gloria Gaynor o “Barrio lejano” que se apoya en el manga homónimo de Jiro Taniguchi, o bien a partir de los diversos consumos juveniles -los mencionados trajes de baño, los jeans, los piercings, etc.- que definen la salida de la infancia y la sexualización del cuerpo femenino. De este modo, el libro de Medel -escrito además en su propia adolescencia y publicado cuando apenas tenía 17 años- pone sobre la superficie el proceso de constitución de una identidad femenina que debe disputar un espacio propio entre las diversas narrativas y exigencias del mercado y una corporalidad cambiante. La pregunta por la identidad, insistentemente reformulada,⁸ a su vez, expresa un malestar tematizado en ciertos desórdenes alimentarios que

⁸ En el poema “*I will survive*” la pregunta por la identidad aparece expresada a partir de una contaminación sexual de los relatos infantiles: “creen que soy la Bella Durmiente, / y entonces quiebran el relato y me besan, / y son como cualquier beso que lo es para dormirse, / buenas noches pequeñas plásticas azules y blancas, / quién soy, ya no quiero responder, no sé quién soy, / y contradigo el cuento y mi sueño es más profundo, / y no quiero despertar, no quiero, sólo quiero más / besos azules, quién, besos blancos, / besos porque mi ego tambalea en el centro de mi estómago, / quién soy, besos redondos o cilíndricos, / no importa quién soy, quién soy realmente, / falo químico para mi sonrisa, quién soy ahora, / falo químico de colores para mi cabeza baja.” (2015: 18-19)

somatizan ese desacople entre cuerpo y consumo. En esta línea, el poema “*Bellum jeans*” problematizará esta conexión entre objeto de consumo y cuerpo femenino a partir de la exigencia de un cuerpo enfermizamente delgado por parte de las marcas de ropa:

Hoy, por fin, descubro que tengo buena suerte.

Que cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Que mi estómago ha aprendido del mito de Narciso
y ya silencia él sólo su grito desgarrado:
la desgracia de la hermosura ansío para mí.
Que mis dedos escarban y consiguen rescatar lo inútil,
o lo útil que yo sé -o creo- que no sirve.

Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche.

Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara:
la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos,
de colores, con dibujos, los de marca, los más caros,
porque cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos
viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso.
Por liderar el ranking de los cuerpos más apetecibles,
más llamativos, por una cosa u otra, a la cabeza
de las sedas varoniles, los mentones perfectos,
el vello hermoso enmarcando sus labios.

(2015: 23-24)

A diferencia de lo que podríamos llamar un consumo optimista en el que el consumidor elige libre y placenteramente dentro de una serie de opciones dadas por la oferta, las formas de relacionarse con el consumo en la poesía de Medel parecen reforzar una dimensión dominada por la exigencia, el mandato y, en cierta forma, por el goce. De ese modo, la aparición de una heroína enfermiza, que conecta cierta tradición romántica con los cada vez más actuales desórdenes alimenticios juveniles, instaaura un espacio

conflictivo en el que, por un lado, se consume para ser deseable y en el que, por otro lado, ese consumo implica, paradójicamente, consumir el propio cuerpo, volverse “envoltura”, desaparecer. Así, los desórdenes alimentarios, que surgen insistentemente en este libro, parecen funcionar como una somatización del consumo en el cuerpo del adolescente que debe tramitar el acceso a la sexualidad a través de los modelos y exigencias impuestos por un mercado seducido por la delgadez. Probar el primer bikini, en este sentido, se transforma en una gran alegoría que transparenta la separación entre la sexualidad y el mercado. El cuerpo de la adolescente aparece, entonces, como un espacio en el que tienen lugar esas disputas y negociaciones por la identidad: la cercanía de los objetos de consumo, que tramitaba un pacto de lectura, una zona de reconocimiento, ciertas señas de identidad comunes, acaban por adquirir, de esa forma, un carácter problemático.

Lengua y dinero en la poesía de Mercedes Cebrián

Como decíamos anteriormente, la escritura de Mercedes Cebrián puede leerse en el otro extremo del arco de esta relación entre consumo y poesía. En principio, podríamos llegar a afirmar que este rasgo responde a una cuestión generacional: a diferencia de Medel que nace en 1985 y se forma en un proceso democrático y en una sociedad de consumo fuertemente consolidados, Cebrián -nacida hacia finales del régimen franquista, en 1971- observa ese mismo fenómeno de crecimiento del consumo, así también el avance de una lógica globalizada de mercado, con cierta novedad. De esta forma, lo que para Medel es parte de su formación sentimental, en el caso de la escritora madrileña, en cambio, aparece como un -fascinante, eso sí- mundo nuevo. Es, precisamente por esta razón, que la distancia irónica, el extrañamiento o la arbitrariedad de los significantes que ofrece el mercado

aparecerán constantemente en su escritura para tergiversar la relación entre consumo e identificación.⁹ La lengua (“el idioma”, se corregirá en varias ocasiones) será el campo de disputa en el que estas representaciones serán expuestas y problematizadas. En este sentido, Cebrián remarcará, por un lado, el carácter arbitrario, heredado e inclusive adquirido de la lengua y, por el otro, su capacidad de concitar el *lapsus*, la indefinición, el humor, el extrañamiento: “La hemos construido nosotros, la lengua, / y sin embargo nos sacará los nombres / que ella decida darle a la palabra / ojos. / Y entre aguacate y palta no sé/ elegir con cuál saben mejor / las gambas” (2012: 187-188), escribe en *Mercado Común*. Más adelante agregará: “El idioma no lo fabrico yo: el idioma es semen / (esa palabra incómoda) – lo copio de otras fuentes, / me da el sol del idioma y me recargo / como la batería de una calculadora” (2012: 167). El idioma se vuelve, entonces, la moneda de cambio de un sistema electivo. Pero esa divisa se vuelve esquiva, resulta áspera y, en cierto punto, prescindible. Es por esta razón que podemos observar en sus textos, insistentemente, interacciones con otros idiomas, escenas de enseñanza lingüística, malos entendidos. En el poema “Otra lengua”, por ejemplo, Cebrián describe un viaje a Turquía, zona que convoca la conexión entre occidente (leída en términos de zona Euro) y Oriente. Ese roce entre culturas será expuesto en clave turística y pondrá sobre la superficie la

9 Si nuestros consumos ofrecen un espacio fantasmático de dicción y representación para nuestro deseo, la pregunta que parece formular Cebrián es la siguiente: ¿qué es lo que sucede cuando ese consumo se encuentra diferido, malversado, extrañado, fuera de sintonía, a contramano? En un poema de *Malgastar*, en el que retrata su experiencia en los Estados Unidos y narra cómo roba monedas de un tarro de propinas, podemos leer: “Noto cómo me rozan el progreso, el liderazgo, el éxito / y sin embargo, si hubiera aquí un banquito me sentaría / a mirar, a ver pasar a gente que entra y sale / de sitios” (2016: 14).

comparación entre dinero y lengua en términos de flujos y transacciones:

Se cambia la moneda, se toca la divisa
turca sin hablarla y en los hoteles
de tres o más estrellas admiten
ese comportamiento. El turista retrata el magnífico
templo bizantino, hoy mezquita y toma un baño
de agua
que no contiene idioma.
(2012: 189)

Lo que llama la atención evidentemente es cómo la transparencia del dinero contrasta con la opacidad del lenguaje. Esa oposición le servirá a Cebrián para dimensionar las posibilidades de su discurso poético frente al avance invisibilizador del consumo. La capacidad, en determinado punto, de interrumpir el rumbo normalizador de las interacciones meramente monetarias, es precisamente donde va a recaer la labor escrituraria de Cebrián. En esta dirección, la lengua poética que pone en escena la escritora madrileña apuesta por la digresión, el humor, el distanciamiento irónico, la ambigüedad y, en particular, por la construcción de una cotidianidad enfáticamente artificiosa. Es este carácter más vinculado con el derroche (con el “malgastar”, podríamos decir tomando el título de su poemario) que, con la eficiencia o la rentabilidad, el lugar donde lo poético despliega una productividad que rompe el cerco invisible del mercado y sus representaciones, y nos muestra, por un lado, su carácter, sino fraudulento, al menos sí retórico y nocivo¹⁰ y, por otro lado, la mirada pesimista cuando se aspira a construir sentido por fuera del consumo:

¹⁰ En el poema “Contra la grasa, vano”, ello aparece de forma clara: Todo lo crecible, lo mío y lo de todos, surge impulsado / por grasas animales // Estambres y pistilos huelen a doble / *whopper* con queso. / Hijos y nietos aunque sean rubios, aunque sean socios del club náutico / apestan a salario de estudiante contratada / a tiempo parcial” (2012: 11).

Oremos para que algo sueco o noruego
nos ocurra, se pose sobre el suelo y haga brotar una segunda voz.
El sonido, al igual que la carne, es necesario
saber de dónde viene. Oremos
por nuestros países, para que respiren
siempre hacia lo más
alto, para que lo que escupan
nunca parezca sangre.
(2012: 180)

La imposibilidad de “hacer brotar una segunda voz” aparecerá en su poesía bajo la forma de un pacto irónico, que elabora una distancia que la resguarde de la cercanía de los objetos de consumos y de su lógica naturalizadora. Su poesía, por lo tanto, extraerá del distanciamiento su efecto hilarante, caracterizado por sacar de quicio aquellos objetos y prácticas que conforman nuestra cotidianidad.

Nota final

Si algo nos demuestra este breve recorrido es que las relaciones entre consumo y poesía lejos se encuentran de ser sencillas. El arco entre cercanía y distancia que hemos propuesto para el abordaje de estas dos poetas españolas explica los dos extremos de una dinámica fuertemente arraigada en la cultura del siglo XXI. Como pudimos observar a partir del reconocimiento hecho por Medel de ciertas señas en la cultura masiva, resulta clave abordar aquellas narrativas, fantasías y exigencias con las que el sujeto debe negociar para producir un sentido propio. En este sentido, esa producción significativa de segundo grado que hemos denominado “performatividad”, espacio de disputa entre el sujeto y el mercado, será clave para entender la construcción de una identidad poética. Desde esta perspectiva, la poesía es un espacio privilegiado

para observar y desentrañar la labor continua de citación y renovación del sentido que implica el consumo, así como también su alcance en la construcción de una dimensión identitaria, social y política.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt (2009). *Vida de consumo*. Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Boccardi, Facundo (2010). “La performatividad en disputa: Acerca de detractores y precursores del performativo butleriano”. *International Journal on Subjectivity, Politics and the Arts Revista Internacional sobre Subjetividad, Política y Arte Vol. 5, (2), abril 2010, 24-30, 5(2), 24-30*.

Bozal, Valeriano (1969). *Introducción a MacDonalld y otros: La industria de la cultura*. Alberto Corazón.

Butler, Judith (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.

Butler, Judith (2009). “Performatividad, precariedad y políticas sexuales”. *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana, 4(3)*, 321-336.

Cebrián, Mercedes (2009). *Consumidora pro nobis*. Consumidora pro nobis. <https://blogs.publico.es/consumidorapronobis/author/consumidorapronobis/>

Cebrián, Mercedes (2012). *Oremos por nuestros pasaportes*. Buenos Aires: Random House Mondadori.

Cebrián, Mercedes (2016). *Malgastar*. Madrid: La bella Varsovia.

Cebrián, Mercedes (2018). *Mercedes Cebrián o la literatura anticonsumo* (D. Richarte) [Entrevista]. <https://noticias.perfil.com/noticias/cultura/2018-11-15-mercedes-cebrian-o-la-literatura-anticonsumo.phtml>

Certeau, Michel de. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.

Chartier, Roger (1994). “«Cultura popular»: Retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscrits: Revista d'història moderna, 12*, 43-62.

Chartier, Roger (1995). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna: La cultura como apropiación*. Instituto Mora.

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. (1988). “La industria cultural. Iluminismo

- como mistificación de masas”. En *Dialéctica del iluminismo*. Sudamericana.
- Martín-Barbero, Jesús (1991). *De los medios a las mediaciones Comunicación, cultura y hegemonía*. Editorial Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, Jesús (2002). “Pistas para entre-ver medios y mediaciones”. *Sígnos Y Pensamiento*, 21(41), 13-20.
- Medel, Elena (2004). “Hay que ser absolutamente posmoderno”. *Encuentros de Verines*. Encuentro de Verines, Casona de Verines. Pendueles (Asturias). https://www.culturaydeporte.gob.es/lectura/pdf/V04_MEDEL.pdf
- Medel, Elena (2015). *Un día negro en una casa de mentira (1998-2015)*. Madrid: Visor.
- Möller, Claudia (2001). “Entre Foucault y Chartier: Hacia la construcción del concepto de apropiación”. *Tiempos modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna*, 2(3).
- Pineda-Repizo, Adryan F. (2018). “¿Somos lo que compramos? Intercambios entre Bauman y Žižek en torno al concepto de sujeto de consumo”. *Universitas Philosophica*, 35(71), 53-75.
- Rodríguez Marcos, Javier (2020, octubre 2). “Elena Medel: «¿Qué quieren los jóvenes? Llegar a fin de mes»”. *El País*. https://elpais.com/cultura/2020/10/02/babelia/1601657509_960131.html
- Rodríguez-Gaona, Martín (2019). *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales* (Vol. 276). Editorial Páginas de Espuma.
- Scarano, Laura (2021). “Elena Medel: «Hablo el idioma de las mujeres que me fueron»”. *Revista Caracol*, 21, 74-99.
- Vázquez Moltalbán, Manuel (2002). Prólogo. En A. M. Moix, *A imagen y semejanza*. Lumen. 11-12.
- V.V. A. A. (1969a). *España: ¿una sociedad de consumo?* (A. Miguez, Ed.). Guadiana de Publicaciones.
- V.V. A. A. (1969b). *Reflexiones ante el Neoliberalismo* (M. Vázquez Montalbán, Ed.). Ediciones de la cultura.
- Žižek, Slavoj (2011). *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.

Decir la escritura, habitar la propia voz: (auto)figuraciones de la mujer-poeta en *Ficciones para una autobiografía* (2015) de Ángeles Mora

ROCÍO IBARLUCÍA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

rocioibarlucia@gmail.com

Resumen

Desde los años 80 hasta la contemporaneidad, numerosas poetas españolas se han propuesto elaborar nuevas figuraciones de la mujer que escribe mediante la desarticulación de las representaciones literarias de lo femenino, generalmente encasillada como “ángel del hogar”, “musa”, “diosa”, “madre”, “esposa”, “amante”. Estos gestos provocadores respecto de la tradición lírica atraviesan la obra de Ángeles Mora (Granada, 1952), cuya irreverencia se hace a media voz, con delicadeza y a veces con ternura. El presente trabajo procura examinar la construcción de un nuevo sujeto lírico en tres poemas autorreferenciales publicados en su libro *Ficciones para una autobiografía* (2015), en los que se observa una revisión de la subjetividad femenina que, con sutileza, rechaza el imaginario patriarcal y las construcciones dominantes respecto de la poeta. A través de un análisis textual, se indagan diversas estrategias discursivas que ponen en evidencia la artificiosidad de las imágenes cristalizadas sobre la mujer en pos de construir una nueva subjetividad femenina elaborada desde dentro.

Palabras clave: Poesía española contemporánea; Ángeles Mora; representación; sujeto femenino

Introducción

La producción poética desarrollada por mujeres españolas se ha consolidado a lo largo del siglo XXI, gracias a la publicación de numerosas

obras, antologías y entregas de premios que logran revertir su posición periférica respecto del hombre en el campo estético local. Desde la muerte de Franco en 1975, el panorama para las escritoras comienza a transformarse paulatinamente, a causa de su intervención en nuevos espacios, como el político, el académico y el literario (Benegas 1997: 53). Asimismo, las antologías permitieron poner en circulación sus textos durante los años 80, como *Las diosas blancas* (1985), *Voces nuevas* (1986) y *Panorama antológico de poetisas españolas (siglo XV al XX)* (1987); en los 90, las publicaciones incrementan, entre las que destacamos *Ellas tienen la palabra* (1997), cuyo exhaustivo prólogo de Noni Benegas intenta explicar los motivos por los cuales la mujer, a pesar de estos significativos avances, continúa teniendo un lugar relegado en el panteón literario, históricamente dominado por la masculinidad. A partir del 2000, su visibilidad editorial crece exponencialmente; entre el largo listado que se abre en 2001 con *Mujeres de carne y verso* de Manuel Francisco Reina, distinguimos la antología de poesía transatlántica en español publicada en 2016 y editada por las poetisas españolas Raquel Lanseros y Ana Merino, quienes reúnen textos poéticos de más de ochenta mujeres de ambas orillas nacidas entre 1886 y 1960. Su título, *Poesía soy yo*, reescritura del verso “Poesía... eres tú” de Bécquer, pone en evidencia la operación de las autoras de invertir el lugar dominante de la mujer en la poesía, esto es, de objeto a sujeto. Esta proliferación de las antologías de mujeres demuestra una voluntad por hacer ingresar su obra dentro del canon, en tanto dichas colecciones brindan información respecto de “los modos de leer, los modos de conservar y legitimar, (...) y contribuyen al establecimiento de un canon estético” (Ferrari 2008: 42). Es evidente, pues, que en las últimas décadas ha existido un interés por desestabilizar las lecturas canónicas respecto de las mujeres en la poesía española contemporánea.

Si bien se han logrado valiosas conquistas, el desprecio hacia la

obra escrita por mujeres persiste en España, incluso por aquellos que han elaborado antologías para darlas a conocer, como es el caso paradigmático de Ramón Buenaventura en el prólogo a *Las diosas blancas*: “En cuanto a la inferior calidad de la poesía escrita por mujeres, no busco ofender; es un hecho, consecuencia inevitable de la recién mencionada escasez de poetas femeninos” (1985: 16). Por la ausencia histórica de las mujeres en el canon poético y por las razones ideológicas y culturales que explican su exclusión en los discursos literarios, ensayísticos e historiográficos (Sánchez García y Gahete Jurado 2017), se puede comprender las causas por las cuales las poetisas siguen desplegando a través de la escritura diversas estrategias de representación a fin de resquebrajar sus configuraciones cristalizadas y crear una nueva subjetividad. Las poetisas necesitan decirse a sí mismas, habitar sus propias voces, para poner en jaque el imaginario patriarcal que las ha confinado a la condición de objeto de la poesía.

Ángeles Mora (Granada, 1952) forma parte de este “boom de mujeres escritoras en el panorama poético” (Rosal Nadasles 2011), que desde los años 80 fracturan el sujeto tradicional femenino –ángel del hogar, musa, diosa, madre, hija, esposa, amante–, siempre escrito desde la perspectiva del otro, el hombre. No obstante, su poesía no puede leerse como un panfleto de la lucha feminista, en tanto las denuncias e irreverencias se hacen a media voz, con delicadeza y a veces con ternura. Esos gestos sosegados pero provocadores respecto de la subjetividad femenina dominante se inscriben, pues, en una serie matrilineal de poetisas españolas que tiene sus primeras manifestaciones en las románticas liberales y que crece de forma exponencial en la contemporaneidad. Nuestra autora, además, se apropia de un tópico frecuente en esta genealogía literaria, que es el de las figuraciones de la mujer que escribe. En el presente trabajo, analizaremos la construcción de un nuevo sujeto lírico en tres poemas autorreferenciales de Ángela

Mora –“Consonancias conmigo en asonante”, “Noche y día” y “Lugares de escritura”– publicados en su libro *Ficciones para una autobiografía* (2015), en el que observamos una revisión de la subjetividad femenina que, con sutileza, rechaza el imaginario patriarcal y las construcciones dominantes respecto de la mujer poeta.

Ángeles Mora y la otra sentimentalidad

Ángeles Mora comienza su carrera poética en los años 80, como miembro activo del grupo nacido en Granada y denominado “La otra sentimentalidad”, cuyos máximos exponentes han sido Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea, aunque también forman parte Antonio Jiménez Millán, Benjamín Prado y las mujeres Teresa Gómez e Inmaculada Mengíbar. Bajo la tutela del profesor universitario Juan Carlos Rodríguez, este movimiento lírico, en oposición a los novísimos de los 70, se propone “construir el yo como la clave de la poesía moderna” (Rodríguez 2001: 10). En 1983, García Montero publica en el diario *El País* un manifiesto que promueve sustituir la sensibilidad heredada por otra sentimentalidad, libre de prejuicios, donde tiene lugar la ternura como “una forma de rebeldía” (s/n). Los poetas contaminan su obra de un lenguaje cotidiano, narrativo, cuyas temáticas son la intimidad y la experiencia, al hablar en tono medio de la vida diaria. Sin embargo, esta “cotidianización de la poesía”, lejos de concebir el poema como imitación de la vida, debe entenderse como experiencia estética: “el personaje construido en las palabras no cuenta la inasible vida de su autor empírico sino que en el acto poético cuenta la historia de todos los hombres que leen y coescriben ese texto” (Scarano 2007: 31). La noción de experiencia y la inclinación autobiográfica de los textos de estos poetas implican un rescate de operaciones ficcionales, en los que priman las máscaras textuales construidas

por el escritor o la escritora en un afán por rehumanizar la poesía. Respecto de la vinculación entre poesía y experiencia estética, la propia Ángeles Mora sostiene:

Para mí la poesía es vida, no es que imite a la vida, sino que tiene su propia vida. El poema “no soy yo”, tampoco es “la expresión de mis sentimientos” o de mi verdad interior, el poema es algo que “se hace”, se produce. Aunque el poeta utilice su experiencia y sus sentimientos y, claro está, su inconsciente, los utiliza como “materiales de construcción” de esa construcción que decimos que es todo poema (1997: 157).

La narración de pequeñas historias cotidianas, el lenguaje coloquial y urbano, desde una mirada finisecular y posmoderna que descrea de los grandes relatos y habla desde una nueva sentimentalidad, propia de la gente común y corriente, son rasgos que también sustentan la obra de Ángeles Mora, desde sus comienzos en los 80 hasta su producción contemporánea. Continuada de la tendencia a escribir desde la experiencia, aunque evidenciando que se trata de un artificio, numerosos poemas de Mora tienen como referente la propia creación poética, es decir, presentan escenas de escritura desde la mirada de la mujer que escribe mientras lava los platos, interrumpida por las tareas diurnas y domésticas. Denuncia, con sutileza e ironía, las adversidades que sufre una mujer escritora, quien debe romper con los mandatos familiares para poder elaborar un poema. Se atreve, así, a producir desarticulaciones de la representación tradicional de la mujer.

Ficciones para una autobiografía, libro de poemas publicado en 2015, brinda en su título varias claves de lectura: ficción y autobiografía, dos términos centrales que expresan una creación o invención de sí misma. La autobiografía es la escritura de un “yo” a través de una “re-presentación” o “re-construcción” de algo que se rememora, puesto que siempre interviene

una elaboración textual del “yo” (Molloy 2001). Los poemas de Ángeles Mora ponen en evidencia estas máscaras textuales del sujeto, que se emplazan en escenas de lectura o escritura de mujeres interrumpidas por las obligaciones prácticas; escribir para este sujeto femenino es un arte de la interrupción y de la postergación. Condenadas a las labores diarias, los versos son los lugares propicios para suspender las tareas del hogar, para adentrarse en la oscuridad y replegarse en su propia intimidad –poética-. Estos autorretratos de la poeta se construyen a partir del uso del “yo”, la persona gramatical dominante en *Ficciones...*, quien modifica su identidad continuamente, se mueve con fluidez entre los platos y los libros, entre el pasado y el presente, ocupando espacios existentes e imaginarios. En efecto, Juan Carlos Rodríguez ha definido la poética de Mora como “nómada” (2011: 15), por estar en continuo movimiento, habitando un lugar sin lugar. Uno de esos sitios ocupados por el sujeto poético es la propia escritura, la hoja en blanco que espera ser escrita, y que le da vida al sujeto. En los poemas que analizaremos es posible observar sus reflexiones respecto del acto de escribir –en sus temas y en sus procedimientos–, lo que devela el artificio de la composición y, en consecuencia, la artificiosidad de las imágenes dominantes de mujer. Por estos motivos, se desprende que la mujer en la poesía también ha recibido una falsa identidad elaborada desde la mirada del otro, y ahora tiene la oportunidad de ser redefinida desde dentro.

El periódico o el ganchillo: primeros gestos de rebeldía

“Noche y día” es uno de los poemas autorreferenciales de *Ficciones para una autobiografía* que plantea desde el título una antítesis entre los dos momentos del día, asociados a la libertad de los libros y a los mandatos sociales, respectivamente. El sujeto, conjugado en primera persona del singular y en femenino, rechaza las tareas diurnas y hogareñas en pos de

habitar la noche, tiempo propicio para el placer de la lectura y la escritura. A pesar de manifestar una resistencia frente a las obligaciones propias del ama de casa, dicha protesta es sutil y calma, puesto que se construye una imagen del yo “de temperamento sosegado” (Mora 2015: 18), que se atreve a desear algo diferente para sí.¹ En esta lucha interna entre obedecer y desear, el “yo” se permite emplear verbos que exponen sus pequeños gestos de rebeldía: por un lado, usa negaciones como “no quiero”, “me niego” y “nunca quise” (18), reveladoras de actitudes contestatarias frente al sistema de pensamiento masculino y dominante, que retiene a las mujeres en ámbitos domésticos; por otro lado, los verbos “*quiero* tan solo que el reloj se olvide”, “*prefería* leer el periódico”, “*aprendí* a amar lo quieto, ser dueña de mis noches” (18-19, la cursiva es nuestra) son expresiones de deseo, no experimentadas o concretadas, pero sí dichas y anheladas. Estas acciones que marcan las preferencias y elecciones del “yo” están conjugadas en pretérito imperfecto, lo que evidencia que se trata de hechos del pasado que se hacían con regularidad, o en presente, por lo que esta predilección del sujeto por la noche tiene vigencia aún. Con delicadeza, se burla de los tiempos exigidos a las mujeres mediante la apropiación de un lugar masculino, donde moran los libros.

La noche es deseada, prolongada, momento irresistible para el “yo”, que se entromete en la vida diurna mientras se realizan las pesadas tareas domésticas: “en la cocina duermen / los platos, cacerolas desmadedadas, / en cambio, libros por leer me llaman, / vivos, desde la mesa, / folios en blanco” (18). Los objetos representativos del día y la noche, de la mujer y el hombre, de la obligación y la libertad, se encuentran personificados, aunque se escoge darle vida a los libros, que la esperan a ella para ser leídos y escritos.

¹ De aquí en adelante, las referencias bibliográficas de la obra *Ficciones para una autobiografía* serán consignadas solamente con el número de página.

La estrofa siguiente apela a un recuerdo de la infancia, en clave autobiográfica –siguiendo las premisas de todo el poemario al tratarse de *ficciones para una autobiografía*–, cuando se repetía la desigualdad de género con sus padres: “Recuerdo las cuartillas / donde mi padre escribía las cartas / por las noches, mi madre / las firmaba también, dejando / un instante botones y zurcidos / o el ganchillo de las veladas mustias” (19). A través de este regreso a la experiencia, de donde toma “materiales de construcción”, en un tono confidencial y mesurado, desliza la persistencia de ciertos hábitos sedimentados en la sociedad contemporánea, como asociar los trabajos intelectuales al hombre y los manuales a la mujer. La firma de la madre, su único acercamiento a la escritura, es un acto fugaz, utilitario y secundario respecto de su marido. Frente a esta actitud de la figura materna, el “yo” expresa su identificación con “lo masculino”, al preferir la lectura del periódico o la escritura de garabatos a la luz de la lámpara. Sin embargo, termina obedeciendo y asumiendo los roles impuestos: “Los padres no barrían la casa, / mi padre entraba poco en la cocina, / yo hacía la mayonesa / o limpiaba el polvo para ayudar: / de día” (19). Los versos finales, que están en pasado, contrastan con los versos iniciales cuyo tiempo es el presente y el del deseo de no querer que termine la noche. Mientras que el pasado es de obediencia, el presente es de negación, rebeldía, oposición, aunque cabe decir que se trata de una subversión a media tinta.

En este poema, pues, el sujeto se (re)construye mediante el distanciamiento del modelo de mujer imperante, al dejarse seducir por el placer de los libros, pese a que ello implique la coexistencia de sus tareas domésticas y sus pasiones nocturnas. Expone de forma mesurada las contradicciones de una joven mujer escritora y lectora, que prefiere la (in) quietud de la noche a las imposiciones patriarcales del día. Para ello, examina el espacio de la memoria y se sumerge en escenas que desde la infancia

reprimen la libre expresión y obstaculizan el ejercicio de la escritura. La vida cotidiana de la mujer se hace material poético y, así, se permite construir una subjetividad femenina que se anima a desear, aunque todavía no a accionar, transgrediendo la herencia materna que la condena a la marginalidad y el silencio.

La tragedia de ser el blanco del poema

“Consonancias conmigo en asonante” es otro texto metapoético de *Ficciones para una autobiografía*, puesto que, a través de un diálogo íntimo entre “yo” y “tú”, el sujeto intenta dar una definición sobre la poesía y, a la vez, una definición de sí misma. Y decimos “misma” en femenino en tanto el sujeto, conjugado en primera persona del singular, se considera “una chica sentimental de clase media” (31), cuya “tragedia” consiste en “recoger” las palabras que “ruedan / como se deshilacha un collar de perlas / falsas” (31). Estos versos sugieren el carácter autobiográfico del sujeto, anclado en el presente, aunque simultáneamente el último verso expone su condición poética: “En el blanco que soy se clava mi poema” (31). El “yo” se construye gracias a las palabras del poema que se incrustan en ella. En esta tensión entre el sujeto lírico y el autobiográfico habita el sujeto, es decir, a partir de la fusión entre “escritura-biografía-ficción” (Díaz de Castro: 289). A pesar de tener atributos de una mujer “común y corriente” –tal como ha desarrollado en otros poemas y acorde a las búsquedas estéticas de “la otra sentimentalidad” (Scarano 2010)–, al mismo tiempo hay una conciencia de la ficcionalidad del sujeto, como de la ficcionalidad de la poesía. Hablar sobre el artificio que es escribir responde a las búsquedas estéticas de Mora, como hemos señalado anteriormente: se escribe desde la experiencia, de donde se obtienen “materiales de construcción” para elaborar un poema. En efecto,

“Consonancias...” deja entrever a través de la comparación entre la escritura y el collar de perlas –falsas– que la tarea de la poeta consiste en volver a juntar o reordenar las palabras caídas, dispersas en el suelo, es decir, trabaja con los restos, los residuos, los vestigios de un collar de perlas falsas que se ha desprendido. Su material para la poesía son las perlas falsas, objeto cotidiano que sustituye la originalidad por la copia, la simulación, la inautenticidad, por lo que se desacraliza el halo sagrado de la poesía al llevarlo al plano de la vida diaria, propia de una “chica sentimental de clase media”. Su irreverencia consiste en hacer poesía a partir de elementos superfluos de la cotidianeidad.

Además, la reconfiguración de la subjetividad femenina es posible gracias a la apropiación de una labor doméstica históricamente impuesta a las mujeres; nos referimos a las tareas manuales como el hilvanado, bordado o tejido. En este texto, la mujer que habla es una poeta que recoge las perlas no para usarlas en sus fines prácticos y convencionales, como embellecerse u ordenar, sino para escribir. El poema vuelve a la tradición de la costura o el hilado, pero esta vez para bordar un discurso poético, para coser las palabras que forman parte del poema que leemos. La relación entre texto y tejido, ya presente en su etimología, aquí es puesta en primer plano para evidenciar que la mujer puede llevar el hilo del poema, urdir sus versos, coser poetizando, es decir, en sus manos sigue residiendo su tarea, aunque ahora se trata del poder de la palabra. Desde estas sutilezas, con pocas palabras, a media voz, el poema edifica una nueva subjetividad de la mujer, volviendo a imágenes o símbolos asociados con lo femenino, pero trasladados a un nuevo territorio, que es el de la escritura poética.

La escritura es, por otro lado, una experiencia de dolor para este sujeto poético, en tanto la compara con una flecha que se clava en el “yo”, sujeto definido como un blanco donde se incrusta la punta de esa flecha. Si bien “La poesía no mata”, tiene una punta filosa que lastima con sus

palabras, que “me queman”, debido a que el acto de recoger las perlas/las palabras es una “tragedia” y un ejercicio penoso e incómodo: “recogerlas – aunque duelan– es mi tragedia de chica sentimental de clase media” (31). Escribir, volver a hilvanar el collar de perlas, implica un sufrimiento físico, afecta el cuerpo de quien escribe. Pasión y dolor son atributos históricamente asociadas a la mujer, como sostiene Ludmer: “se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción” (47). Pero la escritura, en este poema, le permite subvertir tal distribución histórica, al tratarse de un sufrimiento que culmina en la apropiación de un lugar asignado para el hombre: la poesía. Podríamos pensar que Ángeles Mora hace uso de las “tretas del débil” de las que habla Ludmer a través de la alteración del sitio que ocupa la mujer en la escritura: “la treta (otra típica táctica del débil) consiste en que, desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él” (54). El sujeto femenino de su poema recurre a las tareas manuales concedidas por la tradición patriarcal, pero les asigna un nuevo uso: transforma las perlas falsas en material poético, vuelve a hilvanar pero ahora para crear versos. La escritura actúa como una “vasta máquina transformadora” (47) de los esquemas predefinidos para la mujer, potenciando el efecto subversivo del texto.

Por otro lado, esta vinculación entre la poesía y la flecha recuerda el famoso verso de Gabriel Celaya “la poesía es un arma cargada de futuro”, aunque dicha consigna sufre una reescritura en clave contemporánea y femenina, puesto que, lejos de su contexto cultural de origen vinculado con la poesía social de posguerra, ahora se repliega en un “yo” femenino, atravesado por la experiencia colectiva de muchas mujeres; por lo que ya no es propiedad

del “nosotros” de la poesía política del medio siglo, sino que se incrusta en la mujer-poeta lastimándola y a la vez formándola a ella y su poema. En otras palabras, la tradición es leída desde la interioridad de la mujer. La poesía se encarna en la intimidad y viceversa, dando a entender que la subjetividad –femenina– se hace a través de la escritura. Mientras se borda el poema, también se (re)construye la identidad de la mujer. La chica sentimental de clase media recoge las perlas falsas para crear un nuevo collar que, a pesar de usar piezas viejas, preexistentes (las palabras ya dichas en otros poemas), las coloca en un nuevo orden. Recoger esas perlas es una tragedia, una condena, pero también un poder, un acto de resistencia frente a la falsa identidad que se ha construido sobre la mujer.

Por otro lado, es pertinente señalar el juego de palabras del título: “Consonancias conmigo en asonante”. En primer lugar, expone una paradoja al incluir en una misma frase la consonancia y la asonancia y, en segundo lugar, la referencia al “yo” en el pronombre personal indica que tales términos afectan al sujeto que escribe. La “consonancia conmigo” podría interpretarse como la correspondencia entre la primera persona del singular y el poema, definidos a lo largo del texto de manera interdependiente, en relación de igualdad, en tanto sus existencias dependen una de la otra. El cuerpo del poema y el cuerpo de la mujer que lo escribe se forman a la vez, compartiendo las mismas heridas, fisuras, desdichas. Tal reciprocidad se dice a través de versos con rima asonante (comparten las vocales e-a), respetada en todo el texto, que le brinda una musicalidad sutil a la lectura. Pero su estructura no presenta un molde fijo: así como el poema tiene como referente la poesía de palabra sencilla y desnuda, manchada por la vida diaria (la perla falsa) en lugar de una palabra sublime, bella y “femenina”, la forma del propio texto continúa dicha simpleza al usar términos breves, sin ornamentos ni versificaciones preestablecidas.

Estas alusiones a la sonoridad en las palabras que conforman el título pueden vincularse con la tensión permanente entre la armonía y la disonancia generadas en el “yo” durante el acto de escribir. No olvidemos que para el sujeto poético es una tragedia, un acontecimiento que implica dolor, que produce quemaduras, pero al mismo tiempo es lo que permite (re) construirse ella misma a través de las palabras. De igual modo, otro paratexto encabeza el poema, como si se tratara de un subtítulo escrito en mayúsculas: “DÁNDOME PIE”. La frase refuerza que este poema le ofrece ocasión o motivo para escribir y para ser o hacerse a sí misma. La subjetividad del poema es, pues, un blanco de la fecha, y también un blanco de la hoja que espera ser escrita para formarse a sí misma, atravesada por las palabras que ella recoge de los collares provenientes de la tradición, que deberán descolocarse para ser hilvanados con un nuevo orden y una nueva voz.

El vicio de la escritura

Tal como sostiene el título, “Lugares de escritura” pone como referente los espacios donde habita la poesía: las palabras “se buscan / o te encuentran” en sitios inesperados e insólitos, como la cocina, la calle, el tren, el autobús; o en lugares más convencionales para la tradición lírica, “como el mar en verano, las noches / de insomnio” (39) o en “el recuerdo importuno, / más bellissimo acaso, / de algo que no ocurrió tal vez como creemos” (39). Si bien los versos de Mora frecuentan espacios de la cotidianidad, también retornan a la tradición, en clave irónica o intimista, revisitada desde la experiencia. Al igual que los textos anteriores, las palabras se personifican exponiendo que el acto de escribir tiene vida propia, pues anida espacios y va al encuentro con el sujeto. Nuevamente, la escritura se lee en diálogo con el “yo” del poema, pues la existencia de ambos es posible gracias a su relación recíproca.

Las palabras, además, “se entretajan”, verbo que apela a la etimología de la palabra texto, ya evocada en poemas anteriores, lo que nos lleva a construir imágenes que asocian la escritura con el tejido. El juego de hacer versos, retomando el poema de Gil de Biedma, es entendido como un entramado de palabras, que se construye y rearma constantemente, en tanto es materialidad maleable, como la arcilla. Escribir, entonces, es un oficio, como cualquier otro, y el escritor o, en este caso, la escritora es una artesana de la palabra. Retoma la labor históricamente femenina del tejido para resignificarla en el contexto de la escritura y proponer ahora un tejido de palabras, en lugar de hilos. La poesía que se teje, además, es “para alcanzar migajas / de realidad, a veces / un succulento almuerzo” (39), es decir, no busca copiar la realidad, tampoco evadirse de ella, pero se es consciente de que en el afán de asir esa realidad a través de la escritura a veces se obtienen sobras, a veces una aproximación a la experiencia diaria, siempre de forma estética, consciente del artificio. Para definir la escritura poética recurre a metáforas textiles y culinarias, que persisten en la estrofa siguiente: “Mientras lavo los platos, / como pájaros, / nuevos versos me rondan, / entre el jabón y el agua, / exigiendo cobijo, letra escrita / (que luego borraré seguramente / para empezar de nuevo)” (39).

Estos versos pueden ser leídos en diálogo intratextual con “Noche y día”, en tanto una vez más este sujeto femenino propone un diálogo entre la cocina y la escritura. A causa de las tareas del hogar, la poeta se ve obligada a escribir sus versos en el aire mientras lava los platos, acechada por palabras voladoras que la asaltan en su cotidianidad. Por otro lado, los versos “le exigen cobijo”, un lugar u hogar donde estar y ser, de modo que las palabras buscan habitar en ella, hacerse carne en su cuerpo y en el cuerpo de la letra escrita. Por otro lado, es destacable el uso del paréntesis, donde se aclara la tarea de reescritura permanente, aludiendo a la escritura como un proceso continuo

de versiones y reversiones, como un trabajo que nunca cesa. En efecto, el último verso del poema, “Escribir es un vicio que nunca se detiene” (39), enfatiza dicha concepción al cerrar con una definición de la escritura poética, a la que considera como un vicio –defecto, exceso o placer prohibido–, que no puede abandonar a pesar de la ocupación con otras tareas obligatorias, propias del hogar. La escritura como producción incesante de versos, que atraviesa la experiencia cotidiana de quien le da vida, que la arremete en cualquier tiempo o espacio, es un acto de resistencia y liberación para la mujer, quien puede, pese a las demandas diarias y los obstáculos impuestos por el mundo patriarcal, seguir escribiendo.

Conclusiones

“Ficciones” es la palabra que da comienzo a este libro, término que subraya el carácter artificial de esta nueva subjetividad femenina construida en los poemas. Nos hace ver que la imagen cristalizada de la mujer configurada en la tradición lírica ha sido fabricada por la mirada del hombre, pero que ahora puede desmontarse por medio de una reinención de sí misma:

La poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer. De ahí, tal vez, la dificultad que la mujer ha tenido que superar para escribir poesía siendo a la vez poesía y poeta, que es lo que le decía su ideología, su inconsciente, creyéndose en bastantes casos, pero no siempre obligada sin darse cuenta a utilizar un discurso poético sublimado, femenino o cursi. Ha tenido que distanciarse de su educación sentimental. Solo dándose cuenta del artilugio, se puede escribir desde fuera de la trampa, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se consideró sujeto, se reservó para sí (Mora 1997: 157).

La mujer, en la obra lírica de Mora, se pronuncia a sí misma como

poesía, puesto que no deja de ser tema u objeto referido, pero simultáneamente se dice a sí misma, desde la voz de la mujer-poeta. Mediante la revisión de su papel de objeto y a través de diversas autorrepresentaciones, postula una nueva subjetividad femenina diferenciada de las imágenes patriarcales. Estos tres poemas construyen un sujeto distante respecto de la subjetividad tradicional, al encontrar en la escritura poética el lugar donde subvertir los roles impuestos y, así, recrearse. En los textos trabajados, el “yo” se atreve a transgredir –de forma sosegada– las tareas (sustituye lavar los platos, cocinar o tejer por leer el periódico y escribir versos), los espacios (la cocina por la biblioteca o el escritorio) y los tiempos (el día por la noche) asignados a la mujer. A su vez, estos tres textos metapoéticos conciben la poesía como (auto) conocimiento y (auto)descubrimiento y como factor de construcción del “yo”, como sucede en otras poetas españolas contemporáneas (Rosal Nadales 2011: 164). Es la escritura la que permite componer, a partir de las hilachas dejadas por la tradición, su propia subjetividad, acorde con una posición reivindicadora de los derechos de la mujer. Fractura la imagen romántica del “ángel del hogar”, con ironía, ternura y delicadeza, al mostrarse y mostrarnos como sujetos de deseo, libres de tomar decisiones y ser dueñas de la noche.

Noni Benegas, en el prólogo ya referido, dedica un apartado a analizar cómo las mujeres “dicen la escritura” en sus poemas, puesto que la palabra es un motivo recurrente en muchas escritoras desde fines del siglo XX. Para analizar estos poemas autorreferenciales, advierte que la poeta busca a través del lenguaje habitar la propia voz, mediante la negación a ocupar los sitios vigentes o a volver a los estereotipos anquilosados (Benegas: 74-75). En efecto, estos enfrentamientos han sido trabajados en los poemas seleccionados de Ángeles Mora, donde vimos que su lenguaje arrastra una tradición amenazadora, que la condena a las tareas domésticas, diurnas, vedadas del placer de la lectura o de la profesionalidad de la escritura, lo

que la obliga a recrear dicho lenguaje por medio de nuevas estrategias de representación y construir, así, una enunciación personal y no una robada por la lengua heredada. Esta subversión de la tradición es, no obstante, sutil y delicada, sugerida y a media voz, en tanto por momentos no se atreve a abandonar por completo los estereotipos femeninos. A través de evocaciones a situaciones íntimas, vivencias cotidianas, términos coloquiales, se enfrenta a las imágenes totalizadoras y masculinas desde miradas parciales y cotidianas que se detienen en lo efímero. La poesía de Ángeles Mora logra en la propia escritura poética trastocar –con sugerencias– ciertos mandatos sociales impuestos al género femenino durante siglos.

El “yo” es el pronombre desde donde hablan los poemas, por tratarse de una autobiografía –ficcional–, es decir, habla un “yo”-mujer-poeta, que dialoga con un “tú”, segunda persona que ya no es el hombre, posible príncipe azul, sino que suele ser el propio poema.² Dialogar “contigo”, con el poema, es dialogar “conmigo” a fin de (re)construir desde la ficción poética la identidad propia. El continuo ir y venir por el vicio que es la escritura es también un viaje introspectivo por los recovecos de la intimidad de la mujer. Y sus definiciones del “yo”/mujer y de la escritura no son grandes verdades, sino que se trazan como historias mínimas dichas al paso, mientras se lavan los platos. A pesar de ese tono medio, confidencial e íntimo, el espacio de lo privado se hace plural, se convierte en la voz que representa a un colectivo de mujeres que laten como “un rumor de fondo queriendo aparecer” (26). “Igual

2 Mora parodia la figura del príncipe azul en el poema “Emboscadas”, perteneciente a *Ficciones...*, al hacer caer la imagen idealizada del hombre perfecto: “Cuando llegó el príncipe azul / era tan azul, tan azul / que caía sobre mi rojo / apagándolo” (13). La reescritura de los cuentos de hadas y sus estereotipos consiste en revertir la posición pasiva de la mujer frente al varón a través de un tono cotidiano e íntimo. El desencanto del amor romántico había sido elaborado por la poeta en “En un profundo sueño” (*La canción del olvido*, 1995).

que si la tierra se moviera”, un murmullo de voces “que ya no se conforman, / mujeres que callaron tanto tiempo” (26) ahora laten, dan golpes, bullen, “para nunca estar solas” (26). Estos versos del poema “Sola no estás”, del mismo libro del 2015, también le hablan a un “tú”, que ya no es ni el hombre ni la poesía, sino otra mujer, a quien le expresa su hermandad literaria. Las nuevas representaciones de lo femenino construidas en sus poemas también responden a una lucha colectiva, que está en marcha, a pesar de la aparente quietud. Aunque se elija hablar en primera persona del singular, existe una conciencia colectiva que vincula sus deseos individuales con una comunidad femenina que puja por salir del silencio y habitar su propia voz.

Bibliografía

Benegas, Noni (1997). “Estudio preliminar”. En Benegas, N. y Munárriz, J. (editores). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión, 17-88.

Buenaventura, Ramón (1985). “Introducción”. En Buenaventura, R. (editor). *Las diosas blancas*. Madrid: Hiperión, 9-23.

Díaz de Castro, Francisco (2016). “Reseña de Ficciones para una autobiografía”. *Diablotexto*, 1, 288-292.

Ferrari, Marta Beatriz (2008). *Poesía española del 90. Una antología de antologías*. Mar del Plata: Eudem.

García Montero, Luis (1983). “La otra sentimentalidad”. *Diario El País*, 7 de enero. https://elpais.com/diario/1983/01/08/opinion/410828412_850215.html

Lanseros, Raquel y Merino, Ana (eds.) (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor de Poesía.

Ludmer, Josefina (1984). “Las tretas del débil”. En González, P. y Ortega, E. (editoras). *La sartén por el mango*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 47-55.

Molloy, Sylvia (2001). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: FCE.

Mora, Ángeles (2015). *Ficciones para una autobiografía*. Madrid: Bartleby.

Mora, Ángeles (2001). *Contradicciones, pájaro*. Madrid: Visor.

Mora, Ángeles (1997). “Poética”. En Benegas y Munárriz. *Ellas tienen la palabra*.

Madrid: Hiperión, 157-158.

Rosal Nadas, María (2011). “La poesía española escrita por mujeres a finales del siglo XX”. *Itinerarios*, 13, 157-167.

Sánchez García, Remedios y Gahete, Manuel (coord.) (2017). *La palabra silenciada. Voces de mujeres en la poesía española contemporánea (1950-2015)*. Valencia: Tirant humanidades.

Scarano, Laura (2010). “La poesía de Luis García Montero: Una historia de todos en primera persona”. *IX Congreso Argentino de Hispanistas. El hispanismo ante el bicentenario*.

Scarano, Laura (2007). *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Biblos.

Rodríguez, Juan Carlos (2001). “Prólogo. Ángeles Mora o la poética nómada”. En Mora, A. *Contradicciones, pájaros*. Madrid: Visor.

Mujeres de carne y verso. Diálogos poéticos y redes femeninas en la posguerra española¹

VERÓNICA LEUCI
CELEHIS, UNMDP, INHUS, CONICET
veroleuci@hotmail.com

Resumen

El trabajo propone un acercamiento a la poesía de la escritora vasca Ángela Figuera Aymerich (Bilbao, 1902-1984) en diálogo con diversas voces poéticas femeninas coetáneas. Si bien hay mayoritario consenso crítico en que no puede hablarse de un grupo femenino sólido entre las poetas de posguerra, sí pueden advertirse sin embargo lazos, vínculos y entrecruzamientos entre las poetas que procuran sortear los reveses culturales y sociales y el enclaustramiento al que estaban sometidas, y reivindicar su faceta autoral en ese contexto adverso. De este modo, distintos elementos textuales y paratextuales (dedicatorias, prólogos, cartas, etc.), junto con su participación en tertulias y lecturas, su aparición en Antologías, etc. dan cuenta de múltiples estrategias de sociabilidad cultural y literaria que entretejen una red femenina, de fraternidad, afecto y solidaridad de género, entre la voz singular de Figuera y muchas de las que denomina “sus hermanas poetisas”, con énfasis especial en el vínculo y “diálogo poético” con Gloria Fuertes.

Palabras clave: Poesía española; posguerra; Ángela Figuera Aymerich; redes femeninas; diálogos poéticos

¹ Una primera versión breve de este texto fue leída como conferencia en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, España, el 26 de octubre de 2022, con el título “Mujeres de carne y verso: redes poéticas femeninas en la posguerra española”.

*Mujer de carne y verso me declaro,
pozo de amor y boca dolorida,
pero he de hacer un trueno de mi herida
que suene aquí y ahora, fuerte y claro.*

ÁNGELA FIGUERA AYMERICH

*Por fin me conociste de verdad:
en carne y verso.*

GLORIA FUERTES

Belleza Cruel, el libro de Ángela Figuera Aymerich publicado en México en 1958 -tras haber obtenido el Premio de Poesía “Nueva España”- presenta un famoso prólogo de León Felipe, escritor en el exilio, que inicia el poemario con las que titula “Palabras...”. En estas reflexiones, cargadas de emoción, se desdice de afirmaciones y dichos precedentes, para reconocer y valorar los versos de quienes se han quedado en la que denomina “la casa paterna, la vieja heredad acorralada”: “Porque yo fui el que dijo al hermano voraz y vengativo, cuando *aquel día*, nosotros, los españoles del éxodo y del llanto, salimos al viento y al mar, arrojados de la casa paterna por el último postigo del huerto” (1986: 205). Luego, reconoce “asombrado y atónito”, que oye el cantar “con esperanza, con ira, sin miedo” de voces inesperadas, como las de Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Nora, De Luis, Ángela Figuera Aymerich... (1986: 206).

Ya tempranamente Roberta Quance, en su introducción a las *Obras completas* de Figuera, denominada “En la casa paterna”, destaca la mirada androcéntrica y patriarcal de las palabras de Felipe, en referencia a esa casa *paterna* disputada entre *hermanos fraticidas* (1986: 11). Se pregunta entonces

Quance: “¿Qué papel le correspondería a la hermana que quedara en aquella casa? Llama la atención la metáfora que adquirirá otro sentido al aplicarse a una mujer, para la que la casa paterna es, además de patria, expresión escueta del patriarcado” (12). De esta manera, reflexiona la autora que, al no estar ni adentro ni afuera, quizás desde su misma marginalidad, podía aportar un nuevo enfoque femenino y nuevos caminos para su reconstrucción (1986: 12).

Pareció interesante comenzar estas páginas con las palabras de Felipe, primero, y luego, con las preguntas de Quance, para plantear desde el inicio la importancia de cuestiones que revelan raíces profundas y remiten a problemáticas de largo aliento y gran actualidad, que interesan a nuestra lectura de la escritura femenina de posguerra: la diferencia entre patria y patria, en primer término, y luego entre hermano y hermana, o entre fraternidad y sororidad. “¿Qué papel le correspondería a la hermana que quedara en aquella casa?”, se preguntaba Quance y, así, establecía claramente la diferenciación entre *la hermana* y *el hermano*, una disidencia advertida y planteada asimismo, de modo temprano, por Miguel de Unamuno, en sus interesantes y pioneros planteos en torno al que considera un vacío léxico en relación con la noción de *sororidad*, una categoría de gran vigencia, central en los planteos feministas, pero que trasluce sin embargo un espesor histórico y un largo derrotero en su utilización.

Como ha estudiado Marta Ferrari en 2019, Unamuno utilizaba este concepto casi un siglo antes de su reconocimiento por la RAE (que tuvo lugar recién en diciembre de 2018), primero en el Prólogo a su novela *La tía Tula*, de 1920, y al año siguiente en el semanario *Caras y Caretas* de Buenos Aires, en el artículo titulado “*Ángeles y abejas*”. En esas dos ocasiones, al menos, el autor reflexiona sobre la necesidad de incluir en nuestro idioma, junto a *fraternal* y *fraternidad*, los vocablos *sororal* y *sororidad*. Haciendo referencia a Antígona, la tragedia de Sófocles, plantea la exigencia de utilizar un término

equivalente a “fraternal”, pero referido a las *hermanas*:

¿Fraternal? No; habría que inventar otra palabra que no hay en castellano. Fraternal y fraternidad vienen de frater, hermano, y Antígona era soror, hermana. Y convendría acaso hablar de sororidad y de sororal, de hermandad femenina [...] ¿Sutilezas lingüísticas? No, sino algo más. Que así como patria no querría decir lo mismo que patria, ya que tampoco maternidad es igual que paternidad, no sería la sororidad lo mismo que la fraternidad. Una hermana no es un hermano. (Unamuno, 1921, citado en Ferrari, 2019).

Más allá de este uso y esta defensa de parte del vasco al observar una vacancia léxica, el concepto nos remite como es sabido a una noción pensada en la historia de los movimientos feministas. Afirma María Luisa Femías –en la línea etimológica que veíamos de la mano de Unamuno– que el concepto se crea cuando se toma conciencia de que la noción de *fraternidad* tiene como raíz *frater*, que significa varones –*fray*– y refiere al pacto entre ellos. En este sentido –señala la autora– el eslogan que tiene su origen en la Revolución Francesa, *libertad, igualdad, fraternidad*, restringe la fraternidad a la mitad de la población. En cuanto se dan cuenta, las mujeres apelan a un resabio que mantiene la iglesia: la noción de *sor*, hermana, de la misma manera que *fray* hace referencia a hermano (2008). Es así cómo se constituye el término sororidad como solidaridad femenina, como “pacto entre mujeres”.

La noción –pensada o sobrevalorada a lo largo de todo el pensamiento feminista– remite, como es sabido, a la palabra inglesa “*sisterhood*”, utilizada en los años 70 por Kate Millet, referente del feminismo de la segunda ola y autora de *Política sexual*. Años más tarde, en 1989, la antropóloga mexicana Marcela Lagarde utilizó “sororidad” por primera vez desde una perspectiva feminista tras verlo en otros idiomas: “encontré este concepto y me apropié de él, lo vi en francés, ‘sororité’ y en inglés, ‘sisterhood’”, explica” (citado en De Grado

2019), definiéndola como “una forma cómplice de actuar entre mujeres” y considerándola “una propuesta política” para que las mujeres se alíen, trabajen juntas y encabecen los movimientos (De Grado 2019). No obstante, como una nota curiosa, y evidenciando un antiguo prejuicio misógino y antifemenino, ya en 1900 el escritor Rubén Darío incluía en su crónica “La mujer española”, publicada en *España contemporánea*, la expresión “abominable *sisterhood*”, en referencia al siglo XIX, momento en que –en sus palabras– “las literatas y poetisas han sido un ejército”. Con las excepciones de Coronado, Pardo Bazán y Concepción Arenal, a quienes considera “cerebros viriles que honran a su patria”, el resto de las escritoras son descritas por el autor como parte de un “inútil y espeso follaje”, “Corinas cursis y Safos de hojaldre” (citado en Ferrari, 2021: 79), desde una marcada visión crítica, burlona y peyorativa respecto de las autoras decimonónicas y su reivindicación –muchas veces colectiva y “sorora”- de su nuevo rol social.²

Ahora bien, entre los diversos tópicos revisitados en la escritura poética femenina, este, el de la sororidad, la solidaridad de género, o el de hermandad lírica – una noción usada sobre todo para las escritoras y literatas de la España isabelina (Manzano Garías 1969; Kirpatrick 1990), pero que extendemos de modo general a los agrupamientos movidos por la solidaridad de género- es sin duda uno de los más importantes; uno de los posicionamientos clave en la agenda de búsquedas, reivindicaciones y resistencias de carácter social y feminista a través del tiempo y de las geografías.

Como reflexionan Gilbert y Gubar en su clásico estudio *La loca del*

² Respecto de la aparición de la “literata” como nuevo tipo social y la relación entre las mujeres escritoras decimonónicas se recomienda el reciente libro de Marta Ferrari, quien se ocupa de analizar diversos escritos y nombres referidos al lugar de la escritura femenina en el siglo XIX español, recogiendo puntualmente a autoras como Rosalía de Castro, Carolina Coronado, Emilia Pardo Bazán, Concepción Gimeno, entre otras.

desván (1979), puede advertirse un fundamental impulso común femenino “hacia la lucha por liberarse del encierro social y literario mediante redefiniciones estratégicas del yo, el arte y la sociedad” (12), transformaciones llevadas a cabo por las propias autoras al (re)diseñar imágenes nuevas, configuradas y acuñadas por sí mismas (Payeras 2009), alejadas de los estereotipos tradicionales. Como prosiguen las mencionadas autoras, desde las más antiguas creaciones literarias escritas por mujeres puede observarse el interés por no ser consideradas casos excepcionales o aislados. Rastrear una genealogía, rescatar nombres de antecesoras, inscribir la escritura y la vocación intelectual y creativa en una tradición previa que, aunque ocultada o silenciada, merece ser considerada, es un motivo recurrente en sus obras (Gilbert y Gubar 63-64). No se acepta que el reconocimiento de su trabajo quede reducido a casos aislados, porque eso sería considerar que esas capacidades se producen excepcionalmente, y no son propias de la condición femenina (Payeras, 2009: 250-251). En este sentido, en alusión a esta evidente marginación y exclusión del campo intelectual, de su lugar lateral, es interesante recordar que, como dice Joanna Russ, estos casos reforzarían la idea de “*anomalía*” y “*la falta de modelos a seguir*”, o “*mito del logro aislado*”, al sustraerlas de una tradición de poesía femenina y presentarlas aisladamente, por un lado; y asimismo al recortar algún fragmento de su obra, lo cual lleva -al decir de la norteamericana- a crear la impresión de que a pesar de que una autora aparece en esta historia de la literatura o en este plan de estudios o en aquella antología, solo se debe a un libro o un puñado de poemas, y por tanto el resto de su obra se considera que no existe o que es inferior: “No lo escribió ella. Lo escribió ella, pero no debería haberlo hecho [...] Lo escribió ella, pero solo escribió uno. Lo escribió ella, pero solo interesa/está incluido en el canon por un único motivo. Lo escribió ella, pero hay muy pocas como ella.” (2019: 181). Entre las diversas estrategias que la norteamericana considera

tendientes a “acabar con la escritura de las mujeres”, reflexiona que “cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna, y cada generación cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez” (2019: 218); ya que, como prosigue la autora, “sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz” (2019: 222).

“Versos con faldas” y lazos entre las poetas. Formas de sociabilidad y redes femeninas

Aunque decíamos que hay consenso crítico en que no es factible hablar en la posguerra española de un grupo organizado o sólido entre las poetas, sí se observan entre ellas diversos elementos que dan cuenta de su conocimiento y de relaciones forjadas en el plano textual, paratextual y biográfico que permiten pensar en una red cultural de apoyo y colaboración. Se articula entre ellas una suerte de comunidad literaria-afectiva, a través de conexiones y formas de sociabilidad formales o informales, como correspondencia epistolar, dedicatorias cruzadas, coincidencia en tertulias, poemas en homenaje, diálogos poéticos, etc. Como señalan la mayoría de los estudiosos, los nombres de las poetas que escribieron y publicaron sus poemarios en la posguerra, al filo del 50 especialmente, nos llegan de modo prioritario a través de las antologías de mujeres, como la de Ma. Antonia Vidal (1943), las de Carmen Conde (de 1954, 1967 y 1971) o la de Adelaida Las Santas, de 1983, entre otras. Esta última particularmente posee un valor especial pues remite a una forma de agrupamiento que tuvo lugar en la década del 50, en Madrid, con una breve duración que significó sin embargo un hito ineludible para las poetas de la época: la única tertulia femenina que tuvo lugar durante la posguerra, “Versos con faldas”.

Esta fue fundada en marzo de 1951 por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y Ma. Dolores de Pablos, y disuelta en 1953. Surgió de la mano de estas autoras en busca de dar lugar y publicitar a las poetas que, aunque eran invitadas a las tertulias y recitales frecuentes en Madrid en esa época, quedaban relegadas a un segundo lugar, con intervenciones cada vez más escasas. De este modo, algunas de las poetas que habían coincidido en lecturas, que comenzaron a compartir espacios y visibilidad pública y conocer con más profundidad la obra de otras poetas, decidieron fundar la única tertulia específicamente femenina durante del Franquismo. Las mencionadas Fuertes, Las Santas y de Pablos generaron entonces este sitio que congregó a cuantiosas voces de mujeres poetas, tanto de Madrid como del resto de la península. “Versos con faldas” significó una posibilidad de apertura y de encuentro para todas esas poetas a las que se procuraba brindar voz y un espacio propio. Como dice Fuertes, “aunque en 1951 no lo pensábamos ninguna de las tres ‘organizadoras’, hoy, a treinta y dos años vista, he sentido que ‘Versos con faldas’ fue un verdadero Grupo Cultural Feminista” (citado en Porpetta y Garcerá, 2019: 42).

La labor poética de las escritoras en este contexto hostil, y la conformación de un ámbito propio donde leer y escucharse representa pues un espacio heterodoxo –feminista sin saberlo, como decía Gloria Fuertes– que se rebela contra los modelos femeninos esperables, definidos por el discurso hegemónico del patriarcado católico. Al margen del canon y de los grupos dominantes, desde las orillas del campo literario y cultural diseñarán “una habitación propia”, al decir de Virginia Woolf: ese recinto material y simbólico que le permite traspasar las rejas de lo privado y los mundos interiores para exhibir una vocación y un trabajo intelectual y literario que las conectan con el afuera y con la vida pública (2008: 77).

Además de advertir lazos entre las poetas en el mapa cultural de

la época, como los trazados en torno a la tertulia o en las mencionadas antologías de mujeres, también en el plano textual pueden rastrearse diversos guiños y cruces poéticos e intertextuales, en los propios poemas o desde textos en homenajes y dedicatorias en el margen paratextual, es decir, desde los umbrales de la escritura, al decir de Genette, –esas zonas indecisas entre el adentro y el afuera, entre el texto y el mundo- (2001: 7). En diálogo con sus colegas, pueden advertirse ideas, imágenes, recursos que circulan en muchas de sus obras, entramando una suerte de retórica o discurso plural y colectivo que se nutre y se espeja en las voces de escritoras coetáneas. En este mapa común, indudablemente hay un impulso claro que se aloja en ellas, en el revés de los posicionamientos oficiales y canónicos androcéntricos, por visibilizarse, legitimando sus aspiraciones a ser (re)conocidas (Vicens 2016: 16).

En estas redes de lectura y escritura, se destaca por ejemplo el poema de Gloria Fuertes incluido en la “Nota” que escribe en la Antología *Versos con faldas*, primero en 1983 y reeditada en 2019, por Torremozas, de la mano de Marta Porpetta y Fran Garcerá. En él, incluye los nombres propios de muchas de las poetisas participantes de la tertulia, junto con diversas palabras y calificativos que buscan dar cuenta de la que denomina “su altura poética”. Algunos ejemplos: “Mercedes Chamorro: pasión y amor. Clemencia Laborda, clásica y lírica. Adelaida Las Santas: audacia y emoción...”, entre otros. Entre ellas, sobresale el modo en que se caracteriza a Ángela Figuera Aymerich: “fuerte, pacifista, humana” (2019: 57). Tres adjetivos que se distinguen claramente de los utilizados para el resto de sus colegas. Estos se posicionan en una veta distintiva de la voz poética de Figuera, elegida asimismo por la propia Gloria Fuertes para su decir poético: el de una poesía social, comprometida, de cara a la realidad y el mundo, marcadamente humanista, pacifista y testimonial.

Esta breve línea, síntesis de una lectura y una poética, trasluce una predilección que se explicita incluso en el borrador manuscrito de dicha “Nota”, incluido en la nueva edición de 2019 donde se lee un paréntesis referido a Figuera, luego omitido, con una aclaración elocuente: “la mejor”. Entre las poetas conectadas con la tertulia fueron Gloria Fuertes y Ángela Figuera quienes probablemente mayor fama y reconocimiento obtuvieron en las décadas posteriores a su disolución.³ Como ha estudiado José Ramón Zabala Aguirre (1994, 2002), Ángela Figuera, vasca en Madrid desde los años 30, poseía un lugar fundamental en la disidencia madrileña de los años 50, con la difusión de ideas y publicaciones clandestinas (como el citado prólogo de León Felipe a su libro *Belleza Cruel*, o la carta de Neruda que hace ingresar en España, de 1957). Ángela actuaba, a su vez, de puente entre la intelectualidad de la capital y su Bilbao natal, a donde viajaba todos los veranos desde el año 50 y asistía a las tertulias de su hermano, el pintor Rafael; allí conoció a Sabina de la Cruz, Gabriel Celaya, Blas de Otero, Amparo Gastón, Gabriel Aresti, entre otros. En tanto se advierte su presencia en tertulias de Madrid en las que interactuaba con parte de la oposición española de aquellos años, como José Hierro, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, Gerardo Diego, etc. Es, en fin, como señala el citado crítico en su elocuente y acertado título, “una poeta en la encrucijada” (1994).

³También Carmen Conde, una de las poetas más importantes de la época, denominada incluso por Susana March como “la madre de todas las poetas”, en referencia a su vocación solidaria y “sorora”. He realizado una aproximación a las conexiones entre Carmen Conde y Figuera en mi trabajo denominado “Ángela Figuera Aymerich y sus «hermanas poetisas»: autorrepresentación femenina y diálogos poéticos en la posguerra española” en Juan José Lanz y Natalia Vara Ferrero editores (2022), *Historia, ideología y texto en la poesía española de los siglos XX y XXI*. Sevilla: Renacimiento (en prensa).

Su obra poética, tardía –pues empieza a publicar recién en 1948, habiendo nacido en 1902, el mismo año que poetas como Cernuda o Rafael Alberti-, comienza con dos poemarios que la misma autora denomina “intimistas”, *Mujer de barro* (1948) y *Soria pura* (1949). Luego, sin embargo, en la senda de los caminos abiertos por Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, en 1944, con sus libros-hito hacia la poesía desarraigada *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* (y también de Carmen Conde, con su *Mujer sin edén* de 1947 que inicia un nuevo tipo de poesía tendiente a redefinir el lugar de la mujer en la Historia), su poesía vira hacia la que la propia poeta denomina una “poesía preocupada”. Así, a partir de 1950, con *Vencida por el ángel* su escritura estará conectada con la situación histórico-política, como testimonio y denuncia de los pesares de la guerra y de la posguerra. En sus palabras: “Los tremendos golpes de nuestra guerra y la guerra mundial, la intimidad feliz se desgarran, el suelo se hunde, los sueños se quiebran, las perspectivas se transmutan y se confunden entre la negrura del humo y el rojo de la sangre” (Figuera en De Luis 2000: 228). De este modo, su poesía cambia:

Entro en contacto con el odio, la codicia, la destrucción, la injusticia, la muerte innumerable, antinatural e ilícita. El hambre pisándonos los talones; el desprecio hacia el hombre y hacia la libertad humana. Hay que vivir contra todo y a pesar de todo en un mundo convulsionado y atroz. Vivir viviéndolo todo y sufriendolo todo con todos. Terminó la íntima soledad del poeta [...] Crear belleza pura, inútil, y cruel en su exclusividad, ya no es bastante. Hay que hacer algo más con la poesía, que es mi herramienta, como cualquier hombre tiene que hacerlo con la herramienta de que disponga y pueda manejar, para salvarnos y ayudarnos unos a otros” (2000: 228).

En cuanto a Gloria Fuertes, la madrileña, nacida en 1917, participó como fundadora en la mencionada tertulia, publicó sus primeros libros en

la década del 50, obtuvo una beca Fullbright para viajar a Estados Unidos en los '60 y, en especial, alcanzó una popularidad sin precedentes por su labor infantil, que le otorgó un reconocimiento y un carácter mediático que, de acuerdo a muchos críticos, opacó acaso su importancia como poeta para adultos. En referencia a su producción poética, luego de su primer poemario *Isla ignorada*, de 1950, a partir de 1954, con *Antología y poemas del suburbio* (cuyos poemas abren las *Obras incompletas* compiladas por la autora en 1975), la poética de Fuertes se alinea en una vertiente sumamente original, como una versión singular, *sui generis*, de los cauces de la poesía social vigentes en el medio siglo. En sus libros la poesía persigue una evidente voluntad testimonial y comunicativa, de “comuni3n-comunicaci3n con el lector” (2011: 30). En muchos de sus poemas, la hablante poética se propone como vocera y portavoz de las penurias de los que no tienen voz: “poeta de guardia”, como dice uno de sus t3tulos m3s famosos. Y en este sentido, es interesante advertir c3mo su decir po3tico retoma muchas l3neas y recursos presentes en la obra de 3ngela Figuera.

“Mujeres de carne y verso”: di3logos po3ticos y cruces intertextuales

Es posible rastrear nexos claros, filiaciones, e incluso reescrituras expl3citas de im3genes y versos que hace dialogar sendos proyectos literarios. Tambi3n, su decir po3tico se anuda por ejemplo en la dedicatoria que 3ngela le realiza a Fuertes en su libro *Los d3as duros*, en enero de 1955, que trasluce indudablemente la complicidad entre ambas: “Para Gloria Fuertes, mi estupenda compinche en poes3a” (2019: 339). En cuanto a los di3logos po3ticos, sobresalen en primer t3rmino textos singulares presentes en Figuera, como “La c3rcel”, incluido en *El grito in3til* (1952), y “Carta abierta”, un poema de *Belleza cruel* (1958). En ellos, los hablantes difieren claramente

del sujeto poético, apelándose a la técnica del monólogo dramático. En el primero, en primera persona singular, la voz poética está constituida por quien se autodefine como “un preso de siempre para siempre”:

Nací en la cárcel, hijos. Soy un preso de siempre.
Mi padre ya fue preso. Y el padre de mi padre.
Y mi madre alumbraba, uno tras otro, presos,
como una perra perros. Es la ley, según dicen.
[...]
Arrastro unas secas raíces que me enredan las piernas
cuando voy, como un péndulo de trayecto inmutable,
desde el sueño al cansancio, del cansancio hasta el sueño.

Soy un preso de siempre para siempre. Es el orden.
(1986: 193).

En el segundo poema, “Carta abierta”, el género discursivo que anuncia el título introduce también un nuevo hablante poético, esta vez con nombre propio, Segundo López, que se dirige a un destinatario con señas ineludibles: “Jesús de Nazaret (Dios hijo). Cielo” (1986: 226). De este modo, el poema presenta una imagen de la religión y la divinidad fuertemente humanizada, próxima a los hombres, a los pobres, al pueblo. Y como en el texto anterior, la voz poemática, en primera persona, elude la frecuente identificación entre sujeto poético y poeta a partir de esta técnica singular que permite ceder la voz a un personaje menor, a un obrero, un carpintero, que se dirige a Jesús de igual a igual:

Perdona que te escriba. De seguro
no harás cuenta de mí. Soy poca cosa.
Segundo López Sánchez, carpintero,
casado, con mujer y cinco hijos.
[...]
Soy uno de tus pobres. Pero ocurre

que ya no tengo fuerzas ni paciencia.

[...]

De obrero a obrero te lo pido y firmo:

Tu humilde servidor:

Segundo López.

(1986: 226-27)

El monólogo dramático, de límites difusos, y definido frecuentemente de modo impreciso, puede ser acotado en respuesta a determinados criterios específicos o “señas de identidad” genéricas. Entre ellos, se torna imprescindible la inclusión de un *hablante* (un “yo” nítidamente distinto del autor), un personaje central que habla en primera persona y se “autorrevela” en el poema, una “persona” dramática, no una simple voz poemática.⁴ La presencia de estas voces “otras”, incluso nominada en el segundo ejemplo, constituye una original apuesta de Figuera retomada en variadas ocasiones a lo largo de la obra de Fuertes. En ella, se vislumbran también, como marca vertebradora de su poesía, esa religiosidad hondamente popular y humanizada

⁴ Como advierte Sabadell, citando a Sumerhill, este artificio literario surge como reacción en la poesía contemporánea en contra de los lirismos exacerbados de los románticos y como un intento de matizar el lenguaje de la subjetividad a través de un correlato objetivo del sujeto lírico (1997: 15). Este subgénero lírico permite pues la distancia entre el autor y el texto con la creación de esta nueva voz, “distinta de la suya en mayor o menor grado, y que a lo largo del poema se irá definiendo como la de un personaje-actor que se va haciendo al mismo tiempo que presenta los hechos” (Sabadell 1997: 16). En la búsqueda de elementos constituyentes del género, algunos autores proponen definiciones de gran rigidez (Ina Beth Sessions) hasta clasificaciones más laxas o simplificadoras (Sinfield), que atienden simplemente a la presencia de un hablante distinto al autor en el poema. Más allá de las teorizaciones formales, como señala Langbaum, la importancia central de este artificio radica en el hablante del poema, a través del cual se produce un efecto de objetividad con la creación de un personaje que se revela en el poema mismo. Es decir que, de acuerdo con este autor, no importa tanto bucear en las características formales sino en la naturaleza de ese hablante “que se expresa para aprender algo de sí mismo” (Sabadell 19).

que destacamos a propósito de Figuera (“¿Qué no soy mística porque canto al suburbio? / Y canto al suburbio porque en él veo a Cristo”, dice por ejemplo en “Poema” de *Antología y Poemas del suburbio* (2011: 55). Y asimismo, la introducción de la original técnica desplegada por la vasca se observa en cuantiosos poemas con nuevos hablantes poéticos, sobre todo de sus *Obras incompletas*, donde se cede la voz a prostitutas, vendedores ambulantes y pregoneros, presos, mendigos y personajes extraídos de los estratos más humildes, muchas veces también con nombre propio, en poemas como “La arrepentida”, “Yo”, “Puesto del rastro”, “El vendedor de papeles o el poeta sin suerte”, “Pobre de nacimiento”, etc.⁵ Este último poema, por ejemplo, de *Antología y poemas del suburbio*, emula el pedido de limosna de un mendigo a quien cede la voz, José García: “Señorito, / de una limosna al mendigo, / que el hombre que le pide no le quita nada señorito. / [...] Soy pobre de solemnidad, según este recibo / José García, para servirle, sin domicilio” (2011: 65).

En segundo término, uno de los textos más representativos de Fuertes, una suerte de arte poética que cierra su poemario de 1958, *Todo asusta*, comienza con versos que delinear la figura de una hablante claramente social y comprometida, desde los sesgos orales que presenta el título reafirmando los postulados sociales de la poesía como oficio: “Hago versos, señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa, / me gusta el vino como a los albañiles” (2011: 137). En este poema, se expone el carácter testimonial de esta poeta que concibe su actividad poética como una cuestión moral: denunciando injusticias, mostrando solidaridad frente a una sociedad indiferente: “a los déspotas duros nadie les dice nada, / y leemos que hay muertos y pasamos la hoja, / y nos pisan el cuello y nadie se levanta, / y

⁵ He trabajado la inclusión del monólogo dramático en Gloria Fuertes en mi artículo “Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes”, publicado en el número 26, año 2013, de *la Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis)*.

nos odia la gente y decimos: ¡la vida! / Esto pasa señores y yo debo decirlo” (2011: 137).

Algunos años antes, en 1952, en el poemario denominado de manera elocuente *El grito inútil*, y dedicado “a los que no quieren escuchar”, en el poema “Culpa”, Figuera planteaba asimismo esta indiferencia moral y social frente a las penurias, las evidentes desigualdades y oprobios de índole diversa. Como en el texto anterior, las enumeraciones recorren también los versos desde un tenor que enfatiza, en este caso, la carga fuertemente irónica y crítica hacia la desidia de quienes quieren eludir las culpas y responsabilidades con diferentes pretextos:

Si un niño agoniza, poco a poco, en silencio,
con el vientre abombado y la cara de greda.
Si un bello adolescente se suicida una noche
tan sólo porque el alma le pesa demasiado.
[...]
Si las hembras rehúyen el parir. Si los viejos
a hurtadillas codician a los guapos muchachos.
[...]
Si la cárcel, si el miedo, si la tisis, si el hambre.
Es terrible, terrible. Pero yo, ¿qué he de hacerle?
Yo no tengo la culpa. Ni tú, amigo, tampoco.
Somos gente honrada. Hasta vamos a misa.
Trabajamos. Dormimos. Y así vamos tirando.
Además, ya es sabido. Dios dispone las cosas.

Y nos vamos al cine. O a tomar un tranvía.
(1986: 181)

En su interesante estudio sobre la censura española en relación con Figuera, Lucía Montejo Gurruchaga subraya que, de todo el conjunto de poemas y poetas de la Antología de Millán de 1955, *Veinte poetas españoles*, sólo dos versos de este poema son los que el censor propone que sean eliminados,

“por considerarlos improcedentes” y porque pueden dar lugar a “torcidas interpretaciones” (1998: 172): “Si las hembras rehúyen el parir. Si los viejos / a hurtadillas codician a los guapos muchachos”. La supresión finalmente no tuvo lugar, pero es elocuente que estas líneas sean las que alarmen a la censura: se rebate por un lado la figura de madre abnegada ensalzada en la posguerra española y se introduce también uno de los temas más silenciados y perseguidos desde la virilidad y el modelo claramente androcéntrico y militarizado del franquismo, la homosexualidad.

Por último, una imagen luminosa que elegimos como epígrafes de estas páginas anuda ambas poéticas, la sentencia que afirma la estatura humana imbricada a la vocación poética, como anverso y reverso de sus identidades poéticas. “Mujer de carne y verso me declaro, / pozo de amor y boca dolorida, / pero he de hacer un trueno de mi herida / que suene aquí y ahora, fuerte y claro” (1986: 284), decía Ángela Figuera en su poema “Aunque la mies más alta dure un día”, incluido en su libro de 1962, *Toco la tierra. Letanías*. Gloria Fuertes replica varios años después este verso y esta singular autorrepresentación poética, en su poema “Otra historia de Gloria”, de 1980: “por fin me conociste de verdad: en carne y verso” (2004: 279). Indudablemente, vida y obra traslucen en Figuera una coherencia poética y política que la configuran como una intelectual, una “mujer de carne y verso”, imagen que conjuga y entrecruza lo privado y lo público, reúne experiencia singular con proyección y testimonio colectivo, y actualiza la famosa rúbrica de Blas de Otero en su poema “A la inmensa mayoría”, cuyos versos se sellan con la inclusión de las coordenadas históricas del acto poético, “en carne y hueso”.⁶ Gloria Fuertes recoge este sintagma, posteriormente, en diálogo con la evidente matriz autorreferencial y autobiográfica/autoficcional de su

⁶ “...Aquí tenéis en carne y hueso, / mi última voluntad. Bilbao, a once/ de abril, cincuenta y uno. / Blas de Otero.”.

escritura, trocándolo por una nueva imagen que compendia el binomio vida/poesía, frecuentemente explotado de manera lúdica en su poesía.

Algunos poemas pues que permiten advertir lazos intertextuales entre ambas poéticas, con conexiones en el plano temático, enunciativo y en referencia también a sus autofiguras como poetas en el contexto adverso de la posguerra, en el cual su voluntad social y testimonial se une a sus roles femeninos y a decires singulares como mujeres escritoras. Los desplazamientos enunciativos, en primer lugar, donde se cede la voz a hablantes diversos en desmedro del reinado dominante de la primera persona y la identificación sujeto-poeta, representa una vuelta de tuerca fuerte en estas poéticas sociales. En ellas, no solo la poeta funciona como vocera de sectores oprimidos, sino que les otorga el protagonismo enunciativo para que acaparen un espacio poético propio, desde una apuesta polifónica. Así, se cede el turno de palabra y se permite elevar la voz a sectores marginados y silenciados cultural y socialmente, como espejo heteroglósico y diversificado de las propias dicciones femeninas.

Luego, “Culpa” y “Hago versos, señores” dialogan como hemos visto con el afán comunicativo y testimonial de una poesía que conmina a posicionarse de cara a la Historia y al mundo, dejando de lado visiones de un arte evasivo, intimista, o “egoísta”, parafraseando el famoso poema “Egoísmo”, de Figuera, una especie de manifiesto que inaugura su libro *Vencida por el ángel* y, con él, su etapa más social: “contra el sucio oleaje de las cosas / yo apretaba la puerta. Mis dos manos, / resueltas, obstinadas, indomables, / la mantenían firme desde adentro.” (1986: 111). Finalmente, el intertexto explícito que entreteje sendos proyectos, trazando una imagen análoga en referencia a sus figuras poéticas definidas por su género y por su rol poético –“mujer de carne y verso”- permite establecer un puente entre ambas, desde los años 60 y hasta los 80. De la escritura a la vida, de su rol textual a su

rol social (Mignolo), desde la poesía y hacia el mundo, ambas se construyen en la intersección fecunda entre la palabra y la historia.

En el estudio de la poesía de autoría femenina es interesante advertir cruces y nexos entre las “compañeras de oficio” ya que, como decía más arriba Joanna Russ, “sin modelos a seguir, es difícil ponerse manos a la obra; sin un contexto, es difícil hacer una valoración; sin colegas, es casi imposible alzar la voz” (2019: 126). Así, entre otras líneas posibles, temas y tonos que revelan un fructífero diálogo literario entre ambas, hemos elegido en esta ocasión estas calas poéticas que tienden redes entre sus proyectos, trasluciendo acercamientos y filiaciones que delinean una traza diacrónica y genealógica. En el asfixiante y antiintelectual mapa de la posguerra española, lazos múltiples se extienden entre sus libros y versos, tejiendo una mirada colectiva y dando luz a una comunidad letrada femenina, como contracara de la realidad oficial.

Reflexiones finales

Interesa subrayar la conciencia relacional y la perspectiva plural como parte de un conjunto articulado por dicciones heterogéneas que coexisten, se imbrican y acompañan en un escenario común. Así, podemos rescatar en Fuertes también el poema denominado “Inesperada visita”, de 1954 (*Antología*), en donde se mencionan algunos nombres de escritoras del momento, en igualdad con los hombres: “Crespo Dumé Carriedo Carlos Edmundo / Pacheco Juan Iglesias Prudencio Carmen Conde / Ramiro Oswaldo Jean y Corrie, también Dulce María / De Pablos Ontiveros Molina Gala Mariscal Nivaria [...] ¡Todos venían a salvar el mundo! / Ateridos venían con la voz al descubierto (2011: 51). Y luego el poema de Ángela Figuera, “Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”, uno de sus textos más conocidos,

publicado originalmente en la revista *España*, en 1950, y recogido luego en sus *Obras completas*. En él, se destaca la dedicatoria a su colega Carmen Conde, primero, como ejemplo inicial de esa voluntad de acercar su voz a la de sus congéneres; y luego la exhortación a esas “hermanas”, que serán luego “amigas”, para que conecten su mirada y su palabra con la realidad circundante, en desmedro de las poses y actuaciones evasivas, acartonadas, miedosas y edulcoradas; espectadoras pasivas y no sujetos activos de la realidad y del mundo:

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida
como en una visita de cumplido. Sentadas
cautamente en el borde de la silla. Modosas.
Dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando
suspirillos rimados como pájaros bobos.

Pero ocurre que el mundo se ha cansado de céfiros
aromados, de suaves rosicleres o lirios,
y de tantos poemas como platos de nata.

Levantaos, hermanas. Desnudaos la túnica...
(1986: 302-303)

Estudiar las formas de interrelación, los modos de encuentro y agrupamiento que practicaron quienes se dedicaban o pretendían dedicarse a la literatura (Bibbó 2016: 6) es pues una puerta fecunda, que excede tanto al autor o a las autoras como a los límites del texto y la obra individual, para dar cuenta de un espacio coral en el que coexisten voces y búsquedas complementarias. Como propone Elaine Showalter en su clásico estudio “La crítica feminista en el desierto” (“Feminist Criticism in the Wilderness”), de 1981, es posible enfocarse en la escritura femenina pensándola como un discurso a dos voces, donde yacen una serie de discursos sociales, literarios y culturales tanto de los silenciados como de los dominantes (2010: 403).

Esta idea, afín a la que Gilbert y Gubar denominan “palimpsesto”, permite pensar en una escritura doble, en la que cohabitan dos historias, una historia dominante y, por otro lado, una historia silenciada. Como dice Miller, es posible observar siempre “otro texto” en la literatura escrita por mujeres, “más o menos silenciado”, pero “siempre ahí para ser leído” (citada en Showalter 2010: 403). Sin duda, este discurso no será nunca un discurso esencialista o innato, como ya reflexionaba tempranamente Showalter: “el lenguaje y el estilo nunca son espontáneos e instintivos, sino que son siempre los productos de innumerables factores, de género, tradición, memoria y contexto” (393). En el mismo sentido, con lucidez señalaba también Butler años más tarde en su famoso *El género en disputa (Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity)*, de 1990, que “es imposible separar el género de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y mantiene”, ya que dicha noción se “entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente constituidas” (2007: 49). Así, las voces de las poetisas de posguerra traslucen tanto la importancia decisiva de esas mujeres que procuraron intervenir en la esfera pública y defender su oficio de escritoras en esa España posbélica y patriarcal como, a su vez, los obstáculos, restricciones y los prejuicios antifemeninos que debieron sortear.

Bibliografía

- Bibbó, Federico: *Vida literaria: Sociabilidad cultural e identidad letrada en la Argentina de fin de siglo*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En *Memoria Académica*, 2016. Disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/68987>, consultado el 20/06/2021.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.
- Conde, Carmen (1954). *Poesía femenina española viviente*. Madrid: Arquero.

- (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*. Barcelona: Bruguera.
- (1971). *Poesía femenina española (1950-1960)*. Barcelona: Bruguera.
- De Grado, Laura (2019). “Sororidad, la alianza entre mujeres que lo cambia todo.” *Efeminista*, 25 (abril de 2019). <https://www.efeminista.com/sororidad-mujeres/>, consultado 25/08/2021.
- De Luis, Leopoldo (2000). *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, edición de Fanny Rubio y Jorge Urrutia, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Di Stefano, Ornella (2020). “El pacto de sororidad como estructura fundamental en la construcción de una comunidad solidaria” en *Heterocronías*, Vol. 2, N° 2, 45-61.
- Femenías, María Luisa (2018). ¿Qué significa el término sororidad? Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=sYdQOaros48>. Consultado el 27 de agosto de 2022.
- Ferrari, Marta (2019). “Sororidad: Ángeles y abejas de Miguel de Unamuno.” *La pecera* (2019). Disponible en <https://www.lapecerarevista.com/ensayo>, consultado el 15/08/2021.
- . (2021) *Amazonas de las letras. Discursos de y sobre las literatas en la España del XIX*. Rosario. Mar serena ediciones.
- Figuera Aymerich, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.
- Fuertes, Gloria (2004). *Historia de Gloria. Amor, humor, desamor*. Madrid: Cátedra.
- (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Garcerá, Fran y Marta Porpetta (2019). *Versos con Faldas. Historia de una tertulia literaria, fundada por Gloria Fuertes, Adelaida Las Santas y María Dolores de Pablos*. Madrid: Torreozas.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar (1998). *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. España: Cátedra.
- Kirkpatrick, Susan (1990). “La ‘hermandad lírica’ de la década de 1840”. En M. Mayoral (ed). *Escritoras románticas españolas*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 25-41
- Leuci, Verónica (2013). “Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas (Celehis)*, núm. 26,
- Manzano Garías, A. (1969). “De una década extremeña y romántica”. *Revista de Estudios Extremeños*, 24 (1969) 1-29.

- Martín Gaité, Carmen (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Mignolo, Walter (1982). “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana* 118-119, enero-junio.
- Montejo Gurruchaga, Lucía (1998): “La relación de Ángela Figuera con la censura española: los expedientes de su obra poética”. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: Madrid, 6-11 de julio de 1998. Edición de Florencio Sevilla y Manuel Alvar, en “<https://www.cervantesvirtual.com> (consultado el 17 de noviembre de 2022)
- Payeras Grau, María (2009). *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.
- Quance, Roberta (1986). “En la casa paterna” en FIGUERA, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión, 11-19.
- Russ, Joanna (2019). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Buenos Aires: Mil anarquistas.
- Sabadell Nieto, Joana (1997). *Fragmentos de sentido. La identidad transgresora de JGB*. Barcelona: PPU.
- Showalter, Elaine (2010). “La crítica feminista en el desierto” en *Textos de teorías y crítica literarias: (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, coord. por Nara Araújo, Teresa Delgado, 381-404.
- Vicens, María (2016). *La escritora hispanoamericana en la cultura argentina de entresiglos*. Disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6142>. Consultado el 27 de agosto de 2022.
- Wolf, Virginia (2008). *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral.
- Zabala Aguirre, José Ramón (1994). *Ángela Figuera: una poesía en la encrucijada*. San Sebastián: Universidad de Deusto.
- (2002). “Una escritora frente a la barbarie”, *Pérgola*, 4.

***Hablar el cuerpo:* La deconstrucción de tabúes en la poesía femenina actual¹**

Laura Scarano

CELEHIS- INHUS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA- CONICET

laurarosanascarano@gmail.com

Resumen

La poesía hispánica escrita por mujeres durante las tres últimas décadas plasma un concierto de voces y temas de muy rica versatilidad sobre la experiencia de ser mujer y dejar “hablar el cuerpo”. Especialmente enfocaremos aquí la deconstrucción de ciertos tópicos considerados tabúes, ausentes de la tradición de *poesía femenina*, o mejor dicho, de la *poesía escrita por mujeres* (no necesariamente la llamada *poesía feminista*, que implica una militancia explícita). Este espectro de tabúes que comienzan a ser desmantelados incluye un repertorio temático, que había sido naturalizado como anti-lírico en la historia del género, como la maternidad no deseada y el aborto, los ciclos biológicos femeninos, las enfermedades atribuidas a la mujer, el envejecimiento y el deterioro corporal, etc. Tabúes no dichos, ya sea por pudor personal, represión moral, vergüenza social, censura institucional o autocensura. Hoy se ha levantado la veda sobre estas cuestiones y las voces de mujeres enfrentan ya sin temor aquellos antiguos núcleos silenciados, liberan sus represiones sociales y deconstruyen esa

¹ El presente trabajo tiene dos antecedentes académicos emparentados: la conferencia inaugural de las Jornadas “*La loca de los versos...*” Autorrepresentación y rol social de las poetisas en España”, dictada en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, el 9 de diciembre de 2021. Y una versión mayor como capítulo del libro de Lucía Caminada y Fernando Gonçalves (eds.) (2022). *Políticas y narrativas del cuerpo. Politiques et récits du corps. Politics and Narratives of the Body*. Corrientes: Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste EUDENE y Perugia, Italia: Ceneri Rosse, 2022. 362-384.

familia semántica propiamente femenina, estigmatizada con la tácita frase: “De eso no se habla”. Puntualizamos aquí dos núcleos dentro de este nuevo espectro de intereses: el cuestionamiento a la maternidad y sus derivados, y las funciones y transformaciones fisiológicas del cuerpo.

Palabras claves: poesía; cuerpo; mujeres; tabúes; español

*Mi casa es este cuerpo que parece una mujer,
no necesito más paredes y adentro tengo mucho espacio:
ese desierto negro que tanto te asusta.*

MIRIAM REYES, *Bella durmiente*

1- “Nadie sabe lo que puede un cuerpo” (Spinoza)

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo

HÉLÈNE CIXOUS

Comencemos con un interrogante de base: ¿cuál es ese cuerpo que (se) habla?, ¿cómo una mujer *dice* su cuerpo en poesía? Una breve aproximación teórica nos ubica con rigor en los alcances que hemos de darle a esa noción. Pierre Bourdieu trazaba hace tiempo su categoría del *habitus* y destacaba una *cultura somática*, donde lo social se interioriza en los individuos y se generan prácticas que enlazan el cuerpo con su marco objetivo a través de normas, leyes, aparatos, códigos, modelos. Para el sociólogo francés: “Ser, cuando se trata de las mujeres, es ser percibido por la mirada masculina o por una mirada habitada por las categorías masculinas” (Bourdieu, 2000,

123). Jean-Luc Nancy, en su libro *Corpus* (1992), reúne toda su filosofía del cuerpo, en un intento por “abolir lo más posible la distancia entre la escritura y su sujeto, pretendiendo, al mismo tiempo, acuñar nuevas palabras para una nueva ontología corpórea”. Y sin tapujos afirma que “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”, porque “no se puede construir una nueva ontología si no se cuenta con un lenguaje que convierta al cuerpo en signifiante”, de ahí su propuesta de una “*excritura*” somática (2003, 55). Se trata entonces de restituirle al cuerpo su naturaleza de *topos*, de ser un lugar de existencia, para que *se hable* en el texto.

Desde el axioma fundacional de Simone de Beauvoir en 1949 en *El segundo sexo*: “No se nace mujer: se llega a serlo” (2007, 207), a la irrefutable afirmación de Hélène Cixous en su libro de 1975, *La risa de la medusa*: “Es necesario que la mujer escriba su cuerpo” (2001, 57-58), mucho se ha escrito en torno a la mujer como objeto de estudio, entroncando la categoría en el sistema sexo/género. Para muchas feministas como Luce Irigaray, el único parámetro normativo a partir del cual se ordenan las diferencias es el del varón, por lo cual “aquello de la mujer que la hace diferente a lo masculino refiere a la especificidad del cuerpo femenino”, a su materialidad biológica, como lo detalla en *Ese sexo que no es uno* de 1979 (en Martínez Ariel, 2017: 13).

Entre las últimas teorías del feminismo, un instrumento operativo lo aporta Teresa De Lauretis que, siguiendo a Foucault, define como “tecnologías políticas del cuerpo” (1989) a esas difusas estrategias de poder que actúan de manera fragmentaria e inconexa a través de las instituciones, la historia, los discursos literarios y artísticos. El género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos, sino el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los comportamientos y las relaciones sociales, en palabras de Foucault, por el despliegue de

una tecnología política compleja. La construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación (1996: 8,11). En nuestro ámbito argentino, Dora Barrancos ha declarado con contundencia que “no es la anatomía en sí misma la que hace posible una experiencia histórica, sino las concepciones del momento que interpretan la carne y a través de las cuales se vive y siente a los cuerpos” (2000: 3).

Pero será Judith Butler quien mejor sostenga la materialidad del cuerpo como histórica, imposible de ser conceptualizada independientemente de los discursos hegemónicos (también los de la tradición lírica en este caso que nos ocupa). En su primer libro, titulado *Gender trouble* (1990) y traducido como *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Butler argumentaba que: “Si una es mujer, es evidente que eso no es todo lo que una es, porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos distintos, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades”. Porque “el género es la estilización repetida del cuerpo, una serie de actos repetidos –dentro de un marco regulador muy rígido– que se congela en el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser” (2006, 66). Y más contundentemente reconocía que “en lugar de un significante estable que reclama la aprobación de aquellas a quienes pretende describir y representar, *mujeres* (incluso en plural) se ha convertido en un término problemático, un lugar de refutación, un motivo de angustia” (2006: 49).² En 1993, publica su significativo libro *Cuerpos*

² Con lucidez analiza Ariel Martínez esta multiplicidad identitaria que piensa Butler en el sistema sexo/género: “El sexo ingresa en escena figurado como superficie corporal, natural, neutra, estática y fija sobre la cual se inscribe el género, entendido como los sentidos que, en cada tiempo y lugar, delimitan los significados propios de ser varón y mujer. El género anida en la cultura, por tanto es históricamente variable. Por su parte, el sexo, en tanto hecho natural, resulta pétreo a la incidencia de la acción

que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”, donde admite la dificultad de abordar “la materialidad del cuerpo” *per se*, después de “una generación de obras feministas que intentaron, con diversos grados de éxito, traducir el cuerpo femenino a la escritura, que procuraron escribir lo femenino de manera próxima o directa” (2002: 11). Finalmente, en *Deshacer el género*, enfoca la categoría de “performatividad”, porque el cuerpo adopta un modo de presentarse como sujeto frente a los otros con “formas y representaciones para *performar* su interacción” y “todo acto significativo delimita, bordea y materializa el cuerpo” (2004, 25). En síntesis, urge visibilizar ese “grupo de seres corporizados en la posición social de ‘mujeres’ que ahora, bajo el nombre de feminismo, tienen algo distinto que decir” (1992: 75).

Entonces, “¿qué lugar ocupa el cuerpo en los aportes teóricos que incorporan consideraciones explicativas no reductibles al cuerpo biológico?” (Martínez, 2017, 20).³ Un punto de partida para abordar de manera integral el abanico de identidades que connota el concepto “mujer” por fuera de su exclusiva biología puede ser esta oportuna reflexión de Leonor Arfuch, que nos invita a:

política. Su presencia asegura al significado genérico un soporte material, aunque en sí mismo no reside determinación alguna” (2017: 17). Y continúa: “Claramente, en esta perspectiva, el género interpreta al sexo. Si el cuerpo se presenta bajo dos únicas posibles configuraciones, aseguradas naturalmente, entonces sólo se requieren conjuntos de significados conglomerados en dos conjuntos. Finalmente, desde aquí, el género es binario porque el sexo es dimórfico. El sexo, aunque oculto, es dato primario, y sobre el arco y espectro que él habilita se monta el género” (20).

³ Para Sherry Ortner, “las mujeres han sido relegadas a un segundo plano en tanto han sido consideradas más próximas a la naturaleza”, lo cual “no quiere decir que los hechos biológicos sean irrelevantes ni que hombres y mujeres no sean distintos, sino que estos hechos sólo adoptan la significación de superior/inferior dentro del entramado culturalmente definido del sistema de valores” (1979: 110).

... bucear en modulaciones diferentes del “yo”, ahondar en la experiencia autobiográfica desoyendo el estereotipo clásico, trabajar una mirada femenina sobre la mujer que muestre/vea otras cosas de ella, abrir el abanico de la identidad en su diversidad racial, social, cultural, religiosa, étnica, son sólo algunos de los posibles caminos de la forma, algunas disyuntivas de la puesta en discurso -que es simultáneamente una puesta en sentido-, capaces de transformar la percepción aun en el nivel más comprometido de la experiencia: desarticulando ese replicar inconsciente de viejas huellas, esa predictibilidad de las imágenes e historias donde somos narradas (1996, 124).

2- La impugnación poética de los tabúes

*Hay un tabú alrededor de todo lo que afecta al cuerpo femenino [...],
Porque lo que no se nombra no existe, mientras lo privado femenino
no se haga público, tampoco será importante en la agenda política
ni pasará a formar parte del discurso público.*

(Paula Bonet)

Volviendo a nuestros interrogantes de partida, ¿qué significa deconstruir poéticamente el cuerpo? Y ¿un tabú corporal? Antes debemos definir esa categoría imprecisa, inquietante y polisémica. El diccionario consigna que “tabú” es la prohibición de hacer o decir algo determinado, impuesta por ciertos respetos o prejuicios de carácter social o psicológico. Inmediatamente aparecen como campo léxico asociado sus distinciones: el tabú moral, el tabú sexual, el tabú religioso, hasta el tabú alimenticio. Pero la bibliografía destaca en primer lugar el más extendido: la conducta relacionada con la sexualidad, orientada más bien hacia desviaciones y obsesiones. Para Freud, la palabra “tabú” incluye tres nociones: 1. El carácter

sagrado o impuro de personas u objetos, 2. La naturaleza de la prohibición que de este carácter emana, y 3. La consagración o impurificación resultante de la violación de la misma (1998, 28). Impedimento, condena, prohibición, o como la doxa popular ha cristalizado en frases tópicas: “De eso no se habla” o “Eso no se nombra”.

Enfoquemos entonces ahora la poesía actual escrita por mujeres.⁴ Para Sharon Keefe Ugalde, “en el proceso poético de conocerse a sí mismas las mujeres acaban, explícita o implícitamente, enfrentándose con el género, mientras que para los poetas el género no juega un papel significativo en la búsqueda de la identidad personal” (2017: 163). La crítica y poeta granadina Erika Martínez cree que “no es posible escribir poesía sin que esté atravesada por la identidad de género. No hay manera de evitarlo. «Incluso si te resistes también lo estás haciendo», explica” (en Ángeles, 2018: s/p). Esta asunción de partida vuelve natural la recurrencia verbal de las mujeres a su cuerpo biológico, indicador de su sexo (aun cuando el género auto-percibido sea otro). Dice Rosa Ma. Rodríguez Magda que “llegar a lo que parece más inmediato: el cuerpo, la carne, implica desenmarañar una red de presupuestos que se nos ofrecen como naturaleza” (2003: 7).

En una antología titulada *El poder del cuerpo. Antología de poesía femenina contemporánea*, que se abre con el epígrafe de Spinoza que antepusimos en nuestro trabajo, su autora Meri Torras afirma que, si bien

⁴ Destaco dos aclaraciones de partida respecto del corpus. En el amplio abanico de poetas aquí citadas me apoyo en una mirada de la poesía escrita en español transatlántico, es decir, hay lugar para voces de ambos lados del océano que escriben en una misma lengua panhispánica (aunque mi primer campo de especialización sea la escrita en España). Del mismo modo, temas como el nuevo erotismo hetero y homosexual -que ya ha sido y sigue siendo elaborado por grandes poetas desde Ana Rossetti a Cristina Peri Rossi-, no será foco de nuestra atención en este trabajo, ya que he preferido dar lugar a nuevas o más desconocidas poetas, haciendo hincapié en otros repertorios referidos al cuerpo y sus tabúes.

la poesía femenina no logra saturar el significado del cuerpo, ésta supone “un modo determinado de evocarlo”. Porque en los poemas que allí recoge, muestra una galería de “...cuerpos interrogantes, buscando respuestas que no acaban de encontrar. Unos obedientes y mansos, otros rebeldes o ácidos”, y que suelen deambular en “espacios fronterizos, porque pocas identidades estables hay aquí” (en Trueba Mira, 2010, 236). Sin duda, las reivindicaciones feministas y la nueva posición de la mujer en la sociedad “resulta inseparable de una reflexión a propósito de la apropiación del cuerpo y su poder como arma de pronunciamiento crítico” (Cánovas, 2018, 352). Otra vez pero en su poesía, Erika Martínez nos deslumbra con un texto elocuente, que exhibe la profunda conciencia de lo que es *ser y hablar el cuerpo propio*, sin necesidad de posturas extremas de dogmatismo de género:

“Abolirse”

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: s/p)

Tras la ironía, late la certeza de lo que entraña esta aguda conciencia

corporal o nueva cultura somática que, en el caso de la poesía escrita por mujeres en este nuevo siglo, se expande y diversifica exponencialmente. Laura Freixas en su estudio *Literatura y mujeres* intenta enumerar algunos rasgos recurrentes de esta poesía, como “la autojustificación, puesta en escena de la propia vocación poética, revisión de símbolos tradicionalmente femeninos, búsqueda de precursoras, reinterpretación de arquetipos” (2000: 154). Sin duda, estas y otras características afloran a favor y en contra de un *statu quo* literario pero sobre todo ideológico y social, ya que “pensar las formas de objetivación del cuerpo de la mujer implica también preguntarnos por las operaciones de esencialización, naturalización y universalización que hacen de ese cuerpo un estereotipo, una imagen fija que se vuelve patrón de lectura de todos los cuerpos de mujer” (Justo von Lurzer, Spataro y Vázquez 2000: 3).

Ya hemos visto que desde la década de los 90 proliferan tópicos clasificados *per se* como predominantemente femeninos: el nuevo erotismo, el varón como objeto de deseo sexual, la vertiente lésbica y transexual y otras opciones de orientación ya consolidadas. Pero estos núcleos de sentido conviven ahora con nuevos tópicos, excluidos antes de la lírica femenina, como la insistencia en el cuerpo biológico y sus funcionamientos más primarios o fases temporales. Por ejemplo, la maternidad ya no es asumida como obligación, sino como elección, a veces de modo conflictivo y otras es rechazada. Se tematiza abiertamente el aborto natural o buscado y reivindicado; no se evaden tópicos como los ciclos menstruales y el climaterio. Asimismo, se focalizan partes del cuerpo femenino deserotizadas; surgen alusiones a enfermedades como la anorexia y la bulimia, el cáncer mamario, el envejecimiento físico frente a los mandatos mercantiles de belleza y apariencia juvenil eterna. No están ausentes de este campo corporal diversas formas de discriminación, ya sea en el ámbito

familiar o público, denuncias relacionadas con la agenda LGBTTTIQ, el *bullying*, los femicidios, el incesto, abusos y violaciones, etc. Recorreremos a continuación una serie de poemas para ilustrar dos núcleos dentro de este amplio espectro de tabúes: el cuestionamiento a la maternidad y sus derivados y las funciones y transformaciones fisiológicas del cuerpo.

3-Ser (o no ser) madre: una maternidad feminista

*Un sol muerto tiñe los periódicos. Es rojo.
Pierdo una vida tras otra. La negra tierra se las bebe.*
(“Tres mujeres” de Sylvia Plath)

Empecemos por un tópico tan alabado por el sistema patriarcal como es el de la mujer-madre. El proceso del embarazo y el parto no fueron foco de ese arquetipo, sino la categoría “maternidad” en abstracto, como si su faz física no fuera decisiva. Muchas poetas de hoy reconocen como un interesante antecedente el texto “Tres Mujeres” de Sylvia Plath, un largo poema dramático concebido para ser leído en voz alta para una emisión radiofónica en la BBC en 1962, un año antes de su muerte. Está dividido en tres voces. La primera, una mujer se siente plenamente realizada en la maternidad: “No puedo evitar sonreír ante este conocimiento. / Pétalos y hojas me acompañan. Estoy lista.”. La segunda, es una mujer que sufre por no poder ser madre: “Cuando vi por primera vez la pequeña hemorragia roja, no podía creerlo”, “Vi la muerte en los árboles desnudos, la pérdida. / No podía creerlo”. La tercera, una que es madre, pero no quiere serlo: “No estoy lista para lo que pueda suceder. / Tendría que matar lo que me mata” (1987: s/p).⁵

⁵ En un interesante artículo Antonia Cabanilles Sanchís repasa los aportes teóricos del

Respecto de los dos primeros casos que retrata Sylvia Plath: la plenitud de la maternidad o el dolor de una maternidad truncada, podríamos hallar muchos ejemplos (especialmente del primer caso) en la historia de la lírica femenina. Más arduo se hace encontrar lo que se denomina maternidad negada o resistida. El concepto de *maternidad feminista* emerge con fuerza recién en el nuevo milenio, ya que “en la década de los 70 –en Estados Unidos, pero también en España-, el movimiento feminista veía una contradicción declarada e implícita entre el feminismo y la maternidad, como si fueran incompatibles”, señala con acierto Diana Oliver, y continúa: “la literatura, el activismo y el cambio generacional han sido fundamentales para que esto haya cambiado” (2019: s/p).

En ese amplio espectro comienza a tematizarse explícitamente la cuestión del aborto. La poeta y ensayista británica Sandeep Parmar, en un texto titulado “Un lenguaje poco común” (2019), se pregunta si “una de cada cuatro mujeres ha tenido un aborto en algún punto de sus vidas”, “¿por qué hay pocos poemas existentes sobre algo que les sucede evidentemente a muchas mujeres? ¿Por qué esta pérdida privada y oculta se ha convertido en algo invisible o incluso un tabú para hablar o escribir?”, y más adelante, “¿cómo puede ser que los poemas sobre el aborto sean silenciados al ampliar nuestra imagen de maternidad, un rango de experiencias demasiado frecuentemente cooptadas por la lógica del lenguaje de la productividad?” (2019: s/p). A continuación, cita dos interesantes ejemplos que están

feminismo en relación al cuerpo y nos recuerda que además de Sylvia Plath, la poeta Anne Sexton fue pionera en expresar una amplia gama de tabúes corporales. Basta leer los poemas “Aborto”, “Fantasmas” (1962); “En celebración de mi útero”, “La balada de la masturbadora solitaria”, “Canción para una dama” (1969); “Furia de las pollas” (1974); o “Cuando el hombre penetra en la mujer” (1975) “para comprobar cómo ha desaparecido aquel control que se ejercía como tabú y que impedía a Virginia Woolf contar la verdad sobre las experiencias propias como cuerpo” (Cabanilles 2004, 27).

rompiendo este tabú y refrendan la importancia de esta experiencia de mujer poetizada. La poeta británica Dorothe Laskey, en el poema titulado “The miscarriage”, enuncia dicha pérdida:

El doctor dijo que éste
Es un cuarto vacío
Y lo es.
Un pálido costal sin visitantes
Lo hice y lo envolví
Con mi piel
Para invitar a entrar al bebé
Pero él no entró
Y se disolvió a sí mismo en el mar
Hace ya muchas lunas atrás.

(en Parmar 2019: s/p)

Y Lucille Clifton en “The lost baby poem” conjura esa pérdida buscada:

En el tiempo en el que yo dejé caer tu casi cuerpo abajo
Abajo para encontrarse con las aguas debajo de la ciudad
Y para que recorriese el desagüe hasta el mar
¿qué sabía sobre las aguas corriendo?
¿qué sabía sobre el hundimiento?
¿qué sabía sobre ser hundido?

(en Parmar 2019: s/p)

Edith Galarza y Mary Coller editan el libro *Hoy elijo contarlo* (2019), para dar voz a las mujeres que han vivido “un aborto feminista y acompañado”, desde el colectivo La Revuelta. El título del libro es parte de un poema, donde quitan el velo a “ese silencio que las mujeres guardan a veces a lo largo de toda la vida” y que “genera culpa, vergüenza, miedo”, pero que la poesía puede empezar a develar, como algo compartido con otras mujeres, y generar “un tipo de hermandad, comprensión y acompañamiento en la

decisión de abortar” (Galarza 2019: s/p). Así lo expone uno de sus poemas:

Lo mío fue muy rápido,
Mi hermana me acompañó.
Igual quise estar sola en mi casa.
Al otro día era 21 de septiembre
Llegó mi hermana con comida
Me abrió las ventanas
¡día de la primavera!
Un hermoso día para abortar
A veces elijo contarlo
Hoy lo cuento.

(2019: s/p)

La maternidad no deseada o rechazada se consolida, reivindicando el derecho a elegir frente a un imaginario patriarcal que lo imponía como deber primordial de la mujer. Una muestra la vemos en el poema “Presiento el desastre de la maternidad” de Miriam Reyes, en su libro *Espejo negro y otros poemas*:

catástrofe de interminables e insufribles secuelas
te lo comunico con el temblor de mi vientre
y tú te ríes imaginando bicefalitos
jugando a adivinar el monstruo
que podría salir de esta tumba semiabierta
a la que tantas veces te has asomado.

(2001: s/p)

También Reyes poetiza el aborto provocado por presión de la pareja:

me desparramo dentro de mí
perdiéndome en la búsqueda de algo
que no puede existir
porque ya ha sido asesinado previamente
en tu honor

para impedir que algún día tuviera cuerpo
y llegara a perturbarte con su chillona y
desconsiderada presencia.

Así ha de ser.

(en Fernández Espinosa, 2018: 17)

Interesantes matices imprime este poema de Erika Martínez, inserto en una sección entera de su libro *Chocar con algo*, que se titula “Nulípara” y tematiza la experiencia de las mujeres sin hijos. En el poema “Halterofilia”: “Y el peso de los hijos/ que no tienes? / Personas en posturas / muy poco naturales / se miran al espejo” (2017: 54). Argumenta Bagué Quílez que en esta poeta “el deseo erótico y la lección de anatomía convergen en un nuevo modelo femenino que se niega a definirse por la maternidad: “Si soy nulípara, / la vida que retengo / no destruye la vida. / ¿Sí? ¿No? ¿Correcto?” (Bagué, 2018: s/p).

Luna Miguel es una joven poeta que ha sido identificada como “la poeta del cuerpo”. En una entrevista aclara: “Siempre me decían que yo era la poeta del cuerpo así que, llegados a ese punto, decidí reflexionar seriamente sobre qué es un cuerpo, un cuerpo femenino para mí”, y añade que “la vida me había llevado a cosas oscuras, pero yo quería generar cosas luminosas y vi que esas cosas luminosas solo se podían generar desde el útero, capaz de dar vida” (en Yuste 2017: s/p). “Criada por YouTube y Fotolog”, Luna Miguel representa para muchos jóvenes “una nueva concepción del poeta, entendido como creador de productos culturales, pero también como producto en sí mismo, inserto en un Mercado” (Gato 2010, s/p). Y focaliza especialmente muchos de estos tabúes que aquí abordamos. Por ejemplo, en un original poema ofrece un fresco de la desnudez del cuerpo femenino (que el clasicismo entronó como prototipo de la belleza a ser contemplada estéticamente), pero revertido radicalmente, al asociarlo a la

experiencia biológica del aborto espontáneo (aunque se insinúa en un tono ligero y coloquial). Estar desnuda supone aceptar la normalidad del cuerpo, la cotidianeidad de quien yace en la cama o se pasea por su cuarto en la intimidad. Pero aquí se retrata la materialidad de un cuerpo que alojó vida y la perdió, sintetizado en quince días de sangre y un corazón en el vientre que deja de latir. Miguel rescata además un axioma casi atávico: desnudos concebimos y desnudos “hacemos a los bebés”. Desnuda queda aquí una madre que no fue y repara esa “falta” corporal sin dramatismos, aceptando el ciclo natural que le impone su cuerpo. La narratividad del título del poema nos abre a la escena misma de escritura: “Este es el primer poema que escribo completamente desnuda” (de su libro *El arreficé de las sirenas*):

Sé que llega el verano porque bajo la manta mis pies descalzos
chocan contra tus pies descalzos y todo es suave
el corazón que hubo en mi vientre fue corazón y no latía
fue vida y no latía
fue nuestro mejor deseo
hoy me despierto descalza y es casi verano
bajo la manta me rozo contra mí
me restriego contra mí
ya llevo más de quince días sangrando
sé que llega el verano y hasta que llega escribo desnuda
porque desnuda es como hacemos a los bebés
y así siento cariño
estoy contenta
todo es más suave

(en Morante 2016: 236)

La nueva búsqueda para convertirse en madre después de un aborto natural “también puede llevar consigo la presión de demostrar que el cuerpo propio no está roto, que aún sirve”, como lo exhibe este fragmento del poema “Google Calendar me recuerda que estoy ovulando”:

qué difícil poner la semilla
qué fácil alcanzar el placer
qué miedo no darte nada
qué fracaso no florecerme
ni desearme
ni amamantarme de nuevo
(Miguel, 2017: s/p)

Y en otro texto titulado “Padre”, Luna Miguel refleja las diferentes experiencias que conlleva esta búsqueda en la pareja:

padre quiere un hijo con un nombre sencillo y
convencional
padre no sabe que madre gasta dinero en
pruebas de embarazo
que madre se mira al espejo y llora
(Miguel, 2017. s/p)

4-Des-erotizar el cuerpo (sangrar, enfermar, envejecer)

*A mis sesenta y varios años
soy una mujer en avanzado estado de juventud.*

GIOCONDA BELL, “Mujer irredenta”

“Elogio de la sombra” es el poema que cierra el libro homónimo de Jorge Luis Borges, publicado en 1969, que comienza con esta promesa de alabanza que exorciza el miedo a envejecer: “La vejez (tal es el nombre que los otros le dan) / puede ser el tiempo de nuestra dicha.”. La llamada poesía *de senectute* data de una larga trayectoria auspiciada por el tópico latino, pero generalmente es el varón anciano que recoge en sus poemas el

decaimiento de la edad y la decrepitud física, o bien los conjura para apostar a una nueva resurrección vital. Sin embargo, el tabú etario es uno de los más resistidos en la tradición de la lírica femenina. No es común encontrar mujeres que poetizen la vejez. Será una de las pioneras la madrileña Gloria Fuertes, que en su vertiente social y existencial nos entregue una primera estampa bien irónica de sí misma, titulada “Tren de la Tercera Edad” en su libro *Historia de Gloria*:

Y ahora,
a envejecer bien
como el jerez.
Ser también útil de viejo,
ser oloroso,
ser fino,
no ser vinagre,
ser vino.

(1980: 375)

Si bien Borges elogia en el poema citado la vejez (vista como la “sombra” de la vida), habrá mujeres que hoy también se animen a reivindicar esta etapa. El epígrafe elegido para esta sección pertenece a un poema titulado “Mujer irredenta”, de la poeta nicaragüense Gioconda Belli, quien a los 65 años publica *En la avanzada juventud* (2013), para reafirmar que “la mujer es más que un organismo reproductor, y cuando pasa el tiempo de la fertilidad de su cuerpo es quizás cuando más fértil tiene el alma”. Sin duda, afirma que “la cronología es engañosa, y hay muchas juventudes en la vida y una de las mejores es quizás la que empieza cuando se llega a la madurez, cuando uno ha llegado a saber quién es y qué es lo que quiere...” (2019: s/p). Uno de sus poemas exhibe esa resistencia y a la vez esa reivindicación: “No sé cuándo dispuse rebelarme. / No aceptar que sólo se me concedieran como válidos / los diez o veinte años con piel de manzana / sentirme orgullosa de

las señales de mi madurez” (2019: s/p). Belli se lanza a desmitificar de raíz la relación vejez y menopausia en su temprano poemario *Apogeo* (1998), como lo expresa en el poema titulado “Mujer irredenta”: “No bien pierde la carne su solidez / debes doblar el alma / [...] y apagar la mirada / con el forzado decoro de la menopausia” (1998: s/p). Años después en su libro *El intenso calor de la luna* afirma que con estos libros quiso “sacar a la menopausia del closet; no es el fin” (2014: s/p). Esa tercera edad, esa madurez de la adulta mayor, esa etapa que aún persiste en el imaginario social como descarte, inutilidad, improductividad, así la conjura en el poema titulado sin vueltas “Menopausia”, que merece la pena su reproducción entera:

No la conozco
pero, hasta ahora,
las mujeres del mundo la han sobrevivido.
Sería por estoicismo
o porque nadie les concediera entonces
el derecho a quejarse
que nuestras abuelas
llegaron a la vejez
mustias de cuerpo
pero fuertes de alma.
En cambio ahora
se escriben tratados
y, desde los treinta,
empieza el sufrimiento,
el presentimiento de la catástrofe.
El cuerpo es mucho más que las hormonas.
menopáusica o no,
una mujer sigue siendo una mujer;
mucho más que una fábrica de humores
o de óvulos.
Perder la regla no es perder la medida,
ni las facultades;
no es meterse cual caracol
en una concha

y echarse a morir.
Si hay depresión,
no será nada nuevo;
cada sangre menstrual ha traído lágrimas
y su dosis irracional de rabia.
No hay pues ninguna razón
para sentirse devaluada.
Tirá los tampones,
las toallas sanitarias.
Hacé una hoguera con ellas en el patio de tu casa.
Desnudate.
Bailá la danza ritual de la madurez.
Y sobrevive
como sobreviviremos todas.

(Belli 2014: s/p)

El proceso de des-erotización del cuerpo femenino no sólo impugna los mandatos de la juventud eterna, sino que pone el foco en los inevitables procesos biológicos del cuerpo femenino (connotados por su inevitabilidad) como menstruar, decaer físicamente en los períodos de la regla o en el climaterio, y todo lo relacionado con su aparato genital. Por ejemplo, un curioso poema de Graciela Baquero describe la incomodidad física de los pechos femeninos al caminar, convirtiendo elpreciado símbolo erótico de los senos femeninos en una molestia y un estorbo para su dueña, en el texto que titula con ironía “El aletargado peso de los pechos” (de *Oficio de frontera*, 1988): “Camino y ellos vienen / presionando”, “Su peso tenso y diminuto / es como embriones / creciendo / a la intemperie”, “Formas / del dolor y del encantamiento”, “Nada / simple para / llevar / encima” (en Benegas 1997: 370).

En ese impulso por devolver normalidad expresiva al cuerpo femenino, destaquemos el singular poema de Juana Castro, titulado “Agacharse” (de su libro *Fisterra*), que describe la particular posición física de la mujer para orinar, que se diferencia claramente de la del varón, evocando las sensaciones

que conlleva dicho acto: “Agacharse. Enrollar / el vestido, dejar en las rodillas / la mínima blancura...”. El tabú sobre el que pesó siempre la mera alusión a estas funciones, excepto en poemas satíricos y escatológicos, se torna una descripción natural: “Orinar / era un rito pequeño / de dulzura / en el campo” (en Lanseros y Merino 2016: 648).

Los ciclos menstruales han sido otro tabú, bloqueado por siglos en la escritura de mujeres. La singular poeta india Rupi Kaur, que a los 4 años emigró con sus padres a Canadá, irrumpió en el panorama literario y artístico con apenas 22 años. Publicó *Milk and Honey* (2014), *The Sun and Her Flowers* (2017) y en 2020 *Home body*. Este último libro (con traducción de Elvira Sastre en 2021, titulado *Todo lo que necesito existe ya en mí*), exhibe la naturaleza de la biología femenina y su descarga menstrual sin tapujos, como vemos en este ilustrativo poema:

Al parecer es de mal gusto
el mencionar mi período en público
pues la biología
de mi cuerpo es demasiado real.

Está bien el vender lo que está
entre las piernas de una mujer
mucho más de lo que está bien
el mencionar su funcionamiento interno.

El uso recreativo
de este cuerpo es visto
como hermoso, mientras
que su naturaleza
es vista como algo feo
(Kaur 2021: s/p)

Una muestra amplia del levantamiento de este tabú lo exhibe la

antología *Sangrantes. Poesía “desde la menstruación”* de Luna Miguel (2012). Aparece vinculado a la cotidiana domesticidad de la vida de la mujer, como lo muestra este poema de Lilian Sofía Fuentes, incluido en la antología mencionada, que grafica el proceso físico anudándolo al proceso poético: “las palabras se tiñen de rojo. / Bestial aullido de natura. / Yo perfume el lenguaje con mi sangre”, “Abro las piernas / y siento como fluyen / espejos antiguos teñidos de rojo...” (en Miguel 2012: s/p). Otra poeta, Leire Bilbao, titula “Sangro” a dos poemas pareados: “Sangro mas no me siento más hembra”, “el fluido que no cabe ya en mis entrañas / se derrama desde el vientre en que fue creado. / Y no sé por qué debería negar / lo que soy: una mujer que sangra” (en Torras 2009: s/p).

Miriam Reyes enuncia en un poema muy gráfico este ciclo natural, aludiendo a la consecuencia biológica de la regla, la renuncia al hijo posible:

Eventualmente paso días enteros sangrando
(por negarme a ser madre).
El vientre vacío sangra
exagerado e implacable como una mujer enamorada.

.....
Por eso sangro y tengo cólicos
y me aprieto este vientre vacío
y trago pastillas hasta dormirme y olvidar
que me desangro en mi negación.

(Reyes 2001: s/p)

Otro velo que se ha corrido es el que ocultaba ciertas enfermedades femeninas asociadas mayoritariamente a la mujer, como la bulimia y la anorexia. “Huesos” de Loreto Sesma es un texto largo que, en forma de letra o recitado con música de fondo, se hizo muy popular por su repercusión en Youtube, y reaparece en su libro *Naufragio en la 338* (editado en 2014).

Ella se mira al espejo y ve un precipicio.
Tiene el vicio inconfesable de odiar su cuerpo.
Siente que su pecho va a estallar,
que sus lagrimales van a estallar,
que todo su pecho va a estallar.
Tiene un grito atrapado en la garganta que no le deja gritar.
Una mirada preciosa en los ojos oculta debajo de una mierda
que le ha hecho creer esta mierda de sociedad.
Nadie la entiende.

.....
(en Morales Lomas 2018: 43)

También Elena Medel aporta magistrales poemas, entre el expresionismo y la mirada onírica, a las tribulaciones corporales de las adolescentes, como lo retrata en estos fragmentos de su poema “Bellum jeans” de *Mi primer bikini* (2002): “Hoy, por fin, descubro que tengo buena suerte. / [...] mi estómago ha aprendido del mito de Narciso / y ya silencia él sólo su grito desgarrado: / la desgracia de la hermosura ansío para mí”. Palpar la delgadez auto-infligida, sentir que “cada vez es más sencillo que las yemas de mis dedos / viajen, intuitivas, por los túneles de mi torso” son imágenes elocuentes de una adicción enfermiza a un modelo social impuesto. Y así termina esta “guerra de los vaqueros” enunciada en el título en latín “Bellum jeans”: “Por merecer la más bella envoltura rezo cada noche. / Por ser la vencedora en la batalla diaria de Zara: / la guerra de los pantalones vaqueros más estrechos”, porque después de tanto sacrificio “es un lujo morir habiendo prescindido del desayuno” (Medel 2015: 23-24).

Una interesante poeta española como Isla Correyero describe con crudeza en su poema “Anoréxica” cómo: “Entre las bellas anoréxicas hay una / lanzada al aire / de la muerte”, que “se cuenta las costillas y la pelvis, / se duerme en pie / para no digerir...”, con “el estómago blanco, / el recto loco de sacrificio y éxtasis”, y concluye: “Es la bella anoréxica lujosa / que va a

morir mañana, / sin desayuno...” (en Benegas 1997, 296-297). Y en el poema “17 de diciembre de 1993”, de su *Diario de una enfermera* (1996), añade otra enfermedad tabú: la fotografía descarnada de una sala de oncología con mujeres con cáncer mamario: “Cuando paso por los pasillos limpios de ginecología veo a las mujeres desnudas / y sin pechos sobre las blancas camas. / Todas vivas aún bajo la malvada inocencia del cáncer” (en Benegas 1997: 292).⁶

La enfermedad en general aparece retratada con naturalidad y sin dramatismos extremos. Para Amalia Iglesias Serna, que dedica una antología a diecisiete poetas españolas actuales (del período 1970-1991), “hay una re-semantización en el concepto de cuerpo, que antes solía estar más relacionado con tópicos de la belleza o el amor, ahora se explora también como campo de batalla, como lugar de la enfermedad y la muerte” (2017: s/p).

El libro titulado *Estar enfermo* de Luna Miguel, publicado en 2010, se abre con el dibujo de una niña desnuda en la portada. *Síntomas* es el título de la primera *plaque* que la editorial La Bella Varsovia le publicó en 2008, con doce poemas que tratan esta temática. Cuenta la autora que todo comenzó cuando leyó el ensayo *On Being Ill*, de Virginia Woolf, que despertó su interés por el tema de la enfermedad y la locura; aquellos primeros textos migraron luego al libro *Estar enfermo*.⁷ Una pequeña muestra la

⁶ Vale destacar que Correyero escribe este “diario” como testimonio de veinte años de su oficio de enfermera, y como señala “En esta poesía el sujeto poético–enfermera devenida escritora o viceversa–, logra salir de su propio yo y deviene, en consecuencia, en un ser-para-el-otro y un ser-con-el-otro, en la medida en que ha comprobado, literalmente, con sus propios ojos y con su palabra que es también memoria, cómo todo ser es, finalmente, un ser-para-la-muerte” (Aldunate 2019: s/p).

⁷ Sin duda la enfermedad es la protagonista de muchos de sus textos: “El cáncer, que ha azotado a su familia, es el motivo cruel, que se transforma en el engranaje de muchos de los poemas, si bien descubrimos asimismo de forma paralela el

vemos en este texto titulado “Hypocondriaque” que insinúa, a través de una enumeración caótica de palabras de ese campo léxico, los síntomas de la diabetes de la autora y del desamor:

hypocondriaque
garganta vacía, blando, duro, cabeza.
garganta seca, fiebre, sueño, tripa.
tengo todos los síntomas, sueño todas
las enfermedades. sangre, frío, azúcar.
no estoy enamorada.

(en Cánovas: 361)

Y de modo más explícito el texto titulado “Coma diabético”:
Tú me diste una boca.
Mi madre me dio este páncreas.
La Ciencia me dio insulina.
Dios no me dio nada salvo miedo
en un puñado de azúcar.

(en Cánovas: 362)

El decaimiento físico de la vejez lleva inevitablemente a una transformación del cuerpo femenino que la sociedad en general, la moda y el mercado, y hasta las propias mujeres, muchas veces, resisten. Uno de los temas más polémicos en cuanto a la imagen de la mujer es sin duda el de los usos del cuerpo, que abarca todo tipo de discriminaciones impuestas por la normatividad patriarcal. Para la poeta mexicana Patricia Karina Vergara, la reivindicación del cuerpo real de la mujer se impone urgente, porque impugna un amplio espectro de pseudo-modelos de raza, color, sexualidad, en especial la apariencia física, de delgadez extrema y

recorrido por la ‘independencia’ –como se titula una de las secciones– de la autora, la convivencia con una diabetes que la ha acompañado desde que tenía once años” (Cánovas: 361).

compulsiva, que el patrón de belleza occidental impone: “India. Morena, chata de la cara, en un país obsesivamente racista. Soy lesbiana, en una nación que compulsivamente me persigue. [...] Soy gorda, en la cuna de la tortura estética, de la anorexia y de la bulimia” (en Pineda 2019: 75).

La imagen que entronizan los medios de la mujer es un artificio demoledor, como bien lo explica Leonor Arfuch: “Nada más lejos de lo natural: un cuerpo trabajado, producto de múltiples tecnologías (la cosmética, la gimnasia, las dietas, la cirugía, la moda), tallado por discursos expertos y por aquellos de la notoriedad (el discurso médico, sexológico, psicológico, las entrevistas más o menos autobiográficas, los chismes)” (1996: 116). La vejez se enfrenta al demonio mercantilista de la juventud eterna adquirida mediante métodos artificiales o exigencias físicas desproporcionadas a la edad. Frente a ese espejo, la mujer se retrata mediante la antinomia, el rechazo, la confusión, ante un nuevo esquema corporal que siente que no la representa, como en este poema de Elsa López en su libro *Viaje a la nada*:

Al pasar por delante del espejo
se vio de perfil, caídos los pechos
la barriga hinchada, la cara
enrojecida, enrojecidas la frente y
las mejillas, los ojos enrojecidos
más aún que la frente o la barbilla.
Y se odió a sí misma. O no.
No lo supo muy bien.

(2016: 12)

El ideal universalizado de belleza está atado al de juventud y el cuerpo de la mujer es asaltado por propuestas de cirugías, dietas, modas, transformaciones antinaturales, que aspiran a erradicar el normal curso biológico del tiempo, perpetuando un cuerpo anormal que se desajusta de la cronología biológica y aspira a la eternidad. Ana Cánovas argumenta al

respecto:

El culto al cuerpo se ha transformado en un instrumento más de discriminación, incluso entre las propias mujeres, y hasta en un distintivo de poder, clasista, estrechamente enlazado con el avance feroz del sistema capitalista, que nos ha obligado a consumir avariciosamente para estar bellas y que ha acabado por convertirnos a nosotras mismas en productos del Mercado (2018: 354).

Dejo para el final este último ejemplo, que constituye el escalón más alto de los tabúes femeninos silenciados, dentro del doloroso espectro del abuso y la violencia contra las mujeres. Se trata aquí del incesto y violación de un padre a su hija, y su retahíla de agresión física, amenaza, culpabilidad, miedo, silencio... Juana Castro en su poema "Padre" se atreve a denunciarlo:

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.

(2000: 22)

En síntesis, si es verdad que, como dicen, "lo que no se nombra no existe", el tabú que cayó por siglos sobre estos temas en la escritura femenina ha comenzado a desaparecer. La artista, pintora e ilustradora Paula Bonet ofrece una fundamentación contundente a este enfoque, cuando afirma que "cuando se trata de nuestros cuerpos todo son tabús. No

tenemos por qué hablar bajito y ocultarnos información, tenemos que saber a qué nos enfrentamos para poder estar preparadas. Hablemos de estas cosas, empecemos a normalizarlas”. Busca así romper una lanza a favor de las mujeres en el debate feminista y lo explicita así en su libro *Roedores/ Cuerpo de embarazada sin embrión*.⁸

Hay un tabú alrededor de todo lo que afecta al cuerpo femenino. Alrededor de la regla cuando somos adolescentes, la lucha que tenemos para que no se note, por llevar la compresa o el tampax de clase al lavabo sin que tus compañeros lo vean, sucede con los tres primeros meses de embarazo, con los abortos espontáneos y con los deseados, con la menopausia, con el postparto. Es como si las mujeres tuviéramos que avergonzarnos de poseer un cuerpo y de que nuestro cuerpo sangre y que le sucedan este tipo de cosas, que es lo que nos conecta con lo humano y lo animal... Desde pequeñas, se nos enseña a vivir lo que me ha pasado en las tinieblas, de espaldas a los hombres, solo entre mujeres. Al final, tampoco es así. Es algo que gestionamos solas. Preferiría estar hablando de otros temas y no poner mi intimidad sobre la mesa, pero creo que el compromiso con las de mi género me obliga a hacerlo. Por eso he escrito este libro, porque lo que no se nombra no existe, mientras lo privado femenino no se haga público, tampoco será importante en la agenda política ni pasará a formar parte del discurso público (en Martín 2018: s/p).

Para terminar, transcribo un poema de *Milk and Honey* de la india Rupí Kaur, en traducción de Elvira Sastre, que bien puede sintetizar al mismo tiempo la conciencia de la mujer de ser un cuerpo, y los usos y abusos que la historia y ella misma ha padecido y resistido.

⁸ Bonet publica *Cuerpo de embarazada sin embrión*, en 2018, donde relata la experiencia que supone vivir dos abortos espontáneos y le añade una parte titulada *Roedores*. Se trata de un libro ilustrado, dividido en dos, que pintó para la segunda hija que esperaba y que no llegó a nacer. Aquí recogemos varias de sus frases de la entrevista que le hiciera Verónica Martín (2018).

te
han enseñado
que tus piernas
son una parada técnica para los hombres
que necesitan un sitio donde descansar
un cuerpo disponible
para invitados pero nunca
llega alguien
que quiera
quedarse
(2017: 17).

Bibliografía

- Aldunate, Pedro (2019). “Hacia una lectura escénica de *Diario de una enfermera* de Isla Correyero”, *Nueva revista del Pacífico*, no.71, diciembre.
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762019000200003
- Angeles, Juliane (2018) “Entrevista a Erika Martínez”, *Lee Poesía*. <https://leepoesia.pe/erika-martinez-chocar-con-algo-entrevista/>
- Arfuch, Leonor (1996). “Una mujer es una mujer. Notas para una semiótica de lo femenino en los medios.” *Revista Mora*, n. 2, noviembre, 112-124.
- Bagué Quílez, Luis (2018). “Reseña de *Terapia de choque* de Erika Martínez”. *El País*, 29 de enero https://elpais.com/cultura/2018/01/23/babelia/1516708133_158322.html
- Barrancos, Dora (2000): “Presentación”, en Omar Acha y Paula Halperin (comps). *Cuerpos, géneros e identidades. Estudios de Historia de género en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2-16.
- Belli, Gioconda (1998). *Apogeo*. Madrid: Visor.
- (2013). *En la avanzada juventud*. Madrid: Visor.
- (2014). *El intenso calor de la luna*. Barcelona: Seix Barral. <http://www.poemas-del-alma.com/gioconda-belli-menopausia.htm#ixzz2Ms6DdhX4>
- (2019) Entrevista a Gioconda Belli, en <https://revista.poemame.com/2019/12/20/voz-de-mujer-5-poemas-de-gioconda-belli>.
- Benegas, Noni (1997). “Estudio preliminar”, en Noni Benegas y Jesús Munárriz

(eds.). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid: Hiperión, 17-88.

Bonet, Paula (2018). Entrevista de Verónica Marín sobre *Roedores/Cuerpo de embarazada sin embrión*: “He querido contar que he tenido dos abortos involuntarios para sacarlo de las tinieblas”, *Vogue*, 24 de septiembre. <<https://www.vogue.es/living/articulos/paula-bonet-roedores-cuerpo-de-embarazada-sin-embrión-libro-aborto-espontáneo/36883>>

Beauvoir, Simone de (2007) *El segundo sexo*. Buenos Aires: ed. De bolsillo. [1949]

Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

---- (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama,

Butler, Judith (1992) “Problemas de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”, en Nicholson, Linda (comp.) *Feminismo / Posmodernismo*. Traducción: Mária Averbach. Buenos Aires, Feminaria

---- (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós. [1993]

----(2004). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.

----(2006). *El género en disputa: feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona; Paidós [1990].

Cabanilles Sanchis, Antonia (2004), “La revuelta íntima: el cuerpo del poema”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*. Vol. IX, 13-30.

Cánovas, Ana (2018). “Cuerpos, sexualidad e identidad femenina: La poesía de María Sánchez (1989), Luna Miguel (1990) y Elvira Sastre (1992)”, en Monográfico “Lecturas del desierto”. Antología y Entrevistas. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, No.11, julio, 351-378. <<https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/issue/view/866>>

Castro, Juana (2000). *De color de los ríos*. Ferrol, colección Esquíu de poesía.

Cixous, Hélène (2001). *La risa de la medusa*. Trad. Ana María Moix. Barcelona: Anthropos [1975].

Correyero, Isla (1996). *Diario de una enfermera*. Madrid: Ed. Huerga y Fierro.

Gato, Javier (2010). “Reseña de *Estar enfermo* de Luna Miguel”, *Cultura*, 6 de abril. <<https://www.tenemoslapalabra.com/cultura/782-la-literatura-y-la-enfermedad-genesis-y-Evolucion-Del-Tema-En-Estar-Enfermo-De-Luna-Miguel>>

Femenías, María Luisa (1996). “Sobre feminismos y estrategias... Una entrevista a Celia Amorós”, *Revista Mora* n. 2, noviembre, 157 -162.

Fernández Espinosa, Lorena (2018). *Revisiones de la maternidad en la literatura hispanófono actual: Meruane, Miguel, Reyes*. Trabajo de Fin de Grado, Universidad de Barcelona. Tutora: Meri Torras. En <https://ddd.uab.cat/record/196282> y <https://ddd.uab.cat> › 2018 › Fernandez_Lorena

Freixas, Laura (2000). *Literatura y mujeres. (Escritoras, público y crítica en la España actual)* Barcelona: Destino.

Freud, Sigmund (1991). *Obras completas. Volumen XIII - Tótem y tabú, y otras obras (1913-1914)*, Traducción José Luis Etcheverry, Buenos Aires & Madrid: Amorrortu editores, 1991.

Fuertes, Gloria (1980). *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*, Madrid: Cátedra.

Galarza, Edith y Mary Coller (2019). *Hoy elijo contarlo*. Neuquén: Planeta color. <http://larevuelta.com.ar> › uploads › 2020/01 › Hoy-elijo-contarlo

Iglesias Serna, Amalia (2017), *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*. Madrid/México: Vaso Roto. <https://elcuadernodigital.com/2018/03/08/sombras-di-versas-Diecisiete-Poetas-Espanolas-Actuales/>

Irigaray, Luce (2009), *Ese sexo que no es uno*. Madrid, Akal. [1979]

Justo Von Lurzer, Carolina Spataro y Mauro Vázquez (2010). “¿Qué ves cuando me ves? Imágenes de mujeres y modos de ver hegemónicos”, en *Question/ Cuestión*, 1 (1-18). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/538>

Kaur, Rupi (2017). *Otras maneras de usar la boca*. Traducción de *Milk and Honey* de Elvira Sastre. Madrid: Espasa.

---- (2021). *Todo lo que necesito existe ya en mí*. Traducción de *Home Body* de Elvira Sastre. Barcelona: Seix Barral <https://www.luismaram.com/25-poemas-de-rupi-kaur/#4_Sobre_la_naturaleza_del_cuerpo_de_una_mujer>

Keefe Ugalde, Sharon (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*, Madrid: Siglo XXI.

Lanseros, Raquel y Ana Merino (Eds.) (2016). *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor.

Lauretis, Teresa de (1989). *The Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. London: Macmillan Press1-30. Disponible en < http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2013/12/

[tecnologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf](#)

--- (1996) “La tecnología del género”, en revista *Mora*, n. 2, noviembre, 6-34.

López, Elsa (2016). *Viaje a la nada*. Madrid; Hiperion

Martínez, Ariel. (2017). “No se nace mujer y jamás se llega a serlo”: Dimensiones corporales / figuraciones de género”. *En letra*, 4 (8), 4-33. Memoria Académica UNLaPlata.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8789/pr.8789.pdf

Martínez, Erika (2017). *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos. En <https://www.zendalibros.com/5-poemas-de-erika-martinez/>

Medel, Elena (2015). *Mi primer bikini*, en *Un día negro en una casa de mentira (1998-2015)*. Madrid: Visor.

Miguel, Luna (2010). *Estar enfermo*. Córdoba: La Bella Varsovia

----- (ed.) (2012). *Sangrantes. Poesía “desde la menstruación”*. Jerez de la frontera: Origami. <<http://sangrantes.tumblr.com/post/31721487774/lilian-sofia-fuentes>>

----- (2017). *El arrecife de las sirenas*. Madrid: La Bella Varsovia.

Morales Lomas, Francisco (2018). “Subjetividad y humanidad en jóvenes poetas actuales. Hacia un nuevo paradigma”, en Sánchez García, Remedios (ed.). *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI, 31-49.

Morante, José Luis (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*, Granada: Valparaíso.

Nancy, Jean Luc (2003). *Corpus*. Madrid: Arena.

<http://www.medicinayarte.com/img/Nancy%20Jean%20Luc%20-%20Corpus.pdf>

Oliver, Diana (2019). “La maternidad en primera persona como gran tema literario”, *El País*, 22 julio.

Ortner, Sherry: ¿Es la mujer al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura? Harris, Olivia y Kate Young (comps). *Antropología y feminismo*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1979. 109-131

Parmar, Sandeep (2019). “La Poesía Escrita Por Mujeres. Un Lenguaje Poco Común”. Traducción De Nahomi Sánchez Puente, *Círculo de Poesía*, no. 1. <<https://circulodepoesia.com/2019/01/la-poesia-escrita-por-mujeres/>>

Pineda Esther (2019). *Transgresoras. Un recorrido por la poética feminista latinoamericana*. Buenos Aires: ed. Milena Cacerola. <https://diariofemenino>.

com.ar/df/wp-content/uploads/2020/05/Transgresoras.pdf

Plath, Sylvia (1987). “Tres mujeres”, traducción de Uriel Martínez. México: Universidad Autónoma. En http://revistaliterariakatharsis.org/Sylvia_Plath_Tres_mujeres

Reyes, Miriam (2001). *Espejo negro y otros poemas*. Barcelona: DVD Ediciones. En <https://ddd.uab.cat/record/196282>

Rodríguez Magda, Rosa Ma. (2003) *El placer del simulacro. Mujer, razón y erotismo*. Barcelona, Icaria.

Scarano, Laura (2019). Capítulo 5: “Ser Poetas (Siendo Mujeres).” *A Favor Del Sentido. Poesía Y Discurso crítico*. Madrid: Valparaíso: 161-202.

--- (2020). “La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género”. *Studia Iberica et Americana (SIBA)*, no. 7: 35-60. <https://www.studia-iberica-americana.com/issues.html>.

---- (2022). “Tabúes corporales en la poesía femenina de las últimas décadas”, en Lucía Caminada y Fernando Gonçalves (eds.) (2022). *Políticas y narrativas del cuerpo. Politiques et récits du corps. Politics and Narratives of the Body*. Corrientes: Editorial de la Universidad Nacional del Nordeste EUDENE y Perugia, Italia: Ceneri Rosse, 2022, 362-384.

Sesma, Loreto (2014). *Naufraño en la 338*. Madrid: Espasa. En https://www.youtube.com/watch?v=fUhja_2lyZ4

Torras, Meri (2009). *El poder del cuerpo. Antologías de poesía femenina contemporánea*, Madrid: Castalia.

Trueba Mira, Virginia (2010). “Reseña a *El poder del cuerpo. Antologías de poesía femenina contemporánea* de Meri Torras”, en *Lectora: revista de dones i textualitat*, Núm. 16, 235-237, <<https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/219000>>.

Yuste, María (2017). Entrevista “Hablamos con la poeta Luna Miguel ...”, en *Nylon*, 26 de mayo. <http://mariayuste.com/hablamos-con-la-poeta-luna-miguel-mas-alla-de-su-edad-o-numero-de-seguidores>

Rosalía de Castro: la construcción de la figura de una mujer que siente, imagina y piensa “en las orillas del Sar”

MARÍA LAURA TURCATTI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
marialauraturcatti@gmail.com

Resumen

En el trabajo, intentaré demostrar que Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1837 - A Matanza, 1885) en su último poemario, *En las orillas del Sar*, nos ofrece la etapa final de un proceso que, como sujeto lírico, asume la palabra poética desde la imaginación, el sentimiento y, también y fundamentalmente, desde el pensamiento. Analizaré con este propósito una selección de poemas incluidos en su último libro para rastrear e interpretar algunas de las operaciones que le permiten configurar una nueva auto-representación y rol social en el campo intelectual de la España de fines del siglo XIX.

Palabras claves: mujer; construcción cultural; auto-representación; voces alternativas; fluir constante del pensamiento

Introducción

Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1837 - A Matanza, 1885) vive en una época caracterizada social y culturalmente por un riguroso control sobre la mujer, ejercido desde una perspectiva paternalista y patriarcal tanto en la sociedad gallega, en particular, como peninsular, en general (Benegas 1997: 25). En esta coyuntura social, 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 cada género “debe ser”. A todas luces, es una construcción cultural, pues, la identidad femenina viene dictada por “un destino biológico, previo a toda socialización” (25-26). Así las categorías de género se construyen y reconstruyen sin cesar como un proceso dependiente del contexto histórico y cultural: “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 del grupo de poder en ese momento” (16).

En el contexto del Romanticismo del siglo XIX, era de común acuerdo en ciertas “sociedades de discurso” (Foucault 2015: 41 y sigs.) que el pensamiento, expresado en el marco de la poesía lírica, no fuera un asunto de mujeres.¹ A partir del cotejo de múltiples fuentes de la época, Sara Pujol Russell sostiene que la escritura de poesía estaba vedada para la mujer y que sólo se le ofrecía espacio para la comunicación “del sentimiento encauzado en los valores religiosos tradicionales, el canto liviano, y la autorrenuncia y el silencio.” (2005: 290). En este sentido, podríamos decir que escribir como mujer consistía, en esta época, en trasladar al papel las emociones “espontáneas”, las “vaguedades”. Benegas aclara cuáles eran las emociones que se podían atender en la escritura femenina: “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” (1997: 27).

Rosalía de Castro parece asumir este mandato social en el Prólogo a *Cantares gallegos*. Leemos, en ese paratexto, que se auto-representa como una mujer atrevida a la que le tocó en suerte un *probe inxenio* y cuya única fortuna

¹ Michel Foucault define como “sociedades del discurso” a instituciones que conservan y producen discursos, y los hacen circular en un espacio cerrado, según reglas estrictas y detentadores de la función de distribución.

es ser parte de una comunidad que se expresa a través de una poesía que es toda música y vaguedad, toda quejas y suspiros y dulces sonrisas, y que debería ser un sentimiento delicado y penetrante para dar a conocer tantas bellezas de primer orden, tanto fugitivo rayo de hermosura como se desprende de cada costumbre, de cada pensamiento escapado de un pueblo que muchos consideran insensible, ajeno a la poesía divina (de Castro 1863: 569). En este sentido, en la última de las poesías, la XXXVI, ofrece un correlato de esta auto-representación: “Eu cantar, cantar, cantéi, / A grasia non era moita, / Que nunca (delo me pesa) / Fun eu meniña graciosa. / Cantéi como mal sabía / Dandolle reviravoltas, / Cal fan aqués que non saben.” (621). También, en el Prólogo a *Follas Novas*, ejerce idéntica limitación temática a partir de la restricción genérica afirmando: “Nós somos arpa de sóio dúas cordas, a imaxinacion i o sentimento...n'é feito para nós o duro traballo da meditación.” (639-40). Pero, en “Vaguedades”, primer poema de este libro, pone en tensión esa auto-representación e inicia la configuración de un sujeto que registra líricamente la toma de conciencia de la capacidad de pensamiento:

“Tal como as nubes
que impele o vento,
i agora asombran, i agora alegran
os espazos inmensos do ceo,
así as ideas
loucas que eu teño,
as imaxes de múltiples formas,
de estranas feituras, de cores incertos,
agora asombran,
agora acrarian,
o fondo sin fondo do meu pensamento.”
(643)

Como podemos advertir en estos versos, el yo lírico vincula alegóricamente las “nubes” movilizadas por el “viento” en el “cielo” con las “ideas locas” en el

“fondo sin fondo de mi pensamiento”.

Comprendiendo que todo texto se comporta de forma ideológica constituyéndose en una respuesta social en sí mismo, afirmamos que, en su último libro de poemas, Rosalía va insertando paulatinamente una cuña desde un lugar simbólico localizado en el margen, o, en términos rosalianos, “en las orillas”. Desde ese espacio de saber y poder relegado, despliega un proyecto lírico que pretende conmover las bases de cierta “sociedad del discurso” del que ella, por su incierta formación académica y, principalmente, por su género resulta excluida. En su último libro, el gesto subversivo es el de entrar en diálogo con esa institución explorando las posibilidades expresivas para construir sentido de manera renovada a partir del “fluir constante del pensamiento” (Ferrari 2015: 76). Lo manifiesta rompiendo con la métrica canónica y experimentando con la forma externa (“silueta”) para expresar miradas alternativas a propósito de un asunto, como dice Marta Ferrari,

hay pensamiento y reflexión sobre el pensamiento, una actitud autoconsciente que comporta un claro gesto de autorreflexividad... Estamos siempre ante un tipo de pensamiento que desafía y revoluciona el orden concertado, el campo de la predicación así se nos revela: inquieto, loco, agitado, insensato, audaz, entre otros. (2005: 80).

Consideremos algunos ejemplos a continuación.

En el poema autobiográfico “Era apacible el día”, en que rememora la muerte de su hijo, Adriano, a lo largo de cinco estrofas, transita del tratamiento del hecho sentido de manera naturalista a la reflexión metafísica. Se trata, como explica García Vega, de un “poema elegíaco”, que la poeta fue revisando en diversas oportunidades en que el texto fue “mutando” en sucesivas versiones a partir de 1878 (2013: 65 y sigs.). A continuación, transcribimos las últimas dos estrofas, haciendo la salvedad de que sólo en su última edición, la

hablante incluye los versos 37 a 42:

En el cielo, en la tierra, en lo insondable
Yo te hallaré y me hallarás.
No, no puede acabar lo que es eterno, 35
ni puede tener fin la inmensidad.
Mas... es verdad, ha partido
para nunca más tornar.
Nada hay eterno para el hombre, huésped
de un día en este mundo terrenal 40
en donde nace, vive y al fin muere,
cual todo nace, vive y muere acá.
(de Castro 1996: 720)

Observamos en esta última versión cómo fluyen las ideas: el sujeto lírico afirma la posibilidad de alguna especie de reencuentro entre madre e hijo, desde el punto de vista metafísico (versos 33-36). Pero, la estrofa final, incorporada tardíamente en el proceso de composición del texto, refuta de plano el argumento (versos 37-38) y toma distancia de la dicotomía para concluir con una sentencia (versos 39-42).

Resulta interesante poner en diálogo este poema con “Una luciérnaga entre el musgo brilla”. En este caso, la voz poética observa los elementos de la naturaleza (luciérnaga-tierra/ astro-cielo), los contrapone con antítesis (“abismo arriba, y en el fondo, abismo”), usa la pregunta retórica para comunicar la ausencia de certezas comunes y remarca el absurdo de la búsqueda de sentido humano: “En vano el pensamiento / indaga y busca en lo insondable, ¡oh ciencia!”. En los dos versos finales, se desplaza a un colectivo, nosotros, que introduce una sentencia: “Siempre, al llegar al término, ignoramos / qué es al fin lo que acaba y lo que queda.” (720). Como tratando de poner en tensión dos voluntades de saber diferenciadas, observamos el movimiento pendular entre la primera y la segunda estrofa. Por un lado,

la comprende el espíritu y el labio no la nombra,
y en sus hondos abismos la mente se anonada.
(737)

En nuestro último ejemplo, nos referiremos brevemente al tratamiento del poema “Arrodillada ante la tosca imagen”, en que el sujeto lírico ofrece la meditación sobre una experiencia mística que la hace transitar por distintos estados: se auto-contempla y eleva una plegaria (primera y segunda estrofas), critica a Dios (tercera estrofa), reflexiona (cuarta y quinta estrofas), introduce un cierre místico (sexta estrofa). En el segmento final, se habilita la voz alternativa con una sentencia en que los ángeles, le comunican de manera sentenciosa que no sea “insolente”.

Incardinación del río Sar en la poética rosaliana

En el poemario rosaliano, las voces dialogan en el marco del “fluir constante del pensamiento” y generan un estratégico contrapunto entre dos maneras de interpretar el mundo: una personal, desafiante, libre, crítica, despojada de reglas propias de “sistemas de discursos canónicos” y otra manera, en los términos de Foucault, de “pertenencia doctrinal (que) pone en cuestión el enunciado y al sujeto que habla, y al uno a través del otro”. Éste afirma que se trata de un discurso en que se cuestiona al sujeto que habla a través y a partir del enunciado y, que esto resulta demostrado por los procedimientos de exclusión y los mecanismos de rechazo que entran en juego cuando el sujeto que habla ha formulado uno o varios enunciados inadmisibles (1970: 43 y sigs.). Podemos observar este contrapunto en el mismo texto prologal a su último libro, en el que Rosalía de Castro asimila sus poemas a “fervientes oraciones” y, también, en varias de sus composiciones

en las que emerge una voz sentenciosa ubicada estratégicamente en los versos finales. A partir de estas huellas, cabe preguntarnos, entonces, si estamos ante una voz que intenta desplazar, neutralizar o confrontar con otra voz.

No estamos de acuerdo con Marina Mayoral cuando afirma que “Rosalía interrumpe con frecuencia una narración para intercalar una reflexión de carácter personal, consideraciones generales sobre la vida o la virtud o el placer, etc., o sacar conclusiones didácticas”, como sostiene Marina Mayoral (1974: 380). Por el contrario, creemos que el sujeto lírico construye sentido “entre” esas voces alternativas, se desplaza de una voz a otra, las contrapone con “carácter agonístico”, como propone en cambio, Ferrari (2015: 80) y procura generar un plus de sentido magistralmente en ese tránsito.

Muchos especialistas ya se han referido, desde la primera publicación del libro, a la métrica en la poesía de Rosalía de Castro. Brevemente, diremos que emplea ritmos infrecuentes y combina metros raramente combinados en la tradición. Por ejemplo, en “En el cielo, en la tierra, en lo insondable”, en “Una luciérnaga entre el musgo brilla” y en “Arrodillada ante la tosca imagen” combina versos de catorce, de once y de siete sílabas, en “Cuando en las nubes hay tormenta”, escribe versos decasílabos con primero y quinto libres (poco habitual en la tradición, pero con algún uso mayor en el Romanticismo), y en “De la vida entre el múltiple conjunto de seres”, versos alejandrinos. Consideramos que estas combinaciones no son caprichosas ni obedecen a falta de mérito o formación académica, como algunos críticos de la época consideraron. Por el contrario, estamos convencidos de que tal polimetría es el artificio que mejor le permite volcar su “fluir constante del pensamiento” para subvertir uno de los pilares en que se asienta el canon instituido en la época.

Si bien en *Follas Novas*, Rosalía de Castro había explorado las posibilidades de dar sentido a través de la silueta de algunos de los poemas,

es en este poemario, en que tal procedimiento alcanza la mayor potencia. Adelantándose a experiencias de vanguardia, diseña el itinerario poético a la manera de un extenso “caligrama” que articula pragmáticamente todos los poemas de la edición.

Para que se comprenda mejor este concepto, conviene incorporar dos notas sobre su título antes de continuar: una de carácter etimológica y otra, hidrológica en relación con el nombre del río que da título a su libro: “Sar”.

La raíz del hidrónimo es *sr- que significa “fluir, discurrir” y proporciona apelativos en diferentes lenguas indoeuropeas. Por ejemplo, en griego da: *sreu/sw*, fluir; en sánscrito da: sará- líquido, fluido, sarít- “arroyo”, sara, “río, arroyo” y en celta da: sruth, flujo.² Por otro lado, el Sar se caracteriza, como expresa Ferrari, por: “La fluctuación, implícita ya en la imagen del río que recorre la provincia de La Coruña y desemboca en Iria Flavia (Padrón)” (2015: 76). El Sar es, además, un afluente del río Ulla que nace en la provincia de Lugo y desemboca en el Océano Atlántico.

Consideramos que en cada texto poético y a lo largo de la antología, la poeta logra incardinar esta etimología y naturaleza física del Sar en el “fluir constante del pensamiento” usando estratégicamente la “variedad métrica” y la silueta resultante. Así, la serie de versos, en poemas, que a muchos especialistas pareció desordenada, en realidad, se tendría que leer como un caligrama que dibuja una misma figura a lo largo de las páginas, compatible con el curso del río Sar, que, por tramos y de manera alternativa, sigue un curso recto, y, en sectores, se vuelve sinuoso hasta alcanzar el mar.

² Cfr. Rodríguez Agradados, 1953; Fernández Galiano, 1971.

Conclusiones

En estas líneas intentamos demostrar que Rosalía de Castro construye una figura de mujer que comunica no sólo lo que siente e imagina, sino que también se atreve a expresar líricamente lo que piensa y hacerlo público. Se posiciona en su estancia en A Matanza, “en las orillas del Sar”, desde el mismo margen de las instituciones que detentan el poder y el saber en la España de fin del siglo XIX, con un último “gesto de aliento” que dirige a sus lectores, entre los que se incluyen especialmente los radicados en Argentina y Cuba.³ Desde allí, desafía las imposiciones académicas y doctrinarias de manera contestataria a la vez que ruega:

Aunque no alcancen gloria,
Pensé, escribiendo libro tan pequeño,
Son fáciles y breves mis canciones,
Y acaso alcancen mi anhelado sueño.
Pues bien puede guardarlas la memoria
Tal como, pese al tiempo y la distancia,
Y al fuego asolador de las pasiones,
Sabe guardar las que aprendió en la infancia,
Cortas, pero fervientes oraciones.⁴

³ En el prólogo al libro *En las orillas del Sar*, Murguía refiere a la condescendiente recepción de sus textos en Cuba y en Argentina: “Los hijos de Galicia que, ya bajo los cielos siempre serenos de Cuba, ya en las llanuras de Argentina leían a su poeta –sí, a su poeta, pues si los hubo entre nosotros que fuesen amados con amor inextinguible, fue Rosalía-, los llevaban en su memoria y en su corazón; con ellos llenaban los abismos de tristeza que los consumía lejos de la tierra natal.” (de Castro, 1996: 711). Su esposo y amigos de la familia fueron determinantes artífices en la difusión y mitificación de su memoria en los países americanos, entre los paisanos trasterrados. Entre éstos últimos, podemos mencionar a Manuel Barros, el propietario de *La Nación española* de Buenos Aires y Waldo Álvarez Insúa, director de *El Eco de Galicia* de La Habana (Naya Pérez, 1946: 103; Bouza Brey, 1961: 237).

⁴ Poema incorporado en la segunda edición (1996: 757).

Bibliografía

Benegas, Noni (1997). "Justificación". En *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*. Madrid, Hiperión.

Bouza Brey, F. (1961). *Manuel Barros, escritor emigrado, amigo de Rosalía y los orígenes del libro En las orillas del Sar*. Santiago de Compostela: Cuadernos de Estudios gallegos. Tomo XVI.

Cabo Aseguiñolaza, Fernando (2019). "Afecto, memoria y lugar: En las orillas del Sar". Rosalía Castro, Lestrobe.

https://www.researchgate.net/publication/338835182_Afecto_memoria_y_lugar_En_las_orillas_del_Sar_Rosalia_Castro_Lestrobe; obtenido el 4 de agosto de 2022.

Cossío, José Ma.(1958). "La poesía en la época del Naturalismo". En Díaz Plaja, Guillermo, *Historia general de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona: Editorial Barna, volumen 5, 45- 65.

De Castro, Rosalía (1996). *Obra completa*. Padrón: Fundación Rosalía de Castro.

De Trueba, Antonio (1871). *El Libro de los Cantares*. Madrid: Imprenta de Luis Palacios.

Fernández Galiano, Manuel (1971). *Manual Práctico de morfología verbal griega*. Madrid: Gredos.

Fernández Prieto, Celia (2011). "Literatura y nacionalismo español (1808-1900). En Pozuelo Yvancos, José M. (dir.). *Historia de la literatura española. 8. Las ideas literarias 1214-2010*. Barcelona: Crítica, 437- 544.

Ferrari, Marta (2015). "En las orillas de Sar de Rosalía de Castro: poesía y pensamiento", *Nueva Revista del Pacífico*, N°63, 59- 90.

Foucault, Michel ([1970], 2015). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

García de Diego, Vicente (1984). *VOX. Diccionario Latino-Español*. Barcelona: Bibliograf.

García Vega, Lucía (2013). "Rosalía de Castro y su hijo Adriano. Génesis y desarrollo de un poema elegíaco". *Revista de Filología Románica*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, volumen 30, número 1, 53-73.

González Besada, Augusto (1916). *Discurso de Ingreso a la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta Clásica Española.

Liddle, Scott, Jones, McKenzie (1940). *A Greek and English Lexicon*. Oxford:

Clarendon Press.

Mayoral, Marina (1974). *La poesía de Rosalía de Castro*. Madrid: Gredos.

Murguía, Manuel de (1881), *Todas las cartas con Manuel Murguía*, 22/6/2015.

https://galicia.swred.com/rosalia_cartas.htm ; obtenido el 03/08/2022.

Naya Pérez, Juan (1946). «Murguía y su obra poética». En *Boletín da Real Academia Gallega.*, A Coruña, Litografía e Imprenta Roel, tomo XXV, xaneiro, 1946 - decembro, 289-293.

Pujol Russell, Sara (2005). “La mujer: una visión de época. De la necesaria documentación histórica (1800-1859)”. *Anales de Literatura Española*, Tortosa: Universitat Rovira i Virgili, 18, pp. 289-301.

Rodríguez Adrados, Francisco (1953). *Védico y sánscrito clásico*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PARTE 2
NOTAS
CRÍTICAS

Soltería, sexualidad y maternidad: Un recorrido por la obra poética de Gloria Fuertes

SOFÍA CANO RIVADENEIRA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
sofirivade@gmail.com

Resumen

Gloria Fuertes es una autora contestataria y subversiva en un contexto socio-político sumamente coercitivo, la dictadura de Francisco Franco. A través de diferentes dispositivos ideológicos, el franquismo operaba en la vida de la sociedad española y, sobre todo, en sectores oprimidos y marginados socialmente. Siguiendo la misma línea, el repudio hacia la homosexualidad más el control del cuerpo y la vida tanto sexual, como sentimental de las mujeres son elementos que afectan directamente la obra poética de la escritora madrileña. Michel Foucault alude a ese control de los discursos respecto a la sexualidad para poder dominarlos en lo real; la tiranía del franquismo dominaba los cuerpos cual dispositivos de poder. El intento por el dominio, entonces, entra en una polaridad en dónde funciona la antítesis de lo práctico y lo teórico; para poder ejercer el control del sexo en su interior (*praxis*) es necesario introducirse en el campo de lo teórico, el del lenguaje, el del discurso. Se quiere ejercer control para poder excluir aquellas formas de la sexualidad que no se encuentran sometidas a la reproducción (2008: 15-24). El dominio y el poder penetran en la vida íntima, por lo que no contraer matrimonio o decidir no maternar se convierten en “amenazas” ante los ojos del régimen represivo franquista.

Palabras clave: Posguerra española; Gloria Fuertes; soltería; maternidad; contramodelo

El amor como única meta y la soltería como el peor de los males: Gloria Fuertes (1917-1998) es una autora que se rebela contra esta idea afianzada en el marco de la posguerra española. La soltería es concebida en tanto construcción política para controlar a las mujeres y beneficiar a un grupo al que los sujetos femeninos estaban subordinados social y legalmente durante el franquismo. Se crea así un discurso de “mujer rara” -al decir de Carmen Martín Gaité-, esto es, aquella que decide no depender ni vivir bajo la tutela del hombre. Para esto también fue necesario un relato en torno a la masculinidad construido alrededor de características como el heroísmo y la capacidad de salvación; todo lo hecho, según dicho relato, era por el bien de las mujeres: “A la mujer no se la había recluido, sino que se la había rescatado de las garras del capitalismo industrialista” (Martín Gaité 1987: 36). La emancipación de las mujeres, por lo tanto, atentaba contra la Iglesia y la política del gobierno, que se había empeñado en reforzar el vínculo matrimonial (Martín Gaité 1987: 36). La mujer independiente significaba una competencia para los varones en los puestos de trabajos y, a su vez, los obligaba a aprender las labores del hogar, situaciones que redundaban en la caída de la construcción de poder y fortaleza en el hombre. Los sujetos poéticos que construye Gloria Fuertes incomodan, puesto que se mueven a contracorriente del modelo de la mujer de la época; muestran su independencia, su libertad, la no necesidad de una figura masculina: “Vivo sola. Cabra sola / -que no quise cabrito en compañía-, / (...) vivo por mi cuenta, cabra sola / que yo a ningún rebaño pertenezco” (Fuertes 1975: 10-14). Es relevante mencionar la importancia de la maternidad aquí: “no quise cabrito en compañía”. Las mujeres son esclavas de un ficticio e inverosímil “instinto”, de un relato que asocia la plenitud femenina con el hecho de concebir; este era entonces el objetivo casi único y primordial; constituía un fuerte mandato cultural y social que Gloria Fuertes rehúye. Adrienne Rich plantea al respecto:

“La maternidad institucionalizada exige de las mujeres “instinto” maternal en vez de inteligencia, generosidad en lugar de autorrealización, y atención a las necesidades ajenas en lugar a las propias” (1976: 85). Es decir, la figura femenina se encuentra al servicio del otro: materner y dar, nunca recibir; se trata de un discurso cargado de exigencias y deberes. El “yo” se borra de la vida de las mujeres, Fuertes problematiza ese lugar; en este sentido, Silvia Tubert explica las consecuencias de esta borradura:

Las representaciones que configuran el imaginario social de la maternidad tienen un enorme poder reductor- todos los posibles deseos son sustituidos por uno: el de tener un hijo- y uniformador- en tanto la maternidad crearía una identidad homogénea de todas las mujeres. (Tubert 1996: 9)

En otras palabras, Fuertes quebranta este sujeto femenino homogéneo y estático, y permite advertir otros deseos posibles: la independencia económica, la elección de no materner, entre otros. El poder reductor del deseo maternal se ve desplazado. De regreso sobre el poema antes citado, notamos la utilización del verbo “querer”, marca, una vez más, de su libre elección y autonomía. Nos encontramos ante una poética plagada de libertad, independencia y desacato; los escritos de Fuertes aparecen como una producción contestataria a situaciones sociales y humanas con las que la escritora no está de acuerdo (Acereda 2000: 2).

En la misma línea, podemos advertir que la escritora era un modelo de mujer que salía de los parámetros esperables, no solo un espécimen raro, sino que también, como señala Martín Gaité, una “mal amada”. Desde este punto de vista comprendemos que el no encontrar el amor la lleva a un supuesto camino de resentimiento y rebeldía. Más aún, en su poema “Cabra sola” manifiesta-aunque no de manera evidente- la situación de peligrosidad que implica que los sujetos femeninos estén fuera del hogar: “¡Cabra! Por

lo más peligroso me paseo” (Fuertes 1975: 6). Además del peligro latente observable, podemos mencionar que el verbo “pasear” instala la idea de movimiento y, por consiguiente, de libertad. Podemos decir entonces que estamos ante una deconstrucción respecto a la idea de quietud en el hogar, territorio- como hemos detallado- destinado a la mujer en el marco opresivo de la posguerra. A su vez, ese verbo se encuentra ligado al placer de caminar libremente, por lo que también adquiere un valor subversivo en la época de la posguerra, el placer y la mujer era una relación pensada como paradójica e inconcebible. Asimismo, recordemos que en su contexto el placer sexual le era negado a las mujeres. En simultáneo, es pertinente añadir que se excluía cualquier forma vincular no heterosexual:

Las mujeres no podían ser otra cosa que madres y esposas, por tanto heterosexuales, en una organización social y política que requería de su trabajo para enfrentarse con éxito a la tarea de perpetuar un régimen fascista. Las mujeres que no querían seguir el camino de un matrimonio y la maternidad sólo tenían como salida el convento, la locura o la soltería como servicio a los demás. (Platero Méndez 2009: 19).

La heterosexualidad se establece como norma única en la España de Franco. En esta línea, es oportuno mencionar que en 1953 se modifica la Ley de Vagos y Maleantes y se incluye a los homosexuales como peligrosos. Orellana Palomares señala al respecto que esta condena a la homosexualidad en la dictadura provocó una prisión interior en la autora lo cual desencadenó tanto frustración poética como un profundo silencio al respecto, silencio que comenzará a resquebrajarse tras su muerte. Su sexualidad estuvo vedada e, inclusive, a años del fallecimiento de Fuertes aún se habla muy poco de ello (2014: 308).

Por otra parte, en relación con el ambiente fuertemente represivo

del contexto de escritura de la poeta, es necesario recordar que la represión invadía todos los rincones de España y, más aún, aquellos rincones que cuestionaban lo normado. El país era una inmensa prisión (Arnat Mata 2013: 1). Fuertes se rebela contra los parámetros e ideas impuestas por el franquismo. En palabras de Acereda, podríamos agregar: “La poesía de Fuertes debe recuperarse como documento de una época y una lírica tan personal como afectiva que mezcla la denuncia contestataria con el humor desmitificador” (1999: 145). Asimismo, en adición a su imagen revolucionaria, debemos mencionar que consiguió, de manera temprana, todo lo que a una mujer se le negaba: “Dejé de ser analfabeta a los tres años, / virgen, a los dieciocho” (Fuertes 1975: 2-3). En este sentido, la educación y la sexualidad son dos elementos a señalar en este poema titulado “Autobio”, parte de su libro *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*. Ambas cuestiones estaban vedadas a las mujeres en el contexto patriarcal de la dictadura. Analizamos su figura problemática; se advierte una mujer que dejó de ser analfabeta precozmente y, al mismo tiempo, demanda la falta de estimulación intelectual para las mujeres. Como señala Payeras, “el escaso estímulo por la vocación intelectual (...) prima la ignorancia (...) esta cuestión se enfatiza (...) en el caso de la mujer, que debía soportar el papel que la recluía como esposa y madre, con una sumisión ancestral en torno a la idea del silencio” (2009: 246-247). Simultáneamente, la pérdida de la virginidad antes del matrimonio y la referencia de una sexualidad ligada al placer, como ya mencionamos, eran temas inconcebibles para la mujer de la época. Gloria Fuertes avanza en sentido contrario al de los discursos alrededor del sujeto femenino; discursos que impiden a las mujeres ser libres, tanto ideológica como físicamente. En la escritora española se devela una figura a contracorriente, muchas veces retratada como delirante por su forma *otra* de concebir la realidad. Es una figura que contesta, que se rebela, que alza su voz contra ese silencio esperable

en la mujer. En definitiva, una auténtica “loca de los versos”, como se lee en su poema “Yo en un monte de olivos”, incluido en sus *Obras incompletas*, y como se insinúa también en la figura de la “cabra” antes citada, un animal asociado tradicionalmente a la locura.

Nos centraremos ahora en el rol de la mujer en relación con lo amoroso. La búsqueda del amor era un tema de vital importancia durante la posguerra española, ahora bien, ¿era el amor verdadero lo que se buscaba? Señalemos, en principio, que el conseguir marido era un mandato antes que una opción. Para la mujer quedar soltera era motivo de fracaso y agravio. Gloria Fuertes se rebela contra este estereotipo; muestra independencia y no sumisión. Se nota, por ejemplo, en este verso de su poema “Cuarto de soltera”: “mi casa sin amo” (1975: 1). Destaquemos la importancia del posesivo “mi” pues indica que la casa es de propiedad suya, sin que nadie se la otorgue ni mande sobre ella. Este desprenderse del hombre no solo implica un signo de rebeldía, sino un destino marcado por la soltería. Repetimos, quedar soltera era causal de injurias; como escribe Carmen Martín Gaité: “La misma denominación de solterona llevaba implícito tal matiz de insulto que se adjudicaba a espaldas de la aludida” (1987: 29). Gloria Fuertes se refiere también a la soltería en su poema “Celibato (lección tercera)”. La escritora entabla una oposición entre soltera y solterona, la primera marcaría el estar sola por decisión propia, una elección que conlleva un evidente tinte revolucionario. Por el otro, el ser una solterona carga con las connotaciones negativas que se le asociaban en aquella época. Fuertes opta por estar soltera, es una elección libre de cualquier imposición. De esta forma, podemos entender la solterona como una mujer amargada y la soltera como una mujer perfectamente feliz:

La diferencia entre una soltera
y una solterona,
es diferente, dos puntos:
La soltera nace

la solterona se hace.

La soltera por vocación,
lo lleva a la perfección.

La solterona,
-soltera a la fuerza
con ramito de azahar-,
lo lleva fatal.
Amargada (la pobre)
cotilla y tal,
-como no vive su vida
vive la de los demás-.

En cambio, comparad,
la perfecta soltera
(perdón Fray Luis)
es una dulce pera,
perita en dulce,
su amor sin papeleos
¡Qué bien le luce!
(Fuertes, 2004)

Notamos así que Fuertes se resiste a la configuración esperable para la mujer en la España de la posguerra y el rol que se le asigna en ella. Es una figuración que la constituía como sujeto sumiso, necesitado siempre del hombre, y que producía un refuerzo de los rasgos de virilidad, fortaleza y poder atribuidos al varón. Era, en palabras de Gaité, la “búsqueda del cobijo de una sombra más fuerte” (1987: 35). En esta configuración, para ejercer el poder era necesaria una relación vertical; sin la existencia de la mujer como objeto sumiso no era posible que se ejerciera una relación tal. Por otro lado, es materia importante la oposición entre hacer/nacer respecto a la soltería: “La soltera nace, la solterona se hace”. Aquí se percibe un carácter innato, “natural” para aquella que decide, por elección propia, vivir en

soltería; en cambio, marca, en contraste, el “hacer” como una construcción, una configuración socio-cultural; se invierten las concepciones de la época sobre la mujer y lo vincular. Esta presión social la observamos también en el siguiente fragmento: “La solterona, -soltera a la fuerza / con ramito de azahar-, / lo lleva fatal”. Se alude a la mujer forzada al matrimonio; más aún, remarca “Amargada (la pobre) (...) - como no vive su vida vive la de las demás”. Se nota cierto gesto irónico hacia aquellas que, en su amargura, se lanzan y se entrometen en la vida ajena. Esto resulta paradójico pues, siguiendo a Carmen Martín Gaité:

Sonrisa es benevolencia, dulzura, optimismo, bondad. Nada más desagradable que una mujer con la cara áspera, agria, malhumorada, que parece siempre reprocharos algo. El hombre puede tener aspecto severo; dirán de él que es austero, viril, enérgico, La mujer debe tener aspecto dulce, suave, amable. En fin, debe sonreír lo más posible. (1987: 27)

El desarrollo pleno de la sensibilidad no estaba permitido a la mujer de la época; se le demandaba felicidad y una sonrisa impostada. La significación e interpretación asociada a la expresión facial difiere totalmente entre el hombre y la mujer. Debemos mencionar también el gesto irónico y humorístico de referirse a la “perfecta soltera” y tras ello disculparse con Fray Luis de León, teólogo y poeta español autor de un tratado moral denominado *La perfecta casada* (1583) que describe el modelo ideal de la mujer de familia. Se valora a las mujeres según ciertas características:

De manera que el hombre que acertare con una mujer de valor, se puede desde luego tener por rico y dichoso, entendiendo que ha hallado una perla oriental, o un diamante finísimo, o una esmeralda, u

otra piedra preciosa de inestimable valor. Así que ésta es la primera alabanza de la buena mujer, decir que es dificultosa de hallar. (2006: 9)

Se puede advertir la antítesis trazada entre la mujer fácil y la difícil; se la convierte en un reto, debe de ser complicada de hallar y de alcanzar porque, de lo contrario, podría estar destinada a la soltería. Sin embargo, Fuertes, en un guiño sarcástico, reivindica el lugar de la “perfecta soltera”. ¿Cómo es aquella mujer que no “cae” en la soltería sino que la elige?, ¿acaso no puede ser una elección?, ¿cuánto hay de autonomía en la decisión sobre el propio destino y el propio cuerpo?, ¿cómo debemos ser y cómo realmente somos? Debemos agregar que, si bien Fuertes sufrió de la misoginia imperante por optar mantenerse soltera, no se proclamaba abiertamente feminista por su posición antiaborto y su impetuoso sentimiento de la religiosidad (Orellana Palomares 2014: 306). Aun así, su vida y obra son testimonio de la lucha de las mujeres en un contexto patriarcal y dictatorial. Además, es de notar aquello que detallaba Michel Foucault en *Historia de la sexualidad*, se controla la vida sexual a través de la puesta en discurso: “para dominarlo en lo real hubiese sido necesario primero reducirlo en el campo del lenguaje, controlar su libre circulación en el discurso, expulsarlo de lo que se dice y apagar las palabras que lo hacen presente con demasiado vigor” (2008: 13). A propósito, es preciso mencionar la prohibición en España del uso de anticonceptivos y la eliminación de cualquier tipo de información. El artículo 416 del Código Penal castigaba con arresto o multa a todo aquel que facilitara, anunciara o divulgara cualquier tipo de medio para evitar la procreación o facilitar el aborto (Ortíz Heras 2006: 3).

A lo largo de este recorrido, hemos visto cómo influyen sobre las mujeres ciertos conceptos culturales ligados al amor romántico. La necesidad

imperante de encontrar el “amor” es un elemento definitorio para la vida femenina. Esto produce tanto dependencia como una búsqueda incansable de una “otra mitad”. Tal búsqueda resulta, en algún punto, ficticia, inverosímil y, por ende, frustrante. En cambio, la soltería trae aparejada cierta libertad sexual. Ser libre y mujer resulta así un oxímoron, ya que ser soltera es considerado un atributo negativo. En suma, el valor de las mujeres resulta del destino que elijan; se las ubica en dos extremos irreconciliables: o bien santas vírgenes o bien ramerías. Aunque hemos de comprender a quienes aceptaron sumisamente este modelo como víctimas de un orden patriarcal y androcéntrico, se ha de notar que muchos de los elementos que caracterizaban a la realidad opresiva del franquismo para con la mujer persisten en la actualidad en cuanto a la validación o definición de las elecciones y roles femeninos, tanto en el orden privado como en el público. En este sentido, poetas como Gloria Fuertes rompen los estigmas y se deshacen de las ataduras que las mantienen ancladas al hogar patriarcal: “Gloria Fuertes (...) representa una de las voces más frescas y entrañables de la poesía española contemporánea. Su voz lírica es (...) una de las primeras de la escritura femenina de posguerra” (Acereda 1999: 1). Una poesía que, desde lo íntimo, se proyecta en la esfera de lo público, resignificando el popular axioma “lo personal es político”, lema de la segunda ola del feminismo. Orellana Palomares también se expresa al respecto: “Analizar a Gloria Fuertes en su grado más íntimo y humano es una cuestión política, a tenor de lo que la homosexualidad y la reivindicación de la identidad femenina, continúa significando para muchos sectores aún en el siglo XXI” (2014: 309). Lo personal y lo político se entrelazan, y es así que la madrileña fue, es y seguirá siendo considerada como una voz contundente entre tanto vacío, represión y silencio.

Bibliografía

- Acereda, Albert. (1999). "Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes". *Letras femeninas* 25, 155-172.
- (2000). "Crítica y poesía en Gloria fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria". *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura* 5, 143-157.
- Arnabat Mata, Ramón (2013). La represión: el ADN del franquismo español. *Cuadernos de historia (Santiago)*, (39), 33-59. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432013000200002> Última vez: 10/06/2020
- De León, Fray Luis (2006). *La perfecta casada*. Editorial del Cardo.
- Foucault, Michel. (2008). "La hipótesis represiva". En *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*. 2da. Edición. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Fuertes, Gloria (2011)[1975] *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- (2004). *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra.
- Martín Gaité, Carmen (1987a). "Chica rara" en *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1987b). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra* (1939-1959). Madrid. Uned.
- Orellana Palomares, Almudena (2014). "Poesía y homosexualidad en la posguerra española: Gloria Fuertes García" en *Mujeres en guerra/Guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, editada por Estela y Mercedes González de Sande. Sevilla: Arcibel editores.
- Platero Méndez, Raquel (2009). *Lesboerotismo y masculinidad de las mujeres en la España franquista*. Universidad Complutense de Madrid.
- Ortiz Heras, Manuel (2006). *Mujer y dictadura franquista*. Móstoles: Aposta. Revista de Ciencias Sociales.
- Rich, Adrienne (1976). *Nacemos de una mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.
- Tubert, Silvia (1996). *Figuras de la madre*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

La escritura como práctica de resistencia durante la posguerra española

MARÍA MACARENA HEILAND
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
macaheiland@gmail.com

Resumen

Durante la posguerra española hubo una imposición de los valores más tradicionales, por lo que la mujer quedó relegada a las tareas domésticas, siendo las opciones privilegiadas oficialmente el matrimonio o el convento. Sin embargo, ciertas poetas utilizaron la escritura como práctica de resistencia para configurar, desde allí, un nuevo modelo de femineidad que se sale de los lugares “esperables” y se rebela contra dichos mandatos. Veremos de qué manera se observa esta cuestión en la poesía de Gloria Fuertes, estableciendo diálogos o conexiones simultáneamente con las reflexiones ensayísticas de Carmen Martín Gaité

Palabras clave: Gloria Fuertes; Carmen Martín Gaité; escritura; femineidad; franquismo

La imposición de la dictadura franquista trajo aparejada una vuelta de ciertos valores tradicionales, lo que tuvo como consecuencia para la mujer el que quedase ligada a las tareas domésticas, destacando su faceta como madre y esposa. De este modo, se configura un modelo de femineidad fuertemente patriarcal y machista, que retoma la imagen decimonónica del ‘ángel del hogar’. La mujer entonces pasó de ser un sujeto activo (como lo era durante la Segunda República, gracias a un gran avance en derechos) a uno pasivo, supeditada primero al padre y luego al marido ya que, como bien expresa Martín Gaité en “En busca de cobijo”, los únicos destinos posibles eran el matrimonio o el convento (1987b: 25). En consecuencia, escribir

suponía rebelarse contra las expectativas previsibles para el género, salirse de los lugares “permitidos”, por lo que esta práctica se convierte en un acto de resistencia que les otorga a las mujeres escritoras la posibilidad de oponerse a los mandatos impuestos.

Teniendo en cuenta este marco, analizaremos aquí tres poemas de Gloria Fuertes (“No dejan escribir”, “Voy haciendo versos por la calle” y “Cabra sola”), incluidos en *Obras Incompletas* (1975), a la luz de los ensayos de Carmen Martín Gaité (*Desde la ventana* (1987) y *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), con el objetivo de vislumbrar cómo desde la escritura se busca romper con los modelos de femineidad esperables y, a su vez, se propone una nueva representación de la mujer. Cabe destacar que las dos escritoras mencionadas llevaron adelante gran parte de sus producciones durante el franquismo, pero mientras que Gloria Fuertes publicó los poemarios compilados en sus *Obras Incompletas* durante dicho período, Martín Gaité lo hizo más tardíamente, razón por la cual, de acuerdo con algunos críticos, no figura en antologías ni estudios referidos a la poesía de posguerra.

Un rasgo esencial desde el cual se construye una nueva representación de la mujer es, como hemos mencionado, la escritura, práctica fundamental para estas poetas y restringida, en el período posfranquista, a los hombres. En “No dejan escribir” Gloria Fuertes hace una crítica hacia los responsables de dicha prohibición: “pude ser secretaria del jefe / y soy sólo mujer de la limpieza. / Sé escribir, pero en mi pueblo, / no dejan escribir a las mujeres” (2011: 5), es decir, se posiciona en el mismo lugar y portadora de los mismos derechos de aquellos que sí pueden hacerlo. De este modo, denuncia a una sociedad que le arranca oportunidades de las manos y la relega a los sectores considerados adecuados para las mujeres (como lo son las tareas domésticas), lo que conduce al sujeto poético a una “vida sin sustancia” (5). En este sentido,

Martín Gaité en su interesante ensayo de 1987, titulado “Mirando a través de la ventana”, señalaba en diálogo con lo anterior que las mujeres encontraron el placer de la lectura y, agregamos, también en la escritura, ejercitada a hurtadillas, como si de un lujo pecaminoso se tratara (1987a: 20).

Frente a esto, Fuertes construye un modelo de femineidad que se aparta de lo esperable; nos muestra otra cara posible de lo que es “ser mujer”, que ya no solamente implica la vida doméstica y el matrimonio, sino que, al contrario, puede afirmarse soltera y, sobre todo, escritora y lectora:

Compro libros de viejo.
Me meto en las tabernas,
también en los tranvías,
me cuelo en los teatros
y en los saldos me visto.
Hago una vida extraña.
(2011: 5)

Se posiciona en la divergencia y desde allí se pronuncia. Es un sujeto femenino que se autoproclama independiente y no solo eso, sino que se piensa a sí misma como diferente (siempre en relación con el mandato franquista considerado adecuado para la mujer). Además, observamos que no está recluida al espacio doméstico, sino que se larga a la calle, pasea por tabernas, tranvías, teatros, viaja en metro; lugares públicos tradicionalmente vedados a la mujer. En este sentido, salir a la calle implica rebelarse, “escaparse” del ámbito interior, del lugar de madre y esposa, para resignificarse como mujer.

En relación con esto, sería interesante establecer un diálogo con el texto de Martín Gaité citado anteriormente, puesto que en él la autora plantea, en una de sus tesis más interesantes que, si las mujeres estaban recluidas al espacio del hogar, la ventana es una suerte de umbral que les permite ir más allá, vislumbrar lo que sucede del otro lado:

[la ventana] es el punto de referencia de que dispone para soñar desde dentro el mundo que bulle fuera, es el puente tendido entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, es la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con estos (1987a: 36).

La ventana parece ser el único resquicio por donde se puede huir de lo doméstico y ver, aunque más no sea parcialmente, ese mundo que le está vedado. Es, además, lo que pone en contacto el adentro y el afuera puesto que, como todo umbral, no solo establece una división, sino que a la vez conecta. La autora, entonces, resignifica y reivindica la condición de “ventanera” de las mujeres, utilizada a lo largo de los años con una connotación peyorativa, afirmando que dicha condición es la que le permite escaparse de su cárcel, aunque sea por breves momentos.

Asimismo, la escritura es, en muchas ocasiones, una herramienta que les otorga cierta libertad. En “Voy haciendo versos por la calle” el sujeto poético expresa:

Yo voy haciendo versos por la calle.
(¡Qué ruido, rosa, mete ese tranvía!)
¡Cuánta mujer habrá haciéndose cisco
mientras yo fumo y miro por la vida!”.
(2011: 43)

Lo que nos llama la atención, en primer lugar, es la posición desde la que enuncia (“fumo y miro por la vida”). Se configura un sujeto poético con una fuerte presencia (enfaticado por la repetición del pronombre personal ‘yo’) que establece una distinción con el resto de las mujeres, en especial por su condición de poeta (en otro conocido poema se leerá “Hago versos

señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa” (2011: 82). Advertimos entonces, nuevamente, una configuración de mujer que se escapa de la reclusión para ir a la calle.

En este sentido, Martín Gaité, en *Usos amorosos de la postguerra española* (1987b), hace un recorrido crítico acerca de las prácticas y costumbres impuestas o esperables durante el período franquista. A lo largo del ensayo advertimos que la mujer ha sido educada para esposa y madre o, en última instancia, para monja. Su deber, entonces, era servir a su marido, mantener su hogar, dar hijos a la patria, conservando siempre las apariencias. Si tenemos esto en cuenta, advertimos que Gloria Fuertes siempre, en mayor o menor medida, polemiza con estos mandatos.

En el poema titulado “Cabra sola”, por ejemplo, reivindica la decisión de la no maternidad (“Vivo sola. Cabra sola / -que no quise cabrito en compañía-” [2011: 6]), lo que, por supuesto, la aleja de los modelos femeninos vigentes. Dado que para la mujer de posguerra su mayor aspiración debía ser el casamiento, no solo optar por la soltería sino también afirmar una decisión tal es un acto de rebelión. En el ya mencionado apartado “En busca de cobijo”, incluido dentro de *Usos amorosos de la postguerra española*, Martín Gaité expresa que “se daba por supuesto, efectivamente, que ninguna mujer podía acariciar sueño más hermoso que el de la sumisión a un hombre, y que si decía lo contrario estaba mintiendo” (1987b: 30). Del mismo modo, mujer que no tuviera un aspecto dulce, amable, que fuera poco sociable o descuidara su arreglo personal, que no le interesara hablar de novios, se decía que era rara, que tenía complejos (1987a: 25) o, siguiendo a Fuertes, que “estaba como una cabra”, es decir, que estaba loca, alejándose de lo correcto y previsible.

Sin embargo, la autora asume esa posición de “loca” al no identificarse con las estructuras sociales:

Hay quien dice que soy como una cabra;

lo dicen lo repiten, ya lo creo;
pero soy una cabra muy extraña
que lleva una medalla y siete cuernos.
(2011:6)

Esta cabra solitaria se construye como una figura marginada que no se acomoda a las convenciones ni se siente representada por los hábitos de la sociedad. En este sentido, al identificarse con colectivos marginales, construye un discurso polémico y subversivo para con los órdenes establecidos a la vez que invierte jerarquías (Leuci 2015: 332), valiéndose para esto del humor, que le permite transmitir un mensaje transgresor, “escondido” en el poema.

Por otro lado, no se debe entender la soledad como algo enteramente negativo, sino también con una connotación positiva, puesto que se refiere a la libertad individual, al poder desarrollar una personalidad propia. Así, es importante destacar la imagen de escritora que aparece entre líneas, ya que los siete cuernos hacen alusión a sus siete libros, por lo que se afirma como “loca” desde diversos lugares (soltería, no-maternidad, escritora).

Hemos podido advertir entonces, a partir del breve análisis de la poesía de Fuertes enlazada con las reflexiones de Gaité, cómo adoptan la escritura en tanto que práctica de resistencia para rebelarse contra los mandatos impuestos durante el período franquista. Al construir otro tipo de femineidad, logran resignificar al sujeto femenino, que ya no acepta pasivamente los lugares a los que ha sido relegado, sino que procura afirmarse como sujeto activo e independiente.

Bibliografía

Fuertes, Gloria (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra
Leuci, Verónica (2015). “Sobre los lomos del humor’: Polisemia, crítica y

humor en la Poesía última de Gloria Fuertes". *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 2, 325-344

Martín Gaité, Carmen (1987a). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.

---- (1987b) *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona: Anagrama.

Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.

“Alhelíes enloquecidas”: indagaciones sobre la idea de comunidad en la poesía de Gloria Fuertes

LARA PAGLIONE
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
laraspaglione95@gmail.com

Resumen

En la presente indagación buscaremos dar cuenta de la forma en que la idea de comunidad se manifiesta en la obra de la poeta madrileña Gloria Fuertes (1917-1998). Tomaremos como marco teórico las ideas planteadas por los filósofos Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy y otros autores contemporáneos como Antonio Negri. Ellos son algunos de los pensadores que han reflexionado acerca de la forma que adopta lo comunitario dentro del espacio literario y en el arte en sí. Creemos que esta perspectiva nos ayuda a pensar la poesía de Gloria Fuertes, desde una óptica que resignifica la intención poética que la propia autora ha trasladado a sus escritos. Desde sus metáforas hasta la forma misma que adquieren muchos de sus poemas hacen que su obra sea un espacio en donde aquello que se comunica intente ir más allá de lo expresado. Al igual que los alhelíes que nacen todos juntos de una misma rama y forman un colectivo, donde cada flor es diferente, individual, pero surgidas de una misma base; así es como Gloria Fuertes construye su comunidad habitada por todos aquellos sujetos olvidados por el sistema social y político, que nos proponemos rescatar en estas páginas.

Palabras claves: Gloria Fuertes; comunidad; público; comunitario; otredad

Y en el último momento, dime mi nombre a la cara.
ROSALÍA
“Di mi nombre - Cap. 8: Éxtasis”. *El mal querer.*

¿Qué significa para la sociedad ser mujer, poeta y lesbiana? ¿Cuál es la forma en que determinados sujetos se despojan del rol subalterno que les impone la sociedad patriarcal? En la obra de Gloria Fuertes no encontraremos las respuestas ante estos cuestionamientos; pero sí un modo de estar en el mundo entre lo singular y lo comunitario. Ante los versos de Fuertes, presenciamos un camino recorrido que, algunos autores han denominado “distanciamiento de sí misma” (Pellarolo 1991), conjugado, sin embargo, con una fuerte presencia del yo poético. Este desplazamiento es afirmado por la propia autora en el prólogo a sus *Obras incompletas* (1975): “Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy yoista, que soy muy glorista” (Fuertes 2022: 22). Y más adelante afirma: “mi lenguaje era y es directo-comunicativo, mi yoismo no es egoísta, porque es un yoismo expansivo” (30). Por lo tanto, este proceso constituye un binomio que va de lo individual / privado a lo público / comunitario y no solo puede ser entendido como una hermenéutica, sino como una operatoria que da sentido a su poética y que surge de las propias palabras de la autora.

La presencia de lo comunitario está planteada desde la intención que tiene como autora y se enlaza al carácter testimonial que hace de su vida y de su historia personal, una línea transversal que recorre toda la obra de la poeta. Si bien a primera vista puede resultar paradójico, creemos que este vaivén encuentra su base en la forma en que muchos filósofos europeos entendieron la idea de comunidad. Desde Bataille hasta Antonio Negri, pasando por Blanchot y Jean-Luc Nancy, a lo largo del tiempo, han elaborado la forma en que la idea de comunidad se manifiesta en la sociedad, en el arte y en la escritura. A riesgo de reducir en pocas líneas toda una tradición filosófica, podemos decir que la experiencia de lo comunitario hace de la escritura un espacio performativo en donde aquello que se dice se vuelve acto.

En este sentido, quisiera detenerme en *El espacio literario* (1955), uno

de los textos más influyentes de Blanchot. Nos permite pensar el gesto poético de Gloria Fuertes desde una óptica que echa luz sobre la influencia que tuvo el contexto social y político de España en la vida de la poeta. Si bien son variadas las reflexiones expuestas a lo largo de todo el libro, en su afán de situar y entender al espacio literario, analiza aspectos de la escritura desde una nueva dimensión en cuanto a la espacialidad y la temporalidad. Lo que despierta particular interés es que Blanchot logra reflexionar acerca de la acción misma de escribir desde una clave autorreflexiva. Escribir “es retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder por el cual, si hablo, es el mundo que se habla, es el día que se edifica [...] escribir es lo interminable, lo incesante” (2002: 22). Entre sus apartados se muestra la necesidad de hacer de la escritura un espacio que dé lugar a lo nuevo. De alguna manera, el proceso de despojo que plantea, tiene como objetivo abrirse hacia un punto de la comunicación en donde, aquello que brota es la palabra “esencialmente errante [que] siempre está fuera de sí misma” (2002: 43). Existe una forma de pensar lo comunicable desde una mirada que intenta ir más allá de la palabra.

Esto nos lleva a pensar en uno de los poemas de Gloria Fuertes publicado en su libro *Obras incompletas* llamado “¡Hago versos, señores!” en donde escribe: “Hago versos señores, hago versos / pero no me gusta que me llamen poetisa / me gusta el vino como a los albañiles” (2022: 137). Es importante detenernos en el título porque nos coloca en una expresión oral de tono elevado señalado por los signos de exclamación que reproduce el grito del trabajador ambulante, del vendedor. A su vez, nos encontramos con una referencia a un espacio público: la plaza o la feria y también, se marca un destinatario. Por lo tanto, el título es un operador de sentido que se irá resignificando a lo largo de todo el poema. La repetición en el primer verso así lo marca y nos arroja, nuevamente, hacia la actitud dialéctica entre

individuo y comunidad (dada por el sujeto tácito “yo” frente al vocativo: señores). Es decir, hay una exteriorización del sujeto poético hacia un colectivo. Detenernos en este punto nos ayuda a comprender que en el arrojamiento de la escritura comunitaria, donde “escribir es hacerse eco de lo que no puede dejar de hablar” (Blanchot 2002: 23), también se produce la apropiación de lo negativo. El espacio literario permite la convivencia de los opuestos con el objetivo de transformarlos o mejor dicho, en palabras de Blanchot: “Él es yo mismo convertido en nadie, otro convertido en el otro, de manera que allí donde estoy no pueda dirigirme a mí y que quien a mí se dirija no diga “Yo”, no sea él mismo” (2002: 24).

A partir de lo citado, podemos vincular dichas nociones con la frase “Dime mi nombre a la cara” utilizada como epígrafe del presente trabajo. Es un fragmento de canción perteneciente al álbum *El mal querer*, de la cantante Rosalía. Creemos que resume la necesidad expuesta en muchos de los poemas de Gloria Fuertes, de lo importante que resulta la presencia del otro para que el “yo” se reconozca, y en este punto, se emparenta con aquello que Blanchot plantea: “quien a mí se dirija no diga “Yo”, no sea él mismo” (2002: 24). Es una forma de otorgarle a la identidad la capacidad de ubicuidad necesaria para hacer, en este caso, del espacio literario un lugar donde la comunidad se vuelva operante. En la obra de Gloria Fuertes, esa comunidad incluye a aquellos sujetos de los que la voz poética se va a distanciar. Pero a su vez, son ellos quienes posibilitan otro modo de reconocimiento del yo, en este caso, desde lo que no se es. En el poema citado, el sujeto poético construye su identidad desde la negación: no soy ni poetisa, ni despota, ni señor. Es así que podemos hablar de una contra-comunidad, de un colectivo del que la voz poética se va a distinguir ya sea por diferencia moral o de poder. Entonces, el binomio individual - privado / comunidad - público también funciona desde lo negativo.

Incluso, lo fluctuante del binomio también opera en varios poemas donde la identidad de género no se expresa como un rasgo estanco y definido sino signado por el cambio y la fluidez. Así aparece en “Mis amigas los hombres (con comprensión y ternura)” publicado en *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (Fuertes 1980), es un poema que estriba entre lo poético, lo teatral y lo cinematográfico. La estructura poética permite pensar en dos partes distintas; por un lado, en el inicio, surgen diferentes imágenes metafóricas como escenas que se suceden unas tras otras: -“Travestis operadas, / alhelés enloquecidas” (2004: 354-355)-. Luego, aparece un espacio en blanco que, siguiendo esta línea de análisis, puede ser entendido como un silencio que carga de sentido al poema y que a su vez, admite el cambio de lógica de lo cinematográfico hacia lo teatral. Es decir, funciona como antesala del diálogo establecido entre la voz poética y una interlocutora. Citaremos el fragmento en su totalidad porque nos permitirá mostrar que el modo en que están contruidos los versos hacen que esa fluidez del género se haga visible y, como advertimos desde un inicio, operante:

En la depresión me decía:
—Te quiero porque eres poeta
y porque eres un hombre...
—No, mira, no soy un hombre,
pero bueno sí,
es igual...
Y se durmió feliz sobre mi pecho
después de solamente,
mucho hablar.
(2004: 354-355)

La idea del diálogo como fundamento del hacer poético muestra varios rasgos fundamentales. No solo establece el carácter oral de toda la poesía de Fuertes sino que, además, permite instalar el juego ambiguo de género, de

identidad, del rol social como poeta, de mujer/hombre, entre otros aspectos públicos y privados de la autora. En este caso, el estilo directo nos coloca en una interlocución que impide reconocer el género de quienes hablan. Si bien se alude a la identidad de la voz poética, el uso de la polaridad negativo/positivo junto con el adversativo 'pero', deja lugar únicamente para la incertidumbre. Por lo tanto, el juego con la ambigüedad del género es otro punto nodal en su poética. Es una estrategia sostenida en muchos de sus poemas y siempre confluye en armonía con una comunidad relegada a nivel social, pero que está integrada entre sus versos. Asimismo, la remisión a diferentes sujetos posicionados como disidentes dentro de la sociedad, marcan una impronta original y personal, si tenemos en cuenta que el contexto de escritura está signado por vestigios de lo que implantó el sistema moral y conservador del franquismo.

Entonces, el dialogismo expone que la otredad adquiere un carácter vital en la poesía de la autora. Es decir, Gloria Fuertes construye su autorrepresentación a partir del otro. Y cuando hablamos de otredad, nos referimos también al contexto social en el que escribe. En el poema "Autobio", perteneciente a su obra ya citada *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*, se manifiestan diferentes imágenes en donde la exterioridad horada su forma de ver aquello que la rodea: "La mayoría de mis hermanitos / murieron de mortandad infantil / o de guerra civil" (2004: 87). La coyuntura de su infancia irrumpe en el final del poema para hacer explícita la manera en que el sujeto poético está atravesado por la realidad. Jean-Luc Nancy habla de un estar-en-común cuando analiza su modo de entender a la comunidad en relación con el arte. Es en el terreno poético en donde el yo lírico Gloria Fuertes está-en-común con la guerra civil, el hambre, la muerte, los suburbios, las mujeres pobres, travestis y con todo el universo de "los olvidados".

El hecho de abrirse al otro, a los otros, sin dejar de mostrar su yo

más íntimo, es una de las formas en que la comunidad se vuelve experiencia. Fuertes logra construir un sujeto poético singular, pero situado en lo colectivo. O, mejor dicho, el sujeto Gloria Fuertes se construye en y desde la comunidad. Ella misma así lo expresa en su prólogo a las *Obras incompletas*, cuando afirma que “es necesario obtener comunión-comunicación con el lector u oyente para conseguir conmover y sorprender” (30). Es una síntesis de su arte poética que nos retrotrae a “Mendigos del Sena”, otro de sus escritos publicado en sus *Obras incompletas*. Versa así:

Hay muchos.
Van despacio.
Cojean.
Comen pan mojado en el Sena.
Se afeitan sin jabón mirándose allí mismo.
Los hay de todas las edades. La mayor parte del día están echados,
fuman, fuman mucho
y ni siquiera tiene ideas de izquierdas.

Llegamos a lo más sorprendente,
también hay mendigas.

(55)

Si bien puede hacerse un análisis extenso de la pieza en su totalidad, nos centraremos en dos cuestiones. La utilización del verbo ‘haber’ marca un proceso *in crescendo* que va de lo impersonal hacia el reconocimiento. Es decir, en el inicio no aparece una referencia explícita a un colectivo, sino que se dibuja a medida que avanza el texto, para culminar con la remisión a un grupo social subalterno: las mendigas. Y si bien no aparecen marcas del sujeto poético, la forma en que retrata a dicho sector social expone un conocimiento profundo de la vida en los suburbios. En principio, porque no existe una romantización del colectivo aludido, pues asegura que “ni siquiera

tienen ideas de izquierdas”. Por otro lado, el uso de determinados adverbios (sorprendente o mucho) instalan una distancia entre la voz poética y el lector. Es decir, podríamos preguntarnos ¿para quién es sorprendente que existan las mendigas, siendo que el sujeto poético comprende o, al menos, sabe de la existencia y del modo de vida que ellas llevan adelante? Es así que el poema puede entenderse como un llamado de atención que pone la mirada en aquello que ciertos sectores de la sociedad no quieren ver.

En consonancia con lo planteado anteriormente, es importante resaltar lo idóneo del espacio poético para la relación entre el sujeto y la comunidad; así lo plantean varios autores en el texto “Comunidad. Entrada del término Comunidad en el *Indiccionario de lo contemporáneo*” perteneciente a la décima publicación de la Revista de la Universidad del Litoral *El taco en la brea*. Los autores del artículo toman a la escritora argentina Tamara Kamenszain para su análisis sobre lo comunitario; pero entiendo que se puede aplicar también a la obra poética de Gloria Fuertes. Su escritura

se expande en dirección a campos de reflexión que van más allá de lo poético, alcanzando umbrales de discusión sobre cultura, política, lengua(je), psicoanálisis, etc. Y eso se produce en el seno de una escritura simultáneamente personal y colectiva, autobiográfica y experimental, como si la experiencia de la alteridad (con el otro y del otro en tanto otro) sacudiera el lenguaje del poema al punto de hacerlo singularizar la relación sujeto-comunidad. (Pedrosa-Klinger-Wolff-Cámara 2019: 185).¹

Es por ello que la poesía de Fuertes puede observarse como un

¹ Este texto se encuentra en un dossier dentro de la revista publicada en Julio del 2019. Es un artículo escrito por los cuatro autores citados en la referencia quienes llevaron adelante la conformación del “Indiccionario de lo Contemporáneo.” Link del artículo: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/8697/12370>

movimiento que oscila entre lo personal y lo colectivo: “Yo entonces me peinaba hacia atrás / y pasó una bala que me hizo raya en medio, / del susto me caí de culo / y con aquel humor que aún tenía / pregunté a mi hermano: ¿Me he muerto?” (2006: 167).

En este final de la “Autobio” publicada en el poemario *Mujer de verso en pecho* del año 1996, a través del uso coloquial del lenguaje, con un marcado sesgo oral, se construye lo comunitario en tanto que el poema explora la experiencia de la muerte desde lo cotidiano e íntimo. Ya no se muestra la guerra en medio de las trincheras sino en el momento en que una niña se peina el cabello. Es decir, hay un repliegue de la voz poética hacia un momento particular de su infancia. Los verbos en pasado conectan el presente de la enunciación (ya en la adultez) con una perspectiva infantil (del pasado) que se sostiene a través de la pregunta citada en presente. El vaivén temporal es el mismo que permite hacer convivir entre los versos un hecho terrible, como es la bala que roza su cabello, en sintonía con una mirada ingenua propia de la niñez.

En este punto, creemos necesario recoger algunos cuestionamientos que el propio Blanchot ha hecho acerca de la muerte y el arte. Es decir, ¿cuál es la forma en que las personas pueden concentrar lo intolerable de las experiencias de vida sin que se vuelvan mortales? ¿Cuál es el rol del arte en medio de un proceso dictatorial signado por la muerte? El sentido de estas interrogaciones busca abordar la idea de la literatura como espacio donde la muerte se vuelve imposible. Blanchot afirma que el arte “vuela alrededor de la muerte y no se quema, pero hace sensible la quemadura, y se convierte en lo que quema y emociona de un modo frío y engañoso” (2002: 80). No encontramos mejores palabras para sintetizar lo que genera la obra de Gloria Fuertes. Su obra se abre como un espacio de vida, de reivindicación de todos aquellos sujetos relegados por la sociedad. Sus poemas forman

una red solidaria que ella misma ha tejido entre los humildes, las travestis, las prostitutas y tantos otros de los que ya no podemos hablar como “los olvidados” porque dialogan entre los versos de nuestra poeta, la mujer de “verso en pecho.”

Bibliografía

- Blanchot, Maurice (2002). *El espacio literario*. Traducción de Victoria Palant y Jorge Jinkis, Editora Nacional, Madrid.
- Fuertes, Gloria (2022) “Prólogo: Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”. En *Obras incompletas*. Cátedra, Madrid.
- Fuertes, Gloria (2022). *Obras incompletas*. Cátedra, Madrid.
- Fuertes, Gloria (2004). *Historia de Gloria (amor, humor, desamor)*. Madrid: Cátedra.
- Fuertes, Gloria (2006). *Mujer de verso en pecho*. Madrid: Cátedra.
- Nancy, Jean-Luc (2000). *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer, Santiago de Chile.
- Pedrosa, C.; Klinger, D.; Wolff, J.; Cámara, M. Comunida (2019). *El taco en la brea*, 10 (junio–noviembre), 175–192. Argentina.
- Pellarolo, Silvia (1991). “La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma”. *Literatura Femenina Contemporánea. VII Simposio Internacional*. Instituto Literario y Cultural e Hispánico. Diciembre.

El desafío de ser mujer: expresiones de la subjetividad femenina en la poesía de Carmen Martín Gaité

KAREN AILÉN RUDENICK
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
karen.rnk@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone estudiar los procesos de construcción de la identidad femenina que se realizan en la obra de la escritora salmantina Carmen Martín Gaité. Para ello, se toma como eje su obra poética -una de las caras menos estudiadas de su extensa producción- y se establecen simultáneamente algunos nexos con su labor ensayística. En la poesía de Gaité se delinea un trayecto exploratorio, plagado de obstáculos e incertidumbre, que puede leerse como parte de un camino hacia el autoconocimiento. En este recorrido, se procura destacar las estrategias, tonos y tópicos que configuran una autorrepresentación identitaria femenina, estableciendo diálogos y contrastes con el rol social previsible en el mapa fuertemente patriarcal y ultracatólico del franquismo.

Palabras clave: España; poesía; Carmen Martín Gaité; modelos de identidad femeninos; autorrepresentación

Introducción

La poesía escrita por mujeres se ha presentado como un espacio exploratorio en el encuentro con la propia subjetividad y en el alejamiento de la universalización de una concepción desrealizada de lo femenino. La escritura femenina permitió “representar las búsquedas de una nueva subjetividad en

las cuales las mujeres se autoexploraban (...) descubriendo puntos de anclaje para posicionarse y configurarse como sujetos”. (Fallas 2013: 24)

En España se han privilegiado los poetas masculinos produciendo en muchas ocasiones un borramiento de las artistas mujeres. No es un atrevimiento suponer que el problema de base era que empezaba a tener voz un sujeto que siempre había sido objeto de la poesía. Aún con el desconuelo de nunca alcanzar la suficiencia que exigía la vara patriarcal, muchas poetas lograron abrirse paso y hallar un lenguaje propio e inconfundible para imponer sus perspectivas enfrentando sus contextos y una gran cantidad de obstáculos.

En el presente trabajo se realiza un breve análisis crítico y discursivo de una selección de poemas de Carmen Martín Gaité atendiendo principalmente a la autoexploración de la identidad y la subjetividad femenina en relación con una concepción social de la mujer que siempre exige una sumatoria de características y, por lo tanto, provoca que ella se sienta fragmentada, insuficiente e incompleta. Estos poemas contienen determinados elementos ideológicos que pueden visualizarse particularmente, en la forma de representar a la figura femenina en relación al contexto opresivo y permiten, además, dar cuenta de los efectos del ejercicio del poder patriarcal. El período franquista español estuvo marcado por un notorio regreso a valores retrógrados. La política impulsaba un ideal de mujer que era definido de acuerdo a los ideales conservadores del patriarcado católico. De esta manera, la mujer se encontraba limitada en sus libertades individuales en tanto permanecía bajo dominio de los deseos de su padre o de su esposo. Socialmente se naturalizaba que estuviera relegada al ámbito doméstico y se asociaba su condición siempre en relación a la familia, ya sea como madre o como esposa.

En los poemas de Martín Gaité se puede dar cuenta de una

inconformidad frente a las demandas sociales y, fundamentalmente, de la decisión de desafiarlas por completo. La presencia femenina se destaca en sus producciones escritas no como un personaje secundario al margen del protagonismo masculino, sino como quien se erige y se encarga de su propia vida convirtiéndose en sujeto y reclamando nuevas maneras de percibir a la mujer. Los poemas se incluyen en *Después de todo. Poesía a rachas* y pertenecen a diferentes épocas de su producción.

Rachas, jirones y fragmentos enhebrados por una voz

Rota y pausada se describe a la expresión de la voz femenina en el poema *Canción rota* de la misma manera que roto se califica al sueño del sujeto en el poema “Despertar”. En sus estrofas, como se puede observar, el Yo ha despertado en un lugar desconocido “sin tesoro ni brújula” (v. 12), alguien ha robado “los fragmentos” (v. 4) y el estado de confusión es tan grande que siquiera puede reconocer su voz como propia.

El yo despierta en un “bosque enmarañado” que se halla “huérfano de señales y senderos”. Pensando en el título del poema, es acertado reflexionar que “Despertar”, en ese mundo de mandato y consejo, implica perderse e inventar un camino donde “el rumor de los pasos” sean la “única guía” (vv. 6 y 7). La mujer que habla en estos poemas se está iniciando en el autoconocimiento.

Carmen Martín Gaité logra embeber muchas de sus composiciones de una inconformidad que va creciendo hasta llegar a desafiar de forma irónica a la sociedad y su condicionamiento patriarcal. Utiliza la escritura para problematizar lo establecido a través de un discurso que busca sacudir conciencias. En el poema “Despertar” es posible advertir un proceso de cuestionamiento con cierto tono desafiante a un tercero que no se especifica.

Se denuncia “me han roto un sueño frágil” y la pregunta del lector, atravesado por la curiosidad de lo no dicho, será, por consiguiente: “¿Quiénes?”.

El tiempo, en la mayor parte de sus poemas, tiene un lugar central. El presente está cargado de sentidos que lo vinculan con el momento en el cual el sujeto ejerce una toma de conciencia a través de la reflexión, en la que adquiere fuerza para rebelarse contra la oposición de lo exterior. “Despertar” insinúa que hay un pensamiento que atraviesa cierto proceso racional: podemos ver que en la búsqueda incesante por una personalidad sólida y conforme a los propios deseos, clama la voz poética “¿Quién y a dónde se lleva los fragmentos?” (v. 4). Por otra parte, no es menor que la acción de despertar, asociada a la adquisición de un estado de conciencia, se presente como una constante en los poemas.

La cavilación sobre el rol que ocupa la mujer deviene en el autocuestionamiento sobre la propia identidad. Al adquirir conciencia de sí, surge un deseo de transgresión a los mandatos que se traduce en un discurso de empoderamiento. Ahora bien, hemos mencionado que la mujer ha sufrido a lo largo de la historia de la humanidad cierta imposición de características a su condición.

La sociedad española imponía restricciones que perseguían el famoso modelo femenino del “ángel del hogar”. Es decir, la mujer debía reunir una serie de características para considerarse acorde a la sociedad: además de madre y esposa debía ser abnegada, buena y católica, siempre reservada a la esfera privada, puesto que la esfera pública era un ámbito masculino. La feminidad quedaba, entonces, sujeta a un discurso normativo y artificial surgido en un sistema político, social, religioso que construía culturalmente los roles de género.

Para Carmen Martín Gaité se vuelve una imperiosa obligación reflexionar sobre su posición en el mundo para determinar su verdadera

identidad. Leemos en el mismo poema “no sé si la voz que enhebra esta canción / es o no verdadera” (vv. 19-20). Es enriquecedor el uso del verbo “enhebrar” en tanto alude a reunir una serie de cuestiones dispersas. Muchas han sido las voces que han visto a la mujer asociada a lo incompleto. Se las ha juzgado por el vacío, la incompletud. Esas palabras las han ido formando firmemente bajo la idea de la insuficiencia, bajo la idea constante de que siempre hay algo faltante. Como es usual en la poesía escrita por mujeres, en este poema se confrontan dos concepciones de lo femenino: lo que se supone que debería ser y lo que ella misma siente que es.

La búsqueda de la identidad es algo que se mantiene latente a lo largo de toda la historia de la poesía femenina porque pareciera ser que nunca cambia del todo el hecho de que para identificarse con el género se deben fingir gestos y actitudes. En relación a esto último, el hablante poético de “Espiga sin granar” expresa así, la construcción de la identidad de una mujer que opta por la liberación de los mandatos y un abierto rechazo hacia lo que la sociedad le dice que tiene que ser. Nuevamente, la contraposición de lo que se debe y lo que efectivamente es, pone en tela de juicio la interminable lista de imposiciones sociales:

NUNCA me acerco tanto a ser mujer
como cuando abandono mis palabras, (...)
y me quito en silencio, a oscuras,
los adornos.
(vv. 1-8)

En el poema “Callejón sin salida”, que desde su título también insinúa un proceso de toma de conciencia, la voz poética se presenta como la palabra declarada de una mujer que expresa lo que piensa como tal. Allí, el yo poético manifiesta su rechazo a la represión social del pasado y cada verso avanza en el camino del autoconocimiento. Son las palabras de un ser que deja atrás

el lugar que le ha sido impuesto para dar paso a una identidad nueva, efecto de la introspección interna que desafía el antiguo orden y se proyecta hacia adelante:

Avanzo alegre y sola
en la exacta mañana
por el camino mío que he encontrado
aunque no haya salida.
(vv. 13-16)

El manejo del tiempo, que contrasta el presente con el pasado, estructura el poema en dos campos semánticos claramente diferenciados. Mientras que el presente se vincula con una idea de progreso que tiene carácter activo, con verbos como *seguir*, *avanzar* y *encontrar*, el pasado se presenta como un obstáculo que circunda al yo. El presente se ve en cierto punto acosado y aturdido por algo que no la deja seguir su camino, leemos expresiones tales como “no me gritéis”, “creyendo que no oigo, que no entiendo” (vv. 7-9). En la búsqueda del alejamiento del estereotipo impuesto, Carmen elabora una segunda persona poética o un *alter ego* para establecer un diálogo con voces interiores que quieren ser oídas. El sujeto se erige con firmeza desde el primer verso: “Ya sé que no hay salida / pero dejad que siga por aquí” (vv. 1-2).

En el proceso de búsqueda identitaria, la mujer opta por un camino aun a sabiendas de que allí “no hay salida”. De esta forma, el pasado queda de alguna forma relativizado por la continuidad hacia el futuro y su incidencia en el presente, dado que son las voces de ese “vosotros” que desconocemos las que permiten que haya una costra que repele el mandato y desintegra las imposiciones del mundo exterior. La decisión está tomada: con actitud decidida y con abierto rechazo se expresa contra lo impuesto: “y no puedo volver. / Y no quiero volver” (vv. 5-6).

Encierro adentro, libertad afuera: la figura de la ventana

En la obra de Carmen Martín Gaité la ventana es un elemento constitutivo porque simboliza una vía de salida al exterior en un momento histórico que circunscribía a la mujer a los espacios interiores. En consonancia con estos postulados, sus poemas alimentan la concepción simbólica de la ventana como elemento representativo de la subjetividad femenina. Hemos de decir que esta figura -y la correspondiente posibilidad que otorga poder asomarse y ver afuera- aparece rodeada de un campo semántico vinculado con la libertad, ya sea de forma positiva o negativa (cuando se trate del padecimiento del encierro femenino). Leemos en el poema “Por el mundo adelante”:

Abrid ya las ventanas.
Adentro las ventiscas
y que el aire se renueve.
Quiero huir de los ámbitos
calientes y tapiados,
salir sin compañía
por el mundo adelante.

(vv. 15-21)

En los versos anteriores podemos notar la conformación de un contraste entre el adentro y el afuera. El poema ya elaboraba, en los versos previos, la sensación de asfixia padecida por un yo poético que se siente atrapado en el rol adjudicado por la sociedad y que le resulta agobiante desempeñar. La ventana será un nexo con el afuera que, aunque establece un límite, también se postula como punto de contacto.

Prestemos atención a los verbos: “abrid”, “quiero huir”, “salir”. Si

la ventana cerrada era aquello que limitaba, la ventana abierta será lo que vuelva difusas las fronteras entre el interior, -caliente y tapiado- y el exterior. El uso del imperativo que encabeza la estrofa, modo gramatical empleado para expresar órdenes, solicitudes y ruegos, explicita el deseo de un sujeto que no quiere subyugarse al adentro irrespirable y que “quiere(e) huir”. En relación a esto último, es interesante destacar la elección del uso de una perífrasis verbal del tipo volitivo (querer + infinitivo) para expresar la voluntad del yo. Desde un enfoque sistémico funcional del lenguaje, también podemos observar que la escritora opta por utilizar un verbo modal del español como es *querer*, que enriquece la lectura del poema en tanto refuerza la actitud que tiene el sujeto ante una acción. Pese a que gran parte del significado de la construcción puede recaer en la intención de *huir*, en contraposición con la idea de permanencia en un entorno viciado, el verbo auxiliar *quiere*, en este caso, aporta un significado que no debemos pasar por alto, en la medida que subraya la voluntad de la figura femenina responsable de la primera persona de singular.

Por otro lado, también es interesante pensar los versos que cierran el poema “Todo es un cuento roto en New York”. En esta misma línea de pensamiento, se postula a una mujer “clavada eternamente de cara a una ventana / que de tan bien pintada parece de verdad”. Tras el sueño de libertad que parece representar la ciudad de Nueva York, lo que encuentra la mujer del poema, encarnada en muchas mujeres, solo es una reformulación de la soledad y del estado que la aflige en un entorno que la oprime y la obliga a guardar su esencia oculta en un mundo de apariencias.

A diferencia de los otros poemas seleccionados, este último particularmente tiene una extensión mayor y sintetiza muchos de los elementos que hemos visto desperdigados -o “a rachas”- en los demás. La mujer que no se adaptaba a lo que estaba establecido como normal era

juzgada con una centena de adjetivos despectivos. Es interesante pensar estas ideas en relación a lo que postula Ana María Fernández, quien afirma que “cada época, en función de sus ‘necesidades’, delimita lo propio para cada sexo, pero desde un lugar ilusorio de naturalidad y atemporalidad” (1993:43). La feminidad queda, entonces, sujeta a un discurso normativo y artificial surgido en un sistema político, social y religioso que construye culturalmente los roles de género.

Carmen traza en este poema la búsqueda de un imposible. Nuevamente encontramos un interlocutor que no se especifica, pero que se cristaliza en los verbos que aparecen conjugados en 2º persona del modo imperativo, como “buscadla”. En este caso, a modo de desmentida, se trabaja sobre la multiplicidad de formas que puede encarnar la mujer. La alusión al estereotipo femenino del ideario social se lleva adelante a modo de ruptura. El poema se construye por medio de acumulaciones enumeradas de los lugares y los modos en los que se podría hallar a la mujer, sin poder encontrar jamás la versión idílica que reúna todas las características. Leemos:

Pero si continuáis en vuestro empeño
de perseguirle el rastro a un espejismo, (...)
Cansada de rodar,
de soñar apariencias
de convertirse en otra (...)
esa mujer perdida por Manhattan
se ha escondido en un cuadro de Edward Hopper,
se ha sentado en la cama de una pensión anónima
y ya no espera nada.

(vv. 9-24)

Carmen Martín Gaité incursiona en este poema con un juego de roles de la mujer en otros espacios no convencionales, construyendo así una identidad que no se reduce a una ficción de cuento, sino que se solidifica

en la decadencia del mundo real. La personalidad establecida como ideal, la sumatoria inagotable de características impuestas por mandato, se desdobra en las múltiples caras que puede y debe adquirir la mujer en su cotidiano. Otro elemento que vale la pena destacar es la aparición de espacios abiertos, como Nueva York, en los que se empiezan a mover los sujetos líricos femeninos, en situaciones inéditas. Es decir, la mujer es sacada de lo privado y aparece como autónoma y en múltiples roles que van, desde una anciana hasta una dama que camina sin rumbo bajo la lluvia.

El espejismo mencionado, entendido como una representación de la realidad engañosa e ilusoria, condensa los versos previos del poema que proponen un campo semántico referido a la imagen. Las ilusiones de una figura de mujer desrealizada en fragmentos que se perciben a través de la retina, de los ojos o de las lentillas revelan la falsedad de las apariencias retocadas por la imaginación. O sencillamente, por la predisposición psíquica que las resonancias arquetípicas tienen en las creencias subconscientes que predeterminan las formas y modos de actuar en sociedad. La mujer que puede representar con mayor fidelidad la realidad está en el museo en un cuadro de Edward Hopper: triste, sola, agobiada por la rutina e imbuida de hastío.

Conclusiones

Carmen Martín Gaité propone en su producción poética una construcción de la identidad femenina marcada por la autorreflexión y la consiguiente inconformidad y rebeldía. La reiteración de la voluntad manifiesta del yo en el poemario surge del proceso introspectivo hacia el autoconocimiento.

Su escritura contiene una propuesta de preocupación existencial que se construye a medida que se expresa como sujeto en pleno proceso

exploración de su propia subjetividad. La figura de la mujer en su estética se deconstruye y adquiere matices, se rebela frente a la imposición ilusionista de una serie de características inalcanzables. Los poemas que hemos analizado confrontan las exigencias del mundo y proponen una nueva verdad, una mujer real, frente a la ficción naturalizada, la mujer que la sociedad moldea.

El yo lírico de sus versos es el fiel reflejo de la palabra de una mujer que ha hallado su identidad a partir de la introspección. La mujer en *Después de todo. Poesía a rachas* es un sujeto independiente cuestionando el orden establecido. Los poemas son la expresión de este procedimiento que se sintetiza en un lenguaje que acude a metáforas y símbolos, entre los que se destaca la ventana como nexo entre el afuera y el adentro.

Para concluir, hemos de mencionar que los procesos de escritura de Carmen Martín Gaité alcanzan la voz femenina e invierten el mecanismo del poder patriarcal. La poesía se postula entonces, como un medio para dar a conocer nuevos significados del género en un contexto marcado por la imposición de límites en el que la mujer emerge a partir de la disconformidad. Las propuestas de la autora que analizamos consiguen hacerse oír porque proponen una desarticulación de las convenciones de la España de la posguerra. Al fin y al cabo, como una vez dijo Carmen Martín Gaité: “El testimonio de las mujeres es ver lo de fuera desde dentro. Si hay una característica que pueda diferenciar el discurso de la mujer, es ese encuadre” (1986: 56).

Bibliografía

Benegas, Noni y Jesús Munárriz (1997). “Estudio preliminar” en *Ellas tienen la palabra*. Madrid: Hiperión, 17-88.

Fallas, Teresa (2013). *Escrituras del yo femenino: 1940-2002*. San José, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica

Fernández, Ana María (2014). *La mujer de la ilusión: pactos y contratos entre*

hombres y mujeres. 1° ed. 6° reimp. Buenos Aires: Paidós

Martín-Gaite, Carmen (1986). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.

----- (1987). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.

----- (1993). *Después de todo. Poesía a rachas*. Madrid: Hiperión.

Jurado Morales, José (2011). “Experiencia vital y escritura poética en Carmen Martín Gaité” en *Ojácano. Revista de literatura española*, n°40, octubre; 39-58.

Keefe Ugalde, Sharon (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina en castellano*. Madrid: Siglo XXI.

Lanseros, Raquel y Ana Merino (2016). “La mujer hace camino”, en Lanseros y Merino (eds.) *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*. Madrid: Visor, 7-37.

López Gil, Marta (1994). *El cuerpo, el sujeto, la condición de mujer*. Buenos Aires: Biblos

Piña, Cristina (1993). “Los géneros fingidos” en *Coloquio Carmen Martín Gaité*. Madrid: Inst.de coop. Iberoamericana 1993. 49-54.

----- (2003). “El sí/no de las niñas: el cuento de hadas como espacio de subjetivación/subordinación de las mujeres” en *Qué Quieren las mujeres*. Marcela Solá compiladora. Buenos Aires: Lumen

Torre Fica, Iñaki (2001). “La mujer ventanera’ en la poesía de Carmen Martín Gaité” en *Revista Espéculo*, n°19. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero19/ventana.html>

El barro que ruge por la forma: la búsqueda artística e identitaria en la poesía de Ángela Figuera Aymerich y Carmen Martín Gaité

MARÍA BELÉN SALGADO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

belensalgado87@gmail.com

Resumen

El presente trabajo aborda una selección de poemas de Ángela Figuera Aymerich y Carmen Martín Gaité en los que se reconoce una sintonía en sus exploraciones poéticas. Esta conexión, a su vez, será observada en la elección de ejes temáticos que las emparentan con otras escritoras contemporáneas: la palabra como un espacio posible para autoafirmarse como mujer y poeta, y la búsqueda de una voz y un lenguaje propios. Asimismo, se hará mención al contexto social y político del régimen franquista, imprescindible para comprender cómo ha marcado la producción artística de dichas poetas y fundamental a la hora de realizar un acercamiento teórico a voces femeninas a las que tanto les ha costado obtener un reconocimiento en el campo literario.

Palabras clave: Poesía española; búsqueda artística; autoafirmación; Ángela Figuera Aymerich; Carmen Martín Gaité

A modo de introducción

Durante la dictadura de Francisco Franco en España (1939-1975), escribir literatura para las mujeres constituyó una actitud desafiante en dos sentidos no excluyentes: por un lado, porque alzar la voz en contra de un Régimen era difícil para cualquier escritor, amén del género y, por otro

lado, porque su condición de mujer era razón suficiente para desestimar su palabra. Años antes, la Segunda República había generado un escenario en el que la mujer comenzó paulatinamente a incorporarse en el ámbito laboral y obtuvo, entre otras cosas, la posibilidad de ejercer el voto popular, es decir, alcanzó un nivel más alto de emancipación del que tenía. Sin embargo, fue como un espejismo, ya que, con el avance irrefrenable del régimen totalitario hubo un gran retroceso en cuanto a derechos en materia de género. De esta manera, volvió a legitimarse un modelo de mujer vinculado exclusivamente al hogar, apartada de una educación similar a la del hombre y destinada a una formación especial para convertirse en buena esposa y madre.

Teniendo presente este panorama que afectó a todos los artistas, y especialmente a las mujeres, es un acto justo conocer las voces de esas poetisas que articularon en sus escritos su mundo, los límites que les fueron impuestos y sus deseos. En este trabajo nos concentraremos en dos de ellas: Ángela Figuera Aymerich (1902-1984), nacida en Bilbao, y Carmen Martín Gaité (1925-2000), en Salamanca. Dos escritoras que lograron tener una formación académica y varios libros y publicaciones en su haber; sin embargo, la experiencia del Régimen impactó de modo distinto en su historia personal. Por ejemplo, el esposo de la poeta bilbaína, partidario del socialismo, fue encarcelado por defender la República, por ese motivo, a ella le retiraron el título universitario, la echaron de su trabajo y la despojaron de todos sus bienes. Por el contrario, Carmen Martín Gaité no sufrió la misma persecución ideológica, aunque sí el hartazgo del horizonte limitado de provincia. Más allá de esto, la conexión que establecemos entre ellas reside en la sintonía de sus exploraciones poéticas, así como también en el desarrollo de ciertos ejes temáticos que las emparentan con otras escritoras contemporáneas.

Hacer y ser en la poesía

A partir de la lectura de los poemas “Mundo concluso” (*Vísperas de la vida*, 1953) de Ángela Figuera Aymerich y “Por el mundo adelante” de Carmen Martín Gaité (*A rachas*, 1976)¹ podemos reconocer la tematización del deseo y de la necesidad de correrse de paradigmas artísticos que dictan cómo y sobre qué escribir. A su vez, es posible observar un cuestionamiento de algunas estructuras sociales que, de modo dogmático, determinan un modelo de mujer con un estilo determinado y fijo de ser, de expresarse y de habitar espacios. En sus obras poéticas, el sujeto poético femenino disputa con otros la posibilidad de posicionarse en el mundo de una manera personal y única. Palabra por palabra, la indagación íntima va enlazándose con una exploración artística, con una búsqueda de formas nuevas de representarse y de decir el adentro y el afuera. No es un proceso resuelto, sino un devenir del que el lector es testigo, como si el mismo acto de escribir abriese paso al deseo de inspección y de autoafirmación.

El primero, “Mundo concluso”, nos presenta desde su título un adjetivo que se liga con la concepción de algo cerrado y terminado. Esta primera impresión, como veremos más adelante, nos permite interpretar la actitud que adopta el sujeto poético en relación a lo que lo rodea. El tono interrogativo prevalece en casi todo el texto en la medida en que hay una búsqueda incesante acerca de qué hacer o cómo actuar ante un panorama que parece clausurado para él.

Inmediatamente, en el primer verso, hay una referencia al barro, un

¹ *A rachas* obtuvo varias reediciones y una ampliación en 1993: *Después de todo. Poesía a rachas*.

elemento que la crítica ha reconocido como un tópico recurrente en la poética de la autora. De acuerdo con María Payeras Grau, “en la poesía femenina española de posguerra puede rastrearse un imaginario que vincula a la mujer con la tierra en relación a la idea de fecundidad” (2009: 298). Particularmente, en la obra Ángela Figuera, esta idea adopta distintas modulaciones: por un lado, aparece para equiparar la piel femenina con el color de la tierra y, así, asociarlo con la fertilidad; por otro lado, surge para reivindicar la vida frente a un contexto bélico, durante el cual la muerte es moneda corriente. En los dos casos, mujer y tierra se conectan con el poder de gestar y “dar a la luz nueva vida” (298). También es importante recordar la referencia bíblica que connota este tópico en cuanto a que, precisamente, de barro y de agua fueron moldeadas las primeras criaturas de este mundo. La poeta establece una equiparación entre Adán y Eva, rebatiendo la versión del discurso oficial que sostiene el surgimiento de la mujer de la costilla del hombre y, por lo tanto, se encuentra en una situación de inferioridad respecto de él. La inversión de ciertos imaginarios y la reivindicación de la primera mujer también son otros temas recurrentes en sus versos.

El barro aparece como referente en dos interrogantes donde se pregunta qué hacer con él: “¿Qué hacer con este barro que me llena las manos” (v.1); “¿Qué hacer después de todo con este barro a punto/que tengo fermentando rugiendo por la forma?” (vv.23-24). Esta insistencia parece vincular al barro con la materia de la creación artística y, en consecuencia, la idea de un yo lírico acaba postulándose como la de un artesano: el barro necesita ser torneado para configurar la obra en equivalencia a la palabra que necesita ser pensada para decir o nombrar lo interno o lo externo del sujeto. Sin embargo, hay una frustración latente originada en la imposibilidad de crear algo nuevo en un mundo ya fabricado o, mejor dicho, ya expresado por otros: “En vano busco un trozo de horizonte vacío” (v. 27). Para una mujer,

esos otros podrían ser los hombres, tal vez porque la realidad siempre fue dicha por ellos; entonces, se presenta el dilema de nombrar nuevamente desde otra perspectiva. Vale aclarar que la primera persona que se expresa desde el comienzo, hacia la última estrofa, se identifica con el término mujer, y, por lo tanto, es posible leer esta búsqueda artística y personal desde un enfoque femenino.

El hastío o aburrimiento brota de la imposibilidad de dar forma a algo inédito porque, de alguna manera, la expresión personal está condicionada por la costumbre: “¡Este crecer en formas idénticas, cansadas! / ¡Este ir soñoliento tras la lenta costumbre!” (vv. 32-33). Entonces, ese malestar puede asociar lo artístico con lo personal. Vivir, como ha vivido la mujer durante tanto tiempo, encorsetada literal y metafóricamente, genera la tensión entre la escritura, la tradición y un modelo femenino que intenta liberarse de los mandatos sociales. Por lo tanto, esa insatisfacción que viene proyectándose desde el comienzo, aparece de manera evidente en el replanteo sobre la identidad y, específicamente, sobre un modelo de mujer tradicional.

La última estrofa, tal como la primera del poema, se compone de tres preguntas retóricas que comienzan con la interrogación “¿por qué?”. La que inicia este bloque final introduce una referencia bíblica que va en consonancia con la actitud de autoafirmación del yo lírico: “¿Por qué he de ser una mujer repetida de Eva / escudriñada en toda mi triste anatomía, / sin un gesto que niegue los rituales muestrarios?” (vv. 34-36). Según la tradición cristiana, Eva es la primera mujer y el imaginario social arrastra una concepción negativa de ella que data de antaño, en tanto representa la desobediencia y una influencia negativa para el hombre; en fin, el pecado aparece encarnado en un cuerpo femenino. Por lo tanto, que se la evoque tiene un fuerte impacto en varios sentidos. Por un lado, se trata de hacer una lectura de un discurso oficial y patriarcal desde el margen, desde un enfoque femenino que discute

la mirada examinadora sobre la mujer que se viene repitiendo y replicando desde la Biblia. Por otro lado, aparece el intento de distanciarse del modelo de mujer tradicional estableciendo la posibilidad de ser otra, distinta y única, así como la pretensión de que su arte también imprima en el mundo algo propio e inédito: “y clavar este sol personal y arbitrario/ que desborda mis ojos con brutal exigencia.” (vv. 30-31).

En la segunda pregunta retórica, aparece la maternidad como otro asunto sobre el cual se indaga, pero que no presenta un desarrollo más profundo como en otros textos de la autora, sólo aparece en esta oportunidad para reforzar la idea de la réplica de modelos y del rol femenino tradicional de mujer como progenitora: “¿Por qué he de parir hombres iguales a otros hombres, / abrumadoramente monótonos e iguales?” (vv. 37-38). En otros poemas, según María Payeras Grau, es un tema recurrente que muestra distintas inflexiones de acuerdo con el momento de escritura de la autora.

A pesar del sentimiento de frustración que le genera la acción de crear, de dar vida, el proceso de indagación y de exploración implica la afirmación de su identidad y de un modo de hacer poesía caracterizado por una posición como mujer. No se asume como un sujeto pasivo que recibe sin cuestionamientos el escrutinio ajeno y que sólo esté destinado a parir. Por el contrario, es un sujeto que no acepta alegremente el mundo configurado por el discurso masculino y, por eso, el barro que llena sus manos y la interpela a escribir.

Por su parte, Carmen Martín Gaité, en los dos poemas elegidos, nos permite leer un proceso muy similar al destacado en el análisis de los versos de Ángela Figuera. Aparece la necesidad de un corrimiento de la norma, de lo establecido o dictado socialmente como lo correcto. Pero, a su vez, en ella se combina la sensación de asfixia por habitar un espacio, el hogar familiar, que ya le queda chico. En su libro de ensayos titulado *Desde la ventana*

(1987), específicamente en la “Introducción”, aparece la indagación acerca de la escritura femenina y del lugar de la mujer en la sociedad. Reivindica un arquetipo femenino, el de la ventanera, que arrastra una representación negativa en tanto que se la consideraba históricamente como una mujer ociosa, que descuidaba las labores domésticas y, peor aún, su honra.² Carmen Martín Gaité recupera este tipo femenino, porque de alguna manera representa la situación de la mujer, es decir, la de mirar el mundo desde la ventana, desde un adentro que oprime y limita, situación que, inevitablemente, imprime un estilo muy particular en el modo de ver el mundo. La metáfora de la ventana y los vocablos que metonímicamente se relacionan con ella aparecen reiteradamente en la poesía de la autora.

Puntualmente, en “Por el mundo adelante” hay imágenes que remiten a la presión que ejercen fuerzas externas y a espacios que también asfixian. En la primera estrofa, hay tres verbos que dan cuenta de estas sensaciones: “atrapa”, “asfixian” y “respiro”, este último con el adverbio de negación precediéndolo. Lo que la mantiene sin libertad es “el color sabido de las cosas” (v.2), lo cual es similar a la angustia y hastío que le generaban a Ángela Figuera. Se traduce que también lo establecido por el lenguaje, lo nombrado por otros, oprime. Seguido a esto, aparece un pronombre personal en plural, “ellos”, que son los que ejercen dicha presión. No se identifica claramente quiénes son, aunque podría representar las figuras de autoridad y van a ser el ente al que se opone el yo lírico en todo el poema. Este posicionamiento exhibe el abandono de una identidad o de una manera de ser que parece que no era auténtica y, por eso, ya no se identifica con esos otros: “me asfixian mis sonrisas, / no respiro en la de ellos” (vv. 3-4).

El espacio privado es el que el sujeto poético quiere abandonar, ya

² En refranes populares aparece esta imagen: “Mujer ventanera, poco costurera”, “mujer ventanera, nunca llega a casadera”.

que deja de ser identificado como un lugar acogedor de protección para tornarse un ámbito que colabora con su sentimiento de opresión. Por ese motivo, utiliza adjetivos vinculados con esta sensación: “balcón cerrado” (v.6), “ámbitos calientes y tapiados” (vv. 18-19). Más allá de que en estos versos aparezca el rechazo al confinamiento y al espacio doméstico como destino femenino, en la producción de Carmen Martín Gaité adopta también otro sentido peculiar, ya que la autora creció lejos de las grandes ciudades y la vida de provincia le generaba una disconformidad y un deseo de ampliar su visión de mundo. Además, la aparición de elementos que metonímicamente se vinculan con la bisagra dentro/fuera puede ser asociado con el motivo de la mujer ventanera al que ya nos hemos referido.

En *Desde la ventana*, la reflexión acerca de si la escritura femenina tiene sus características singulares le permite alcanzar algunas conclusiones que los lectores descifran en sus textos. Por ejemplo, ella destaca que, históricamente, las mujeres escritoras tienen que lidiar con dos discursos simultáneamente: con el dominante y con el más acallado del grupo al que pertenece (1987: 15). Asimismo, hay una particular relación con los espacios interiores, que acaban siendo un dispositivo de fantasía para la mujer recluida en ellos. La ventana, en particular, se convierte en el umbral al exterior, a la libertad y, por lo tanto, la elección de un destino distinto que va a contrapelo del determinado para el género femenino. Es importante agregar que este motivo es reconocido por la crítica como un vector de sentido que está presente en su poesía, narrativa y obra ensayística, así como también el tópico del sueño como un elemento de liberación y escape. Por ejemplo, en este poema el sueño es el opuesto a su situación de encierro, por eso su evocación mediante la metáfora “imagen mentirosa” (v.8).

En la última estrofa aparece el deseo visceral, a través del verbo imperativo “Abrid”, que quiere expandir ese espacio interior y de salir de él

de una manera especial: “sin compañía”. Este detalle nos permite trazar otra línea de contacto con Ángela Figuera: el animarse a expresar a viva voz la elección o deseo de transitar la vida sin la necesidad de una compañía: “salir sin compañía / por el mundo adelante” (vv.20-21). Esta última línea cambia el tono del comienzo en donde aparecía latente la asfixia y la insatisfacción; ahora el anhelo parece contagiar de esperanza el poema, y quizás también al lector, con la posibilidad de un panorama futuro distinto, donde por delante no hay sólo ventanas y cortinas.

Conclusión

La proyección en la poesía de una búsqueda artística y personal parece ser el eje que nos permite vincular a dos escritoras con recorridos creativos y personales muy distintos. Si bien en el poema elegido de Carmen Martín Gaité no hay una mención explícita a la práctica artística, sí se percibe la búsqueda de una voz propia y la importancia de manifestarla. Este impulso de autoafirmación a través de la escritura es un motivo recurrente en otras poetisas de posguerra y, tal vez, se explique porque fue una práctica vedada para las mujeres, quienes, por el contrario, han sido condenadas históricamente a ser meros objetos de discurso. El siglo XX nos presenta, después de importantes batallas sociales, culturales y políticas, un abanico más amplio de voces femeninas que se corren de un lugar pasivo, reclaman un espacio y una forma distinta de expresarse a veces, como en el caso de Ángela Figuera, distanciándose de la estética de sus contemporáneos para encarnar una nueva y cercana a lo humano y a lo social.

“¿Qué hacer con este barro que me llena las manos?”, se pregunta el yo lírico de “Mundo concluso”, está claro que la respuesta es convertirlo en arte y así defender una vocación intelectual por la cual las mujeres han

peleado y siguen haciéndolo.

Bibliografía

Figuera Aymerich, Ángela (1986). *Obras completas*. Madrid: Hiperión.

Martín Gaité, Carmen (1993). *Después de todo. Poesía a rachas*. Madrid: Hiperión.

— (1987). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.

Payeras Grau, María (2009). *Espejos de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.

Quance, Roberta (1986). “En la casa paterna. Introducción” a Figuera Aymerich, Ángela. *Obras Completas*. Madrid: Hiperión, 1986, 11-19.

Excéntricas y peligrosas: una lectura sobre las figuras femeninas en poemas de Gloria Fuertes

MARINA SZTAINBERG

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA

sztainberg@gmail.com

Resumen

A partir del análisis de dos poemas de la escritora madrileña Gloria Fuertes, titulados “Celibato (lección tercera)” en *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)* (1980) y “Cabra sola” en *Poeta de guardia* (1968) reflexionamos en torno a las imágenes de mujer y poeta que se configuran en ellos. Asimismo, tenemos en cuenta que las figuras femeninas de los versos de Fuertes entran en tensión con el modelo de mujer “ángel del hogar”, imperante durante la guerra civil española, la posguerra y el franquismo. En este sentido, pensamos en una suerte de excentricidad significativa en las voces e imágenes de mujeres que, al moverse de los modelos establecidos, abren otras representaciones y otros roles que exceden el espacio doméstico, la atención del esposo y los hijos.

Palabras clave: Gloria Fuertes; poesía; franquismo; poesía española; voces femeninas

Cuando leemos poemas de Gloria Fuertes surge la pregunta sobre las imágenes de mujer y poeta que se construyen en ellos. Pensar la relación entre estas representaciones resulta por momentos inevitable ya que ambas suelen aparecer imbricadas, al punto que las voces de mujeres hacen referencia a la actividad literaria como en “Voy haciendo versos por la calle” o “No dejan escribir”, por mencionar algunos casos en los que ya desde el título se ven dichos aspectos. Si bien las formas en que las imágenes

femeninas se presentan son diversas, algunas están atravesadas por una impronta crítica y desafiante ante el *status quo* en el período de la guerra civil española, la posguerra y el franquismo. Vale aclarar que muchos de los poemas de Fuertes entran en diálogo y discusión con el modelo de mujer que se forja durante dicho momento. En este sentido, pensamos en una suerte de excentricidad significativa en las voces y figuraciones femeninas que, al moverse de los modelos establecidos, abren otras representaciones y otros roles que exceden el espacio doméstico, la atención del esposo y los hijos.

Las mujeres en los poemas de Fuertes no se limitan a permanecer en el hogar, también las encontramos en las calles, los bares y los trenes, entre otros espacios de la esfera pública. Habitar esos lugares significa ir a contrapelo del modelo promulgado oficialmente del “ángel del hogar”, que privilegia el ámbito privado, en el que se desarrollaban sus principales actividades. De todos modos, el espacio no es el único elemento que permite pensar la excentricidad en los textos de Fuertes. Sus poemas tratan temas como la independencia, la soltería, la maternidad y el trabajo intelectual poniendo así en evidencia muchos de los mandatos que atravesaban a las mujeres en ese contexto. Para analizar las figuras femeninas nos detenemos en “Celibato (lección tercera)” en *Historia de Gloria, (amor, humor y desamor)* (1980) y “Cabra sola” en *Poeta de guardia* (1968). Ambos textos abordan varios de los tópicos mencionados de un modo similar: con un tono humorístico.

Alberto Acereda reflexiona sobre el lugar del humor en la poética de la escritora madrileña y sostiene que “uno de los rasgos más característicos de la poesía de Fuertes es su tratamiento lírico del humor a través de la complementación de planos sorprendentes, degradados o impropios y entre los que se percibe una inadecuación o discordancia.” (1999: 5). Agrega que ese humor se distingue por ser catártico en tanto posee una función liberadora del dolor y la angustia, generando así un contraste entre la comicidad externa

y la gravedad del sentimiento que se oculta, a menudo lleno de lirismo, ternura y emoción (5).

El rasgo humorístico se ve desde el inicio del poema “Celibato (lección tercera)”, cuando la voz poética comienza estableciendo una comparación mediante el campo semántico animal: “La diferencia que hay entre / una vaca y una ternera / reside en las tetas, / la vaca tiene y la ternera no, / (en compensación, / tiene ternura la ternera / tiene cuernos la vaca).” (vv. 1-7). Luego, en la segunda estrofa, se mantiene el recurso comparativo pero se abandona la metáfora de la vaca y la ternera para establecer la diferencia, explícitamente, entre mujeres: “La diferencia entre una soltera / y una solterona, / es diferente, dos puntos: / La soltera nace / la solterona se hace.” (vv. 8-12). En estos versos queda claro que el tema de la soltería y la maternidad es abordado con cierto humor, dado en alguna medida por comparaciones, contrastes, un registro coloquial, los juegos de palabras y, también, con el uso de una suerte de sentencia popular en los versos “La soltera nace / la solterona se hace”. Además de la figura de la solterona, en el poema están “la soltera por vocación”, la religiosa, quien practica celibato, y la “perfecta soltera”, es decir, la joven a la que, como señala la voz poética, le luce bien “su amor sin papeleos” (23). En relación con eso, en el poema se menciona a Fray Luis de León y, así, se vuelve evidente el juego de palabras entre “la perfecta soltera” y “la perfecta casada”. Este último es el título del libro escrito por Fray Luis en el que se fomentaba un modelo de mujer ligado a los roles de madre y esposa, propio de los mandatos oficiales ultracatólicos y conservadores. Si bien la voz poética no se identifica con ninguna de las mujeres descritas de manera explícita, hace un relevamiento de tipos de solteras que puede funcionar como una crítica a la mirada social que piensa el matrimonio como el modo de realización o como el objetivo principal de cualquier mujer.

Carmen Martín Gaité en el segundo capítulo de su ensayo *Usos*

amorosos de la postguerra española (1987), ahonda sobre las diferencias que se establecen a partir de la lógica del éxito o fracaso matrimonial. En el comienzo del capítulo, la autora dice que si una mujer “no tenía vocación de monja, quedarse soltera suponía una perspectiva más bien desagradable, «*desairada*». (24) Luego, agrega que la “solterona” aludía a un gesto, a una actitud, “más que a una descarada fealdad” (25). Entonces, plantea que “la que «*iba para solterona*» solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo (25). Así, el término “solterona” llevaba implícita una connotación peyorativa y hasta insultante. Además, remarca la diferencia entre la libertad de elección de hombres y mujeres al afirmar que “el hombre que no se casaba es porque no quería y la mujer que no se casaba, en cambio, es porque no podía.” (31). En relación con esto, y volviendo al texto de Fuertes, hacia el final del poema se retoma la figura de la “solterona” sobre la que se dice que es soltera por la fuerza, contra su voluntad, y, ante eso, se muestra su sentimiento de tristeza: “Amargada (la pobre) / cotilla y tal, /-como no vive su vida / vive la de los demás-.” (vv. 19-22). En estos versos de Fuertes se ve la lógica del éxito matrimonial que mencionamos anteriormente, en la que el estigma de la “solterona” trae consigo un sentimiento de fracaso.

Este breve repaso por las ideas que expone Martin Gaité en su ensayo, nos interesa para pensar las imágenes de mujer que se construyen no solo en “Celibato (lección tercera)” sino también en “Cabra sola”. En este último poema se abordan los temas del matrimonio, la soledad y la maternidad, sin dejar de lado, tampoco, las referencias al lugar de la mujer en la actividad poética. “Cabra sola” inicia con una voz femenina que hace referencia a los juicios de valor que se realizan sobre ella: “Hay quien dice que estoy como una cabra, / lo dicen, lo repiten, ya lo creo / pero soy una cabra muy extraña / que lleva una medalla y siete cuernos” (vv. 1-4). En el primero de estos versos

resuena el refrán popular “estar loco como una cabra” y, con ello, entendemos que se elide la palabra “loca”, un calificativo usual para referirse a las mujeres que no siguen los modelos establecidos. También vemos que, en los versos siguientes, la voz poética utiliza la figura de la cabra para apropiarse de ella y burlar esas clasificaciones peyorativas. En esta línea, asumir el lugar de “cabra”, de loca y rara, conlleva oponerse a las idiosincrasias que pensaban a la mujer en relación con lo angelical, la maternidad y el matrimonio. Asimismo, se resignifica esa acepción negativa de la excentricidad por un sentido productivo a partir de la medalla y de los siete cuernos, que pueden relacionarse con los siete libros que Fuertes llevaba publicados hasta ese momento.

Cuando avanzamos en la lectura, parece acentuarse aún más ese lugar marginal, fuera de la norma, en el que se posiciona la voz poética: “¡Cabra! Por lo más peligroso me paseo. / ¡Cabra! Me llevo bien con alimañas todas. / ¡Cabra! Escribo en los tebeos” (vv. 6-8). En estos versos aparecen dos elementos claves en relación con las imágenes de mujer: la escritura y el peligro. De todos modos, vale preguntar si cualquier escritora se consideraría un signo de peligro social. En este caso, se trata de una figura femenina que no acata mandatos establecidos, entre los que, por ejemplo, prefiere la soledad antes que la maternidad: “Vivo sola. Cabra sola / —que no quise cabrito en compañía—, / cuando subo a lo alto de ese valle / siempre encuentro un lirio de alegría.” (vv. 9-12). En estos versos se asocia la alegría con la soledad e, incluso, se alude a la falta de deseo materno mediante la metáfora del cabrito. La particularidad de esta voz femenina reside en posicionarse como escritora y expresar su satisfacción por una vida en soledad discutiendo, de alguna manera, con el modelo en el que el matrimonio y los hijos representaban, como antes mencionamos, la meta de cualquier mujer.

Por otro lado, en ambos poemas se nota su rasgo popular con el uso

de un léxico coloquial y sencillo, con los versos de arte menor y los refranes populares, que muchas veces reescribe en función del tono humorístico que la caracteriza. Esta elección formal entra en relación con el lector al que Fuertes apunta. Parte de la crítica se ha detenido a analizar este aspecto y, entre ellos, Acereda (1999) ha sostenido que a pesar de su tono personal los poemas de Fuertes tienen un carácter plural y social. Menciona que en 1954 aparece en Madrid el libro *Aconsejo beber hilo* que mantiene el mismo tono conversacional y cotidiano del anterior, *Antología y poemas del suburbio*, con una visión poética desde el yo al nosotros, de lo individual a lo social. Por su parte, Silvia Pellarolo (1991) señala que una de las estrategias predominantes en la poética de Fuertes es el distanciamiento, en particular, el distanciamiento de sí misma. En contraposición a los efectos que pueden causar una primera lectura, Pellarolo sostiene que en los poemas de Fuertes no habría un solipsismo y una autorreferencialidad sino que se construye un personaje lírico-performativo que oficia de “eco” de un coloquialismo popular en pos de una comunicación con los lectores. En esta línea, cita un fragmento en el que Gloria Fuertes reflexiona sobre los procesos de identificación y representación en sus poemas: “lo que a mí sucedió, sucede o sucederá, es lo que le ha sucedido al pueblo, es lo que le ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlo, necesita decirlo, porque necesitáis que lo digamos.” (74). Este aspecto popular resulta interesante para pensar su figura autoral que, siguiendo las palabras de la misma Fuertes, se construye como una vocera del pueblo. A pesar de que ella manifieste representar a todos, en sus poemas se nota un especial acercamiento, e incluso una identificación, como señala María Payeras (2003) con colectivos marginales. Payeras además destaca que los personajes femeninos aislados terminan por representar una amenaza para la sociedad. En el caso de “Cabra sola”, la voz se posiciona desde el lugar excéntrico de una mujer escritora, soltera y sin intención de

ser madre, lo que resulta adecuado para brindar perspectivas alternativas a las convencionales.

Para terminar, vale retomar las palabras de Carmen Martín Gaité, quien sostiene que a “las solteras que no van a encontrar marido se las margina o se las caricaturiza, pero nunca se habla con ellas realmente. Las alusiones a su existencia no pasan, en el fondo, de ser una abstracción exenta casi siempre de buena voluntad.” (1987b: 35). Los aportes de esta autora, junto con los de Aceredo y Pellarolo resultan interesantes para remarcar la relevancia que tiene el uso de la primera persona en los poemas de Gloria Fuertes. Ese lugar de enunciación permite que se construyan voces femeninas disidentes al modelo oficial, otorgándole voz a aquellas que han sido marginadas porque se ha visto en la excentricidad un signo de peligro en ellas. En estos poemas, las mujeres se nombran a sí mismas y, con ese acceso al lenguaje que estaba monopolizado por los hombres, discuten y resignifican paradigmas estigmatizantes, como los de “solterona” y “loca”, con el que usualmente eran nombradas a aquellas que se corrían de la norma.

Bibliografía

- Acereda, Alberto (1999). “Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes”. *Letras femeninas* 25, 155-172.
- (2002). “Gloria Fuertes: del amor prohibido a la marginalidad”. *Romance Quarterly* 49, 228-240.
- Fuertes, Gloria (1975). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra, 2011.
- (1980). *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Martín Gaité, Carmen (1987a). *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe.
- (1987b) *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama.
- Pellarolo, Silvia (1991). “La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma”. *Literatura Femenina Contemporánea*. VII

Simposio Internacional. Instituto Literario y Cultural e Hispánico. Diciembre, 69-78.

Payeras Grau, María (2009) “La autorrepresentación poética de la mujer” en *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*.

Voces, identidades y marginalidad: el universo polifónico de Gloria Fuertes

MILAY TANGHERLINI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
milay.tangherlini@gmail.com

Resumen

Proponemos estudiar algunos de los poemas reunidos en el libro *Obras incompletas* de Gloria Fuertes a la luz de observar la multiplicidad de voces que la poeta incorpora para diseñar un universo cotidiano, polifónico y multifacético en el que convergen diferentes identidades. Se trata de una heterogeneidad discursiva que abona su voluntad 'contestataria' y que permite leer su obra en clave testimonial y documental; en otras palabras, se trata de voces ancladas a un contexto y período histórico determinado que, no obstante, pueden muchas veces extrapolarse a diversos contextos y entornos sociales. Este quizá sea uno de los motivos por los cuales su poética se mantiene vigente hasta nuestros días.

Palabras claves: Gloria Fuertes; poesía española contemporánea; polifonía; palabra ajena; marginalidad

En detrimento de aquella poesía que abogaba por la autonomía absoluta del arte, sin conexión con la existencia histórica y comunitaria de los españoles, destinada a la "inmensa minoría" -al decir de Juan Ramón Jiménez-, la poesía de Gloria Fuertes (1917-1998) se erige, en el contexto de la posguerra española, como una voz contestataria al régimen franquista, así como también a diversos aspectos que se encuentran en el plano de lo religioso, cultural, social e incluso de género que lo atraviesan. Se trata de factores que muchas veces sobrepasan su entorno social y que pueden extrapolarse a cualquier

entorno geográfico, dotando a su poética de un carácter transfronterizo, universal. La poética fuertiana, con un marcado afán comunicativo, se vuelca entonces al empleo de un lenguaje coloquial, cotidiano, orientado –y dirigido– a captar la atención de un público mayoritario. En vistas de ello, nos interesa trazar un recorrido por algunos de sus poemas reunidos en el libro *Obras incompletas* (1975) con el objetivo de advertir las diversas modulaciones que la poeta diseña para construir un universo polifónico y multifacético en el que convergen diferentes voces y, al mismo tiempo, diferentes identidades, historias y realidades.

En el prólogo a *Obras incompletas* Gloria Fuertes sostiene: “Lo que a mí me sucedió (...) es lo que ha sucedido al pueblo, es lo que ha sucedido a todos (...) y el poeta sabe (...) contarlos, necesita decirlos, porque necesitan que los digamos” (1975:5). Este fragmento interesa por diversos aspectos. En primer lugar, la poeta se instala en un plano cotidiano a partir del cual diagrama su proyecto poético. Se trata de una operación orientada a desacralizar la poesía y, por extensión, la función social del poeta. A su vez, queda manifiesta su conciencia individual como poeta/escritora. Aquí nos encontramos ante la re-afirmación de una identidad: un sujeto femenino que se reivindica abiertamente poeta (del pueblo) y que, al mismo tiempo, se propone destinada a contar los pesares del pueblo *al* pueblo. Prevalece una toma de posición que trastoca la construcción histórica y tradicional del “deber ser” de la mujer: la poesía aparece en Gloria Fuertes como una “forma de vida” (Acereda 2000: 5) y también como un oficio, es decir, existe un vínculo indisoluble entre poesía y praxis vital. Así lo develan, entre muchos, los poemas “Nota autobiográfica” (7), “No dejan escribir” (60), “Voy haciendo versos por la calle” (89) o “Hago versos, señores” (167). Se trata de poemas compuestos en primera persona que presentan un marcado “tono” autobiográfico y que, desde la enunciación, nos permiten asociar al sujeto poético con la propia autora. Sin embargo, en

muchos de estos textos, la autora incorpora voces ajenas que resuenan y se inmiscuyen en sus versos. A este respecto, nos interesa recuperar la noción de “palabra bivocal” (Bajtín 2011), esto es, la representación de la palabra ajena a través de la propia. En este sentido, en el poema titulado “Aquí estoy expuesta como todos” (205) leemos:

Aquí estoy expuesta como todos,
con una mano ya en el otro mundo,
con una suave cuerda en la garganta
que me da música y me quita sangre.
Esto de escribir esto es horroroso,
—un día moriré de amar a alguien—,
lo llaman ser poeta y es ser santo,
nadie nos canoniza pero andamos
(Fuertes, 1975: 205. El destacado es nuestro)

En la palabra del sujeto poético resuena (y se recupera) la voz de *otros*. Se trata de un sujeto poético que no resulta hermético ni acabado sino, por el contrario, permeable a los diferentes discursos que se hallan presentes y diseminados por la sociedad: voces que el sujeto retoma para transgredir, pero también para “conversar”, “completar”, “contestar” o bien con un mero afán documental-testimonial, es decir, como una suerte de “muestrario” de pequeños retratos sociales construidos a través de la oralidad.

Otra operatoria recurrente en sus poemas para incorporar múltiples voces del entorno social lo encontramos a partir de la inclusión del verbo “dicen” en tercera persona. El poema “Cabra sola”, por ejemplo, comienza: “Hay quienes dicen que estoy como una cabra, / lo dicen, lo repiten, ya lo creo” (9). Advertimos el mismo procedimiento en el poema titulado “He dormido”: “Crecí, me puse larga regordeta / me desvelé, pero seguí durmiendo, / llegué a mocita dicen que a poeta, / y terminé durmiéndole al sereno” (357), entre muchos otros. La inclusión de voces heterogéneas, entonces, opera, por un

lado, en la constitución (y construcción) misma del sujeto, dando cuenta de su carácter inconcluso. Al mismo tiempo, tal estrategia propicia, en ciertos poemas, un desplazamiento en la modalidad enunciativa haciendo posible que el sujeto poético (en primera persona singular) se expanda y “colectivice”. En este sentido, en el poema titulado “Mal sueño” leemos: “Sí, / media humanidad es la que sobra: / Los fríos, / Los Samueles, / los sabuesos / los adustos, / los contables, / los machos, / los guerreros, / los pedantes, / los que dicen: / —la mujer mi esclava” (33). En esta última expresión, -cifrada en la voz ajena- se condensa y sintetiza una visión de mundo, enteramente misógina, que, aunque aquí refiere al régimen franquista, puede extrapolarse a múltiples localizaciones geográficas. En suma, se trata de una visión que Gloria se propone revelar, es decir, poner en escena para, a partir de allí, cuestionarla y, a su vez, denunciarla. La introducción de la palabra ajena constituye así un procedimiento que permite señalar las diferentes prácticas que en un contexto determinado operan, al mismo tiempo que brinda la posibilidad de recuperar -aunque quizás de manera parcial- el modo o tono en el que fueron enunciadas mediante la simulación o recreación ficcional del este contexto. Este aspecto se vincula con el afán testimonial mencionado anteriormente y, al mismo tiempo, con la voluntad de captar el presente en toda su amplitud. En este sentido, la poética de Gloria Fuertes presenta una oscilación constante entre diversas modalidades enunciativas que colocan al sujeto poético como protagonista de los hechos, pero también como testigo. Por otra parte, un procedimiento frecuente en su poética que permite advertir la intromisión de voces ajenas lo encontramos en la transcripción de frases hechas y refranes populares diseminados en el habla cotidiana. Para citar algunos ejemplos podríamos mencionar el poema “Año nuevo”: “Año nuevo viuda nueva / (¡Qué tópico más sano!)” (200) o los versos “La vida es un ‘desde luego’. / Un ‘pues sí’ / Un no parar de sorpresa en sorpresa, / un no poder decir

nada: / ‘de esta agua no beberé’ (214) pertenecientes al poema titulado “Pues sí”, por citar solo algunos ejemplos. La poeta parte así de un lugar común, cotidiano, para extraer diversos fragmentos de oralidad y “liberarlos” de su contexto ordinario en vistas de hacerlo funcionar en su proyecto poético lúdico, transgresor y contestatario.

Nos interesa detenernos ahora en el motivo de las “cartas” en tanto operación reiterada para desplegar voces y discursos múltiples. Al respecto, en el prólogo a *Obras incompletas*, Gloria Fuertes sostiene: “Desde adolescente, casi niña, descubrí que mis poemas tenían un destinatario: la Humanidad, por eso a algunos los titulé ‘poemas-cartas’” (1975:13). En efecto, el motivo de la carta aparece de manera frecuente en los poemarios, a veces solamente mencionada en el plano textual, es decir, sustantivada, y otras veces, efectivamente a partir de la recreación del emisor y el destinatario. En reiteradas ocasiones, es el propio sujeto poético quien ejerce alguno de estos dos roles. Así, por ejemplo, en el poema “Carta explicatoria de Gloria” leemos: “Queridos lectores (...) No soy pesimista, / soy un manojito de venas desplegadas / que apenas puede aguantar el temporal. / Me pagan y escribo, me pagan y escribo, me dejan de mirar y escribo.” (406) y en el poema “Cartas”:

Queridos pobres
(...)
Recibí vuestras cartas labradores,
vendimiadores recibí vuestros salmos
y pescadores también vuestras noticias,
sé todo lo que hacéis y lo que os pasa siento,
quedo enterada de que algunos jornales han subido
y aún no os llega;
(Fuertes 1975:131)

En ambos poemas subyace un carácter de denuncia sobre el contexto social y político en el que el sujeto se encuentra inmerso. En el primero de ellos

–con marcado tono autobiográfico– el sujeto poético se coloca como emisor y, desde ese lugar, establece una denuncia a través del empleo de la primera persona del singular. Por su parte, en el segundo poema, el sujeto poético asume los dos roles: se coloca, en primer lugar, como destinatario y luego, a partir de su respuesta, como emisor. Este último poema nos permite ver cómo a partir de la recreación de un emisor que luego se vuelve destinatario (“los pobres”) permea y repercute en las palabras del sujeto poético las voces de esos *otros*, sus penurias y pesares. Entre los poemas que presentan nuevos emisores también podemos mencionar “Carta de mi abuelo a su padre”: “Aquí me tienes Pedro, / en este extraño mundo, / en donde ni siquiera / los ricos son felices (...) / cambiamos el gobierno y nada se mejora” (139). Se trata de nuevos ‘hablantes’, nuevas identidades, a partir de los cuales asoma cierta denuncia social. Desde este punto de vista, su poética devela la convivencia de múltiples voces, pero también el afán por emular diversos registros cotidianos que se entrecruzan e intercalan en sus versos (cartas, telegramas, entre otros). Se trata de elementos que dotan a su composición de un carácter híbrido y singular. En relación a este aspecto, en *Obras incompletas* se aprecian diferentes poemas que pretenden emular también el habla cotidiana vinculada a la práctica comercial –con su correspondiente y singular jerga-. Se extraen aquí fragmentos orales propios de los pregoneros, vendedores ambulantes, buhoneros, entre otros. En este grupo podemos mencionar “El vendedor de papeles o poeta sin suerte”: “Vendo versos, / líquido poesía, / –se reciben encargos / para bodas, bautizos, / peticiones de mano–” (35); también el poema titulado “Puesto del rastro”: “Hornillos eléctricos brocados bombillas / discos de Beethoven sifones de seltz / tengo lamparitas de todos los precios, / ropa usada vendo en buen uso ropa / trajes de torero objetos de nácar, / miniaturas pieles libros y abanicos” (55) y los poemas “Zoo de verbena” o “El sacamuelas” (326), entre muchos otros. En su conjunto, estos

textos configuran una suerte de “escritura oralizante” en la que trasladar lo verbal al plano textual constituye un intento por hacer perdurable aquello que perece. Escribir supone evitar la clausura de quien, muchas veces, no puede hacerlo. Cederle la palabra al *otro* implica recomponer –aunque de forma parcial, fragmentaria– una identidad que se diluye. No es casual que los personajes predilectos de la poeta sean figuras (y prácticas) tradicional o convencionalmente “no poetizables”. Aquí podemos recuperar la inclusión de personajes marginales –tanto en la literatura como fuera de ella– como lo son los mendigos, las prostitutas, entre otros. Lo interesante de esta inclusión es que el sujeto poético no se configura como un portavoz de estos personajes marginados (y silenciados) sino que muchas veces se corre de escena para cederles la voz y otorgarles un papel protagónico. Al respecto, Verónica Leuci señala que “a través de este procedimiento [monólogo dramático] se habilita un desplazamiento enunciativo: la primera persona se aleja del tenor confesional, ya no puede identificarse con la voz de la poeta” (2013: 191-192). Un ejemplo de ello lo observamos en la reiterada aparición de la figura del mendigo –aunque no se trate de una voz homogénea, pues sus carencias son distintas cada vez–. Por citar algunos casos podemos mencionar “Pobre de nacimiento”, “El mendigo que entregaba un papel”, “Melancolía del mendigo”, entre otros. La recuperación de sus voces demuestra un afán de testimonio objetivo en el que, sin embargo, permea la conciencia (incluso el posicionamiento) de la poeta. En lo que respecta a la figura de la prostituta –en tanto personaje que asume la palabra– nos interesa señalar dos poemas: “La arrepentida” y “Yo”. El primero de ellos constituye un monólogo a partir del cual se produce un acto confesionario y cuyo interlocutor (el padre o sacerdote) permanece en silencio: “Padre: / Hace quince días que no duermo con nadie / Me acuso, / de no haberme ganado la vida con las manos” (1975: 64). Por su parte, en “Yo” la prostituta asume el acto enunciativo e incluso recibe un nombre propio

(Ramona): “Yo, / remera de barcas / ramera de hombres / romera de almas / rimera de versos, / Ramona, / Pa’ servirles” (1975: 223). Se trata, entonces, de figuras que emergen del pueblo, de los suburbios del ámbito cotidiano y que se entretajan para configurar un mapa heterogéneo y despojado de estereotipos (de clase, de géneros, entre otros).

A modo de conclusión, nos interesa señalar que la poeta diseña un universo multifacético y polifónico en el que convergen diferentes personajes, voces, conciencias y discursos que retratan la heterogeneidad y heteroglosia del mundo circundante. Tal multiplicidad discursiva se corresponde con identidades diversas que atestiguan ficcionalmente un acontecer histórico: en su conjunto, se trata de figuraciones que se encuentran ancladas histórica y contextualmente y que pueden funcionar como documento y testimonio de una época. La conciencia individual de Gloria Fuertes (su reivindicación como poeta, su sentido de pertenencia al pueblo y su praxis vital) deviene en una conciencia social, colectiva, incluso histórica, podríamos plantear. Es precisamente esta auto-conciencia la que se proyecta en las diversas figuras de dicción que la poeta escoge para conformar su mundo cotidiano y heterogéneo. Las voces disímiles que irrumpen en su poesía ponen en evidencia la movilidad característica de la palabra oral opuesta a la fijación de la escrita: su traslado al plano textual, entonces, supone un modo de “hacer hablar” a los siempre silenciados, de poetizar lo “no poetizable” y de visibilizar a los invisibilizados. Lo interesante de estos elementos es, en definitiva, que se materializan a través de la escritura.

Bibliografía

- Acereda, Alberto (2000). “Crítica y poesía en Gloria Fuertes. Intertextualidades culturales de una poética contestataria”. *Monteaúdo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, N°5, 143-57.
- Bajtín, Mijaíl (2011). “El hablante en la novela”. En *Las fronteras del discurso*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 68-108.
- Benegas, Noni (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid: FCE.
- Fuertes, Gloria (1975). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- Leuci, Verónica (2013). “Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes”. *Revista del CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1 (26), 183-202. Recuperado de <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/894>
- Newton, Candelas (1987). “La palabra “convertida” de Gloria Fuertes”. *Letras Femeninas*, 13 (1/2), 1-11.

El enmascaramiento del dolor: infancia y muerte en la poesía de Carmen Martín Gaité

ANABELLA VALEO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
valeoanabella@gmail.com

Resumen

Un suceso crucial en la vida de la autora salmantina Carmen Martín Gaité (1925-2000) es el fallecimiento de su hija a muy corta edad. Si bien la relación madre-hija constituye un tópico de autorrepresentación femenina frecuente en la poesía (Payeras 2009), la temática de la muerte le otorga una modulación sumamente peculiar a la producción poética de la escritora. En este sentido, el deceso se enlaza con la construcción de campos semánticos que remiten a la niñez, así como con juegos fónicos y musicales que crean una ambientación cuya levedad contrasta fuertemente con el tema subyacente de las composiciones: la muerte, tanto biográfica como poética, de la descendencia. En esta dialéctica, la recuperación del imaginario infantil actúa como una estrategia que permite al yo lírico distanciarse y restar tragicidad al evento poetizado (Leuci 2022), encubriendo así el desgarró interior causado por un acontecimiento de semejante magnitud. Son estos algunos de los rasgos que advertiremos a partir del análisis de dos poemas pertenecientes a la sección “Después de todo”, del poemario *Después de todo. A rachas* (1993).

Palabras clave: Carmen Martín Gaité; relación madre-hija; infancia; muerte; máscara

En el presente trabajo abordaremos los poemas “La última vez que entró Andersen en casa” y “El cuarto de jugar” de la novelista, dramaturga, ensayista, traductora y poeta salmantina Carmen Martín Gaité (1925-2000).

Ambas piezas líricas pertenecen a su libro *Después de todo. A rachas*, publicado en 1993, cuyo título da cuenta, por un lado, de una escritura errática, inestable e interrumpida (Jurado Morales: 43). Por otra parte, “Después de todo”, título homónimo de la sección del poemario en la que se localizan los dos textos a analizar, nos da un indicio sobre el amplio abanico de obstáculos y dificultades que la autora atravesó durante su vida, que se extendió a lo largo de setenta y cinco años. Entre ellos cobra especial relevancia para nuestra lectura un hecho acontecido en 1985: el fallecimiento de su hija Marta, a los veintiséis años, debido a una sobredosis. Si bien la relación madre-hija es un lugar típico en la poesía femenina y constituye un tópico de autorrepresentación de las poetas españolas durante la posguerra (Payeras 2009), este suceso autobiográfico les otorga un espesor sumamente particular a las composiciones de Martín Gaité. A su vez, dicho tópico se aúna a un eje que atraviesa la narrativa de la autora: la literatura infantil. Esta transversalidad temática pone de manifiesto, en palabras de Teruel Benavente, “los vasos comunicantes y la permeabilidad entre todos los géneros literarios que cultivó la (...) salmantina” (694). En este sentido, advertiremos la configuración de un universo que remite a la infancia, con referencias a personajes y escritores ligados a los cuentos de hadas y la enumeración de juegos para niños que construyen un ambiente lúdico. La levedad de estos asuntos e intertextualidades, no obstante, contrasta de manera tajante con el tema subyacente a nuestro corpus: la muerte de la hija.

En primer lugar, ya desde el título, encontramos en “La última vez que entró Andersen en casa” la evocación de uno de los autores más célebres de cuentos de hadas. En el personaje de la Reina de las Nieves aparece encarnada la muerte (o, tal vez, la adicción): es este sujeto el que apresa a la interlocutora, lo que se observa en una serie de términos asociados al doblegamiento de la voluntad. El yo lírico recuerda un enunciado expresado

por el destinatario poético, quien afirmaba haber sido raptada por la monarca tirana del relato infantil; además, hallamos palabras y sintagmas como “sentirte atrapada”, “arrastrada a subir a su trineo”, “hundirte” y “refugio inapelable de sus brazos/que sólo a viva fuerza/lograron arrancarte de los míos” (vv. 14-16). En estos versos finales, se hace especialmente fuerte la presencia del hablante, no solo por la identificación del pronombre posesivo “míos”, sino por el posicionamiento que adopta la primera persona. Aflora, entonces, el sentimiento maternal del sujeto y también su determinación y vigor combativo, dado que se configura como un individuo que batalló hasta las últimas consecuencias para mantener con vida a su descendencia. La manifestación de fortaleza emocional tiene su correlato en el rol activo y la corporalidad de la voz poética: la tristeza despertada por el rol de espectadora en la pelea de la hija contra las adicciones y su derrota se describe como un combate físico con una villana del imaginario infantil. En la pieza, la relación intertextual aparece “estableciendo una suerte de velo o tamiz, [como] una estrategia de distanciamiento que quita patetismo en la evocación de un tema tan trágico como el poetizado” (Leuci: 13). De este modo, el yo lírico opta por abordar el asunto sobriamente, haciendo alusión a lo sucedido sin decirlo de forma explícita ni ahondar en el desgarró provocado por el acontecimiento.

Por otro lado, en tanto que la Reina de las Nieves se erige como la antagonista y causante de desgracias para el sujeto poético y su interlocutora, advertimos la construcción de un campo semántico en torno a las bajas temperaturas: “Nieves”, “trineo”, “tiritar de frío”, “helado”. La elección de este personaje, asimismo, habilita una multiplicidad de interpretaciones y lecturas. La nieve actúa como un significante plurisemántico que da pie a una amplia red de asociaciones. En primer lugar, en consonancia con la remisión a un universo de los cuentos de hadas, la blancura de la nieve recuerda a la pureza e inocencia de los niños. En este sentido, continúa la construcción de un

ambiente de levedad que encubre, en cierta manera, la gravedad del suceso y marca una distancia del hablante al expresarse acerca de un tema doloroso para sí. Pero, por otra parte, la tonalidad pálida, junto con el frío, nos mantiene anclados al tema subyacente: la muerte. Tanto la condición cromática como térmica se liga al estado del cuerpo de la fallecida. Por último, si tenemos en cuenta el hecho autobiográfico y la causa de muerte de la hija de Martín Gaité, el color de la nieve puede permitirnos pensar en las sustancias consumidas que, finalmente, desencadenaron el deceso de Marta por sobredosis.

Asimismo, es relevante marcar la dimensión dialógica de la composición. El poema inicia con la evocación de la voz de la destinataria, quien anuncia con terror que ha caído en las garras de la Reina de las Nieves. Sin embargo, la conversación no se limita únicamente al recuerdo del enunciado ajeno, sino que es la matriz sobre la cual se construye la totalidad de la pieza lírica. Aunque fallecida, la hija permanece presente para el yo poético, quien se dirige todo al tiempo a ella. Continuamente identificamos verbos y determinantes flexionados en segunda persona: en el primer verso contamos con el vocablo “dijiste”, acción de reporte que, al manifestarse desde la apertura del texto, resalta la importancia de la dimensión comunicativa. También localizamos el posesivo “tus” y los infinitivos “sentirte”, “hundirte” y “arrancarte”. En contraste con este vínculo marcado por la verbalización y la palabra hablada (quizá más evidente en la evocación inicial que en la expresión del yo que ya no puede recibir respuesta), la antagonista se erige como una tercera persona que se mantiene fuera de la enunciación. Aparece aludida solamente mediante términos como “su” o “sus” y el verbo “lograron”; además de que es caracterizada metonímicamente por medio de la referencia al “refugio inapelable de sus brazos”, lo que reafirma su posición ajena al diálogo, cerrada a la posibilidad de tender puentes comunicativos con la subjetividad lírica que busca recuperar a la víctima.

La misma vocación dialógica se percibe en el poema “El cuarto de jugar”, estructurado en forma de conversación entre una madre y su hija. El desarrollo dramático de la pieza se encuentra al servicio de la construcción de una atmósfera lúdica, prefigurada desde el título, dado que se emula el juego de la gallina ciega u otro similar, consistente en que el jugador se deje guiar por la voz de su interlocutor. A lo largo de los versos, se presenta una enumeración de actividades destinadas a entretener a los niños y que se liga, a su vez, con el cuarto de jugar que le da nombre a la composición: “juegos viejos”, “escondido”, “paredes que palpas al azar / con los ojos vendados” (vv. 12-14), “gallina ciega”, “adivinanzas”, “corro”, “veo veo”, “pagará prenda”. Además, el universo infantil se manifiesta desde la sencillez de la escritura, demostrada en la simpleza del vocabulario y la constante repetición de la raíz léxica del verbo “jugar”, sus conjugaciones y su sustantivo derivado “juego” y “juegos”.

A través del diálogo entre ambos personajes, el sujeto identificado como la madre se convierte en una suerte de guía que debe, por medio de la voz, encaminar a su hija hacia el cuarto de jugar. A lo largo de las intervenciones, la muchacha expone verbalmente su extravío y desconcierto: su discurso se encuentra plagado de interrogantes destinados al pedido de indicaciones por parte de su interlocutora. Pese a que, inicialmente, sus preguntas giran en torno al deseo de localizar a su progenitora, como “¿dónde estás” (v. 6) o “¿Dónde te has escondido?” (v. 10), pronto estas dudas ponen en evidencia una ignorancia con respecto del estado del yo. Así, se presenta un *crescendo* del extravío de la joven, puesto que pasa de inquirir desesperadamente la ubicación de su madre (lo que aparece expresado en el sintagma “por favor te lo pido”, que transmite la angustia de la desorientación) a comunicar incertidumbre sobre el propio estado: “—¿Voy dormida o despierta? ¿Es subir o bajar?” (vv. 18-19), “De lo que vino luego/ no me puedo acordar” (vv. 27-28),

“Me pierdo, me mareo...” (v. 34). En este sentido, percibimos que la hija padece el mismo miedo que el yo lírico recordaba a partir de su conversación con la interlocutora en el poema analizado previamente. No obstante, la raíz del terror es muy diferente en cada caso: en “La última vez que entró Andersen en casa”, es precisamente la seguridad acerca de la amenazante presencia de la Reina de las Nieves, el rapto y su inminente muerte. Por otro lado, en “El cuarto de jugar”, la completa falta de orientación, el extrañamiento con respecto al espacio transitado y la oscuridad provocada por los ojos vendados son el disparador del pánico.

En respuesta, el hablante poético cumple un rol maternal similar al que observábamos en la composición anterior. Aunque en esta pieza no identificamos un accionar principalmente físico, como advertíamos en el acto de sujetar entre sus brazos a la chica secuestrada por la Reina de las Nieves, la madre se hace presente por medio de la voz. Sus intervenciones, por lo general, incurren en la repetición del destino o meta a la que debe arribar la hija: el cuarto de jugar. En numerosas ocasiones quiere persuadir a la interlocutora de permanecer en silencio y concentrarse en llegar a su meta, sin distraerse ni darle importancia a la venda que le obstaculiza la vista. Aun así, la madre también se halla en el mismo estado de incertidumbre que su hija, puesto que la invita a seguir adelante sin tener seguridad con respecto al cumplimiento del objetivo: “Tú sigue sin mirar, / que tal vez esta senda / desemboque en el cuarto de jugar” (vv. 40-42). Sus intentos por dirigir a su hija al cuarto de juegos bien podrían interpretarse como el deseo de encauzar a Marta nuevamente en el camino a la sobriedad o el anhelo de llevarla otra vez al lugar de la infancia y la protección, del cuidado y de la pureza previa al contacto con las sustancias que la condujeron al fin de su vida.

Asimismo, el hecho de que “el cuarto de jugar” sea el sintagma de cierre del poema no hace más que resaltar la importancia de este espacio.

Como dijimos, su repetición deja en claro que es el ambiente al que debe llegar la hija y podría interpretarse metonímicamente como la infancia, la etapa previa a la adultez y el consumo de estupefacientes. Además, el verso final marca la circularidad de la composición que comienza (ya sea con el título como con los primeros versos) y termina en dicho lugar. Esta descripción de un movimiento circular, a su vez, nos permite pensar en este camino desorientado, a ciegas, que emprende una de las intervinientes del diálogo. La imposibilidad de reconocer el sendero transitado, así como la búsqueda a tientas, palpando paredes, abre la posibilidad de volver involuntariamente sobre los propios pasos y las vueltas sobre lo ya andado. Por último, la reiteración del sintagma por parte de la madre da cuenta de su desesperación como testigo del extravío de la hija, a quien busca ayudar incansablemente, pero a quien no puede más que decirle que siga adelante con la esperanza de llegar a destino, sin poder darle precisiones acerca de cómo realizar el trayecto.

Por otra parte, a diferencia de la pieza anterior, carente de rima, “El cuarto de jugar” es sumamente musical. Sobre la apoyatura de la reiteración de la frase que le da título a la composición se marca el ritmo, pero la rima también colabora en la sonoridad agradable del texto. Encontramos que los versos están ligados por la rima consonante; este rasgo hace que el poema sea atractivo desde el plano fónico, por lo que podríamos pensar en un intento por parte del yo lírico de distraer del tema central al desviar la atención mediante el juego con los sonidos. Por momentos, la música, acompañada de una métrica breve (todos sus versos son heptasílabos, excepto el último, que es de arte mayor) y de múltiples encabalgamientos que imprimen a la lectura o al recitado una velocidad vertiginosa, eclipsan el asunto del poema. Bien podríamos conjeturar, como mencionábamos a propósito de la otra composición y las relaciones intertextuales establecidas con el cuento

de Hans Christian Andersen, que se trata de una estrategia para marcar una distancia respecto de la tragicidad del evento y quitarle patetismo. No obstante, podríamos hipotetizar también que hay una reticencia por parte de la voz poética, quien no está dispuesta a ahondar en recuerdos tan dolorosos como la muerte de un ser querido.

Los imaginarios y los espacios infantiles funcionan, entonces, en diversos sentidos. En primer lugar, aportan ludismo y una levedad que enmascaran el desgarró emocional que implica un acontecimiento de semejante magnitud; por otro lado, colaboran en la construcción de un campo semántico de la niñez que remite a la hija fallecida y resulta relevante en la instancia de evocación del hablante poético, quien recuerda los objetos preciados de la infancia y los momentos compartidos con su descendencia. Asimismo, podríamos interpretar, especialmente en “El cuarto de jugar”, que el universo infantil constituye una especie de refugio en el que pudiera resguardarse aquella chica cuya vida ha terminado muy prontamente, a los veintiséis años. El espacio de la niñez se corresponde con un momento de inocencia y pureza, de alegría y diversión, pero la evocación se tiñe de tristeza como consecuencia de la muerte.

Bibliografía

Jurado Morales, José (2011). “Experiencia vital y escritura poética en Carmen Martín Gaité” en *Ojácano. Revista de literatura española*, n°40, octubre, 39-58.

Leuci, Verónica (2022). “*Esa mujer secreta*”: Poesía y representación femenina en la obra de Carmen Martín Gaité” en Monográfico *La literatura sumergida. Canon, patriarcado y poesía escrita por mujeres en la España contemporánea (1927-2020)*. Revista *Hispanófila*, University of North Carolina, USA (en prensa).

Martín Gaité, Carmen (1993). *Después de todo. Poesía a rachas*. Madrid: Hiperión.

Payeras Grau, María (2009). “Capítulo 3: La autorrepresentación poética de la

mujer”. En *Especios de palabra. La voz secreta de la mujer en la poesía española de posguerra (1939-1959)*. Madrid: UNED.

Teruel Benavente, José (2021). “La enunciación poética en la obra de Carmen Martín Gaité”. En *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 30, 693-711.

“Cuando yo era pequeña, nadie me comprendía”: imágenes de la infancia en la poesía de Gloria Fuertes

JULIETA VORANO
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA
voranojulietta@gmail.com

Resumen

Gloria Fuertes es ampliamente reconocida por su producción literaria, televisiva y radiofónica para público infantil. Asimismo, en los últimos tiempos se ha destacado el valor de su obra destinada a adultos, fundamental para la poesía social de la posguerra española. En este trabajo, nos posicionaremos en la intersección de estos dos campos de su producción con el objetivo de analizar la representación de la infancia en su obra para adultos, centrándonos en la configuración de imágenes de una niñez vulnerada en el contexto de la Guerra Civil española y la posguerra, que funcionan como denuncia de las terribles condiciones de vida durante esta época; a su vez, estudiaremos el tratamiento poético de la infancia como periodo clave de la experiencia vital y la recuperación de su impacto en la adultez, lo cual resulta un planteo relevante e innovador para una sociedad adultocéntrica.

Palabras clave: Gloria Fuertes; Guerra Civil española; posguerra española; poesía; infancia

Introducción

Gloria Fuertes (1917-1998) fue una poeta española reconocida por su producción para público infantil: formó parte de la redacción de revistas

de importante difusión como *Maravillas, Pelayos, Chicos*, entre otras; publicó cuentos, obras de teatro y poemas para niños, y logró su mayor notabilidad mediante la participación en programas televisivos de la década de los '70 y '80 como *Un globo, dos globos, tres globos* y *La cometa blanca*. Asimismo, escribió una prolífica obra poética destinada a adultos, que también logró un considerable éxito.¹

Al identificar estos dos grandes ámbitos de su producción artística, decidimos posicionarnos en su intersección para estudiar la representación de la infancia en su poesía destinada a adultos, enfocándonos en la configuración de imágenes de una niñez vulnerada que funcionan como denuncia de las terribles condiciones de vida de los menores desprovistos de cuidados en una sociedad hostil, particularmente en la España de la primera mitad del siglo XX, signada por hechos como la gripe española, la guerra civil y la dictadura de Francisco Franco.

Para reflexionar sobre las representaciones de la infancia en este contexto, resulta productivo remitir al concepto de adultocentrismo, de reciente definición, que refiere a una división social binaria, de carácter esencialista, que opone de manera asimétrica a los adultos y a los menores. Mediante una justificación de base biológica, que establece el desarrollo cognitivo y físico completo de los mayores de edad, frente al parcial de los menores, se valida un autoritarismo ejercido por los primeros, y se descuidan los vínculos de acompañamiento, guía y protección que requieren los niños

Fuertes no recibió un reconocimiento acorde a su relevancia por parte de la crítica española, al menos en vida. Alberto Acereda sostiene que “La inusitada popularidad de Fuertes y su amplia trayectoria literaria contrasta, sin embargo, con la bibliografía crítica dedicada a su obra. De hecho, todavía hoy en España buena parte de la crítica no toma en serio su poesía y ha sido en el hispanismo norteamericano donde, con toda justicia, su obra ha generado mayor interés crítico” (157). Sin embargo, en los últimos años, particularmente a partir del centenario de su nacimiento, ha aumentado el interés hacia su obra.

(Abaunza 2021). Los versos de Gloria Fuertes poseen un carácter crítico en cuanto a la experiencia infantil en una sociedad dominada por adultos que desestimaban las necesidades y particularidades de la infancia.

Recuerdos autobiográficos

La niñez, como todos los aspectos de la poesía de Gloria Fuertes, posee una significativa impronta autobiográfica. Ella misma afirma en “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”:

Mi obra, en general, es muy autobiográfica, reconozco que soy muy «yoísta», que soy muy «glorista». Lo que a mí me sucedió, sucede o sucederá, es lo que ha sucedido al pueblo, es lo que ha ocurrido a todos, y el poeta sabe, más o menos, mejor o peor, contarlo, necesita decirlo, porque necesitáis que lo digamos (2011b: 22-23).

En esta reflexión metapoética, Fuertes plantea diversas ideas relevantes sobre su propia escritura. Además de declarar el carácter autobiográfico de su obra, establece un pasaje de lo individual hacia lo colectivo, ya que sus circunstancias personales se encadenan con la experiencia del pueblo porque reconoce un sentir común; asimismo, propone una función fundamental de los poetas: la transmisión de estas vivencias colectivas. Fuertes también destaca una suerte de codependencia entre el público y el poeta que se desprende de la voluntad del artista de comunicar y de la necesidad del pueblo de que un sujeto relate su historia.

Su reconocimiento de los compromisos sociales de los poetas se entiende en el marco de las concepciones sobre la literatura propias de la segunda generación de posguerra, la cual se caracterizó por un significativo vínculo con los problemas de la comunidad. Silvia Pellarolo sostiene que la obra de Fuertes es “representante de una poesía popular y colectiva” (69),

intensamente autorreferencial pero libre de un carácter narcisista, y que se enfrenta a un arte individualista, saturado de referencias eruditas dirigidas a un público culto minoritario.

Numerosos poemas explicitan desde el título su condición autobiográfica. Por ejemplo, en *Obras incompletas*, encontramos “Nota biográfica”: “Gloria Fuertes nació en Madrid / a los dos días de edad, / pues fue muy laborioso el parto de mi madre / que si se descuida muere por vivirme” (2011a: 2). El poema se inaugura mediante la mención del nombre propio, recurso usual en la poesía de Fuertes para reforzar su carácter autorreferencial. Un juego de palabras, estrategia en principio asociada al tono humorístico, introduce una temática lúgubre: “si se descuida muere por vivirme”. El sujeto poético remite a la muerte de su madre y notamos un primer atisbo del tratamiento de temáticas graves a través de giros cómicos. En esta línea, Alberto Acereda sostiene que “el humor en Fuertes cumple una función liberadora de la angustia y el dolor” (4).

En los siguientes versos aparece un paralelismo sintáctico en el que varían las edades del yo poético, las cuales refieren a tres momentos fundamentales de su infancia y su adolescencia: “A los nueve años me pilló un carro / y a los catorce me pilló la guerra; / A los quince se murió mi madre, / se fue cuando más falta me hacía” (2011a: 2). El primero evoca un acto traumático individual, un accidente. El segundo, un evento trágico de carácter colectivo: una guerra. El tercero retoma el plano personal para recuperar la temática tratada al inicio del poema: la muerte de la madre. Notamos una oscilación entre las problemáticas personales y las sociales. Por otro lado, en este caso el sentimiento de dolor se manifiesta sin ningún recurso ni giro cómico, sino de una manera sumamente frontal que expresa el desamparo de una adolescente huérfana.

“Autobio”, poema de *Historia de Gloria (amor, humor y desamor)*,

nuevamente refiere a circunstancias trágicas que signaron la infancia del yo poético. “Cuando yo nací, / el padre de servidora / ganaba al mes, / lo que mi limpiadora / gana ahora a la hora” (2004: 12). Ocurre un contraste entre el tiempo pasado de la infancia y el presente de la adultez. El recuerdo evidencia un pasado carenciado, y el presente aparece más estable económicamente, lo cual se entiende a partir de la posibilidad del sujeto de contratar a una empleada de limpieza. Los versos están impregnados por un tono humorístico logrado mediante la aliteración entre las palabras “ahora” y “hora” y la rima consonante entre estas y “servidora” y “limpiadora”, lo cual aliviana la descripción de la pobreza en un tono hiperbólico (ya que se demuestra que el sueldo mensual del padre de familia era increíblemente bajo al compararlo con lo que una persona gana por hora).

Luego, el poema adquiere un carácter grave ya que trata un tema más lúgubre: “Éramos nueve hermanos, / quedamos tres, / -los más fuertes- / La mayoría de mis hermanitos / murieron de mortandad infantil / o de guerra civil” (2004: 12-13). Se menciona la muerte de seis niños en una sola familia debido a las arduas condiciones de vida en la España de principios del siglo XX. Por un lado, notamos la elevada cantidad de hijos, lo cual se vincula con factores como la ausencia de educación sexual, de métodos anticonceptivos y de políticas de regulación de la natalidad, cuestión propia de esta época. Cuando el poema apunta a describir las causas de los fallecimientos, en realidad se refiere a la mortalidad infantil, es decir, la cifra de defunciones de menores de edad en un período de tiempo determinado. En general, las causas del fallecimiento en esta etapa tienen que ver con enfermedades, que en esa época eran de gran circulación (por ejemplo, la gripe española, que afectó fuertemente a los menores).

Asimismo, aparece la guerra civil como una causa de muerte de los niños. Un estudio llevado a cabo por Fernando Gil Alonso sobre la mortalidad

infantil durante este conflicto bélico apunta a que “prácticamente todas las provincias retrocedieron en los niveles de supervivencia de la población menor edad como consecuencia de la guerra” (84). Nuevamente, el poema funciona como un aparato de denuncia sobre el impacto de un evento histórico en el plano personal del sujeto poético; de esta manera, se vinculan las problemáticas del pueblo con los padecimientos individuales.

Cabe destacar que, en este poema, como en muchos otros, no se ficcionaliza la infancia como momento de enunciación; es decir que el yo poético no se construye como una niña, sino como una adulta que recuerda su niñez. En el poema “Nací en una buhardilla” encontramos esta observación retrospectiva de la infancia: “Cuando yo era pequeña un pájaro muy raro / venía a estar conmigo a mi clara buhardilla, / yo le contaba cuentos y le echaba pedazos / de pan y algún guisante y así me entretenía” (2011a: 3). Estas escenas poseen un tono melancólico generado por diversas emociones, entre ellas, la soledad, que se evoca mediante el espacio de la buhardilla. En este sitio no entran varias personas, por lo que se sobreentiende que la niña se encuentra sola; además, la aparición del pájaro demuestra que su única compañía era un animal, lo cual intensifica la sensación de desamparo.

El yo poético mantiene un vínculo con este pájaro a partir de lo que podemos considerar como una identificación, porque el animal es calificado como “raro”, y en numerosos poemas el sujeto se autodenomina de esta manera. Su relación se afianza gracias a la narración de cuentos. Así, se enfatiza la vocación de poeta que Fuertes identifica, como mencionamos anteriormente, en “Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”. La niña ya se comporta como una artista: su necesidad de transmitir historias es tan grande, que incluso cuando la soledad reina, habla con los animales.

El poema continúa refiriendo a circunstancias biográficas que podemos vincular con vivencias colectivas: “Después, como siguieron

naciéndome hermanitos, / me llevaron interna a un Colegio muy triste, / donde una monja larga me tiraba pellizcos / porque en las letanías me quedaba dormida” (2011a: 3-4). En primera instancia, el yo poético refiere a la problemática de la elevada tasa de natalidad propia de un momento histórico carente de educación sexual y de medidas regulatorias de la concepción. En el contexto descrito, marcado por la vulnerabilidad económica, la manutención de muchos niños resultaba dificultosa y esto repercutía en la experiencia del sujeto poético.

Luego se presenta otra situación común en la época: el traslado como interna a un colegio de monjas. La práctica de enviar menores a internados fue sumamente común en la primera mitad del siglo XX, y se extendió durante la España franquista, debido a la estrecha relación entre educación y religión. Desde una perspectiva biográfica, podemos notar que la infancia de Gloria Fuertes coincidió con la dictadura de Primo de Rivera, período en el cual la apertura de colegios religiosos, particularmente aquellos destinados a mujeres, aumentó de manera significativa, y también se incrementó la cantidad de trabajadoras y pupilas en las instituciones existentes (Piñero Sampayo 2015). En el poema se exponen las prácticas violentas usuales en estos internados, en los cuales las niñas se encontraban indefensas frente a los abusos de autoridad y aisladas de quienes deberían protegerlas, sus familias. Entonces, observamos que muchas de las difíciles experiencias del pasado del yo poético constituyen situaciones propias de un período histórico con las que amplios sectores pueden identificarse.

La infancia no solo aparece tematizada en los poemas de Fuertes, sino que ciertos procedimientos de escritura son propios de la literatura infantil. Verónica Leuci sostiene que en la poesía para adultos de Fuertes hallamos “juegos de palabras, tendencia al disparate, al absurdo, a la repetición, a los estribillos, entre muchos otros recursos conforman un universo que conecta

la palabra poética con el mundo de la infancia” (2007: 2). En este poema las imágenes pueden asociarse con una percepción propia de la niñez:

Me llevaron al mar que me asustaba tanto;
ni el doctor don Fidel siquiera me entendía...
Yo veía fantasmas y sombras con sombrilla
y langostas gigantes, tres quejidos oía...
Me tapaba los ojos y gritaba sin prisa.
Me ataban a la pata de la cama luego
y recitando versos de la Virgen al gato, me quedaba dormida...
(2011a: 4).

El miedo infantil al mar despierta visiones de personajes sobrenaturales y animales descomunales, elementos recurrentes en la literatura infantil. Son infaltables los juegos de palabras que otorgan una chispa de humor al tono desolador del poema, como la aliteración “sombras con sombrillas”, que unifica el mundo fantasmagórico con la playa en una simpática imagen.

Se vuelve a describir una situación violenta: la niña asustada es atada a la cama. Esta imagen funciona como una denuncia de la incompreensión por parte de los adultos en cuanto a los sentimientos infantiles. Aparece una figura de autoridad, un doctor (“ni el doctor don Fidel siquiera me entendía...”), pero solo enfatiza la distancia entre menores y mayores, ya que incluso un profesional es incapaz de comprender a la niña, lo cual también resulta un señalamiento de su incompetencia. Como mencionamos al principio del trabajo, en las sociedades adultocéntricas se desestiman las problemáticas de los niños y de manera autoritaria se determinan “soluciones”, que en este caso toman la forma de un cruel castigo, y no se acompaña a los infantes de la forma necesaria.

Sin embargo, hallamos un atisbo de esperanza al finalizar el poema:

“Ahora me comprendéis algunos de vosotros. / Cuando yo era pequeña, nadie me comprendía” (2011a: 4). El vínculo entre la poeta y el público posee una fuerza fundamental basada en el entendimiento. Las carencias de la infancia son en parte compensadas durante la adultez gracias a la producción artística.

Conclusión

En estos poemas de Gloria Fuertes, la reconstrucción retrospectiva de la infancia, de carácter autobiográfico, apunta a denunciar las arduas condiciones de vida de una niña desprotegida en una sociedad hostil, marcada por una perspectiva adultocéntrica que no comprendía los mundos imaginarios de la infancia, y por ello los censuraba y castigaba. El yo poético del momento de enunciación, ya adulto, se distancia de esta actitud y honra la niñez, no solo mediante el recuerdo, sino a través de la adopción de recursos propios de la visión infantil para la construcción de sus poemas. Asimismo, aspira a transmitir sentires populares vinculados con la niñez durante un complejo período de la historia española, ya que reconoce la función comunicadora fundamental de los poetas.

Gloria Fuertes fue una autora comprometida con la infancia. Dedicó gran parte de su obra a este público, creando arte pensado para su deleite, tendiendo puentes entre la adultez y la niñez. Manifestó una conexión esencial con este período de la vida, incluso en su obra destinada a adultos, destacando la importancia de esta etapa en sí y en relación con el resto de la experiencia vital. El mismo sujeto poético se sorprende ante la pervivencia de la infancia a lo largo de la vida: “Hasta hoy yo no sabía / que una mujer mayor / puede ser niña” (2004: 20).

Bibliografía

- Abaunza, Humberto (2021). “El adultocentrismo”. Academia. Web. Julio 2021.
- Acereda, Alberto (1999). “Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes”. *Letras femeninas*, N° 25, 155-172.
- Fuertes, Gloria (2011). *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra.
- ([1975], 2011). “Prólogo: Medio siglo de poesía de Gloria Fuertes o vida de mi obra”. En *Obras incompletas*. Madrid: Cátedra, 21-34.
- ([1980], 2004). *Poemas prácticos más que teóricos*. Madrid: Torremozas.
- Gil Alonso, Fernando (2009). “La mortalidad en la infancia durante la Guerra Civil. Impacto territorial estimado a partir del Censo de 1940”. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, N° 127, 55-91.
- Leuci, Verónica (2017). “Voces de la infancia en el mundo poético de Gloria Fuertes” en Actas a XX Jornadas Nacionales de Estética y de Historia Del Teatro Marplatense: “Las artes y los procesos de descolonización”. UNMDP.
- Pellarolo, Silvia (1991). “La poesía de Gloria Fuertes o el ingenioso distanciamiento de sí misma”. *Literatura Femenina Contemporánea*. VII Simposio Internacional. Instituto Literario y Cultural e Hispánico. Diciembre, 69-78.
- Piñero Sampayo, María Fernanda (2015). “Evolución y desarrollo de los colegios religiosos femeninos en España”. *Revista Brasileira de História de Educação*, N° 2, vol. 15, 221-245.

PARTE 3
MUJERES POETAS,
A DOS ORILLAS

Evangelina Aguilera

(Mar del Plata, Argentina, 1977)*

Una casa no arde sola I

En la película “Sacrificio”, de Tarkovsky
una casa se consume en el fuego.
De espaldas esa casa tiene el mar
y un cielo de mañana gris y frío.
A la casa la rodean charcos, barro,
algunos árboles que también se encienden.
En esa escena un hombre corre
y no puede acercarse, grita, llora.
Cuatro personas más lo auxilian
pero cae derrotado de rodillas.
Es una escena intensa que excede la tristeza
y sobre ella se yergue todo el film:
esa insistencia de hablar sobre cenizas,
tejer la red para atrapar la sombra,
ir descalzo en el agua y desnudo,
buscar el techo de un hogar que no existe.

(de *Una casa no arde sola*, Editorial El Suri porfiado, 2018)

TARAXACUM OFFICINALE (Diente de león)

Hacer volar a contraluz, de un golpe de aire
la materia de nube de esas flores
la fabulosa maleza destinada
a deshacerse contra el viento.
Todo lo que se rompe de ese modo
enseña que no es recomendable
confiar en la belleza

pero aún así pedimos tres deseos
y en el olvido de las transformaciones
nadie quiere pensar
en la amarilla resistencia que precede
a la magia diminuta
de los desprendimientos.

(de *En la enorme presencia de lo nimio*, Editorial Vinciguerra, 2020)

Clavel del aire

Todo el peso del mundo reposa en una rama
de una planta sin tronco ni raíces.
Como el clavel del aire es la existencia:
algo sostiene nuestra debilidad en el vacío
y uno florece creyendo que es cerezo
para justificar la permanencia.

(de *Mercado chino*, Editorial Pandero Cultural México, 2021)

*** Evangelina Aguilera** (Mar del Plata, Argentina, 1977) es Profesora en Letras. Dicta clases en escuelas de enseñanza secundaria. Dicta talleres de escritura creativa y talleres de poesía. Ha publicado *Fuga* (Gogol, 2009), *Una casa no arde sola* (Editorial El Suri Porfiado, 2018), *En la enorme presencia de lo nimio* (Vinciguerra, 2020), *Mercado chino* (Pandero cultural, México, 2021), *Boccaccio para recitar* (Gogol, 2022) y *Ciego al mundo* (Ápeiron Ediciones, Madrid, 2023). En el año 2013 recibió el Primer Premio “Luis Alberto Spinetta” otorgado por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. En el año 2010 recibió la Segunda Mención en el concurso provincial de poesía para docentes “Ginés García”. En el 2011 recibió el Tercer Premio en el concurso “Osvaldo Soriano” y en el año 2017 recibió la Segunda Mención de la Fundación Argentina de Poesía en el “Premio estímulo a la poesía joven

de Argentina”. Ha sido distinguida con la Faja de Honor al mejor libro de poesía del año 2018 por *Una casa no arde sola* por la Sociedad de Escritores de la Provincia de Buenos Aires.

Ha ganado el Primer Premio en el Concurso Anual de Poesía Inédita 2020 “Alfonsina Storni”, otorgado por la Fundación Argentina para la Poesía.

En el año 2021 ha sido distinguida por la Secretaría de Cultura del Partido de General Pueyrredón con el premio Municipal Alfonsina Storni a la Calidad Literaria. En el año 2022 recibió el premio Lobo de Mar a la Literatura, otorgado por la Fundación Toledo y el Círculo de Periodistas Marplatenses. Recientemente, ha ganado el Primer Premio “Alvaro de Tarfe”, de Ápeiron Ediciones en Madrid, España.

Ioana Gruia

(Bucarest, Rumania, 1978) *

Poemas de *La luz que enciende el cuerpo* (Visor, 2021, Premio Hermanos Argensola)

Una mujer al sol

No hay nada tan rotundo como un cuerpo.

Imagino la historia
de esta mujer desnuda y pensativa
que se parece a mí.

Es dueña de su soledad y anhela
un amor torrencial,
un palpito de mar embravecido
que a la vez le respete el pensamiento,
que le permita analizar las sombras.

Estas sombras a veces elusivas
y a veces tan rotundas como un cuerpo.

Las sombras del amor y de la vida,
encuadrando la franja luminosa,
que abarca apenas lo que abarca un cuerpo.

Cuerpo desnudo al sol:
lugar de luz rodeado por las sombras.

El baile de Natasha

Natasha bailó con tanta perfección que Anisia Fiodorovna,
que le había dado el pañuelo necesario para la danza
contempló con los ojos llenos de lágrimas [...] a esa
muchacha [...] que sabía comprender
todo lo que había en ella.

LEÓN TOLSTOI, *Guerra y paz*

Portrait de la jeune fille en feu

CÉLINE SCIAMMA

No sé por qué te quiero,
será que tengo alma de bolero.

VÍCTOR MANUEL

Baila, Natasha, baila
que tuyo es el placer, tuyo es el fuego
que de la hoguera sube a tus entrañas.

Baila, Natasha, baila en esa estepa,
baila para que nunca pare el fuego,
que tu placer no sea condenado.

Baila, Natasha, baila, no te sientas
jamás avergonzada de tu impulso,
baila descalza en bosques y en tu cama.

Baila, Natasha, por la navegante,
por este cuarto propio que habitamos,
por la felicidad de la escritura.

Baila, Natasha, pisa aquellas uvas
que la vida te ofrece a manos llenas
en la larga vendimia del deseo.

Baila, Natasha, por ese difícil
arte de ser amada con locura
y a la vez con bondad y con respeto.

Baila, Natasha, no sueltes el fuego,
tampoco la templanza de la mente,
su brújula que indica el claroscuro.

Baila, Natasha, baila,
con la sensualidad de tu cordura,
con las manos que sepan recorrerte.

Baila, Natasha, asume
que cierta historia lleva a tu derrota,
que habrá tal vez que reinventarse el baile.

Baila, Natasha, pinta con tu cuerpo,
con tus gestos que anhelan otra historia
ese retrato de mujer en llamas.

Baila, Natasha, muerde la manzana
que es conocimiento y alegría,
la manzana de las noches solares.

Baila, Natasha, con tu inteligencia,
con el caballo que corre en tu cuerpo,
con lo que sabes que nunca defrauda.

Baila, Natasha, baila y atesora
la pulpa de la fruta entre los dientes,

el grito de alegría en las entrañas.

Baila, Natasha, para que yo pueda
escribir la bondad que hay en tu danza,
la salvación que ofrece tu deseo.

Baila, Natasha, baila por nosotras,
feministas con alma de bolero
y con amores de novela rusa.

Invocación para llegar al faro. A Virginia Woolf

Porque no era conocimiento, sino unión lo que ella deseaba,
[...] la intimidad misma, que es conocimiento [...] ¿Quién sabe,
incluso en el momento de más intimidad,
que lo que se obtiene es conocimiento?

VIRGINIA WOOLF, *Al faro*

Tú, que todo lo sabes,
que conoces la piel y los latidos,
los íntimos latidos de las cosas,
las zonas en penumbra del corazón secreto,
ese que sueña siempre con llegar hasta el faro,
ese que va hacia el faro en un barco de vela,
tú, que todo lo ves y todo lo comprendes
con el latido de tu inteligencia,
enséñame, Virginia, la ruta en alta mar.

Quiero con desesperación llegar al faro,
llegar al resplandor
que une la comprensión y la belleza,
que calma el corazón atribulado.

Enséñame del mundo y del amor
la pura intimidad, aquel conocimiento
donde navegan juntas la razón y la piel.

* **Ioana Gruia** (Bucarest, 1978) es autora de *El sol en la fruta* (Renacimiento, Premio Andalucía Joven de Poesía, 2011), *Carrusel* (Visor, 2016, Premio Emilio Alarcos), *La luz que enciende el cuerpo* (Visor, 2021, Premio Hermanos Argensola) y de las novelas *La vendedora de tiempo* (Espuela de Plata, 2013, prólogo de Luis García Montero) y *El expediente Albertina* (Edhasa/ Castalia, 2016, premio Tiflos). Se han publicado, en Ecuador y en España, dos antologías de su poesía: *El cuerpo cítrico* (El Ángel Editor, Xavier Oquendo ed.) y *Feminista con alma de bolero*, que inauguró la colección de literatura escrita por mujeres «Costillas pero no de Adán» del Ayuntamiento de Lucena. Es también autora de los ensayos *Eliot y la escritura del tiempo en la poesía española contemporánea* (Visor, 2009), *La cicatriz en la literatura europea contemporánea. Juan Marsé, Hélène Cixous, Norman Manea, Luis García Montero, Ángeles Mora* (Renacimiento, 2015) y *La literatura comparada, una disciplina hospitalaria. Introducción a la literatura comparada* (Universidad de Salamanca, 2021). En octubre de 2020 recibió el premio «Best Poetic Cycle» del Festival Internacional de Poesía Ditet e Naimit de Macedonia del Norte. Obtuvo el premio Federico García Lorca de cuento de la Universidad de Granada en 2007 y fue finalista del mismo premio en la modalidad de poesía en 2002. Es Profesora Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Granada. Su página web es www.ioanagruia.com

Fernanda Mugica

(Mar del Plata, Argentina, 1987) *

El núcleo duro

llegué a casa y estabas pegando un plato roto
un plato que yo rompí
ahora estoy sentada / mirando una grieta en el piso
¿qué define la línea por donde se quiebran las cosas?
*sorry, we could no calculate walking directions
from Hashima Island* / porque Hashima Island
es tu versión extrema de algo que no querés decir
estás / acorazada / en la misma frecuencia que una isla
abandonada / al sur de Japón / estás en una base
espacial instalada / en una galaxia distante
en un linfoma de hodking
no sabés si es un cráter o un cáncer
mirás tu cuerpo desde un telescopio
no ves si es un planeta o un fondo de pantalla
pero extraés un diagnóstico
así suena alguien que perdió su argumento
y está haciendo como si todo estuviera bien
alguien que ya no busca belleza
o amor / en su vida con bordes borroneados
estás demasiado enojada / en el límite de vos
tenés que soltar algo que no podés soltar
y escribís cosas abstractas
porque si conectás con sensaciones
te caés
este es el núcleo duro del poema:
el verano para siempre va a ser este verano
un verano en que tu cuerpo se cae en el baño
y no podés mentir: la nuestra es una lengua
de estados infinitos - *this very sleeping child is getting me horny*

la nuestra es una lengua de estados infinitos
this very hating moon is getting me hungry -
todo para decir que siempre hay un núcleo
sobre el que se proyectan tus miedos y emociones
muévase cualquier cosa a cualquier parte
pero no se olvide que la nuestra es una lengua
de estados infinitos
porque el núcleo duro sos vos
el núcleo duro siempre vas a ser vos
aunque quieras moverte
de ese lugar /siempre/ vas a ser vos
la vida va a ponerte en trances horrorosos
no- soportables / pero tu subjetividad va a seguir firme
y vas a cambiar tu criterio de soportabilidad / tu ego
aunque te duela va a sostenerte en pie / y sin embargo
la nuestra no va a ser / nunca / una lengua / de estados infinitos
porque un día
vamos a caernos en el baño
y no vamos a poder
decir nada más

(Del libro *Van Llegando*, Edit. Mansalva, 2017)

Que la tortuga estuvo conmigo

que la tortuga estuvo conmigo
toda la vida / eso quise decirte
la tarde del desliz
pero el pasto creció sobre las vías y
el revoque de tu casa
se resquebrajó bastante antes
de que yo pudiera siquiera
articular la frase / después la seguí
en los diálogos imaginarios

había cambiado de nombre
mascullaba inglés mi tristeza
era quizás la misma / en verdad
algo nos complicó
no llegué a decir
la tortuga estuvo conmigo
toda la vida / lo dije en otro ritmo
como las piedras que
constituyen otra dimensión
si se las mira con paciencia
durante días meses años
a veces dicen algo pero
ahora soy una zombie
miro las cosas con sensualidad
retrospectiva no descarto volver a la vida
porque de la vida no me fui
por motivos banales
ahora duermo vestida
como una vagabunda o
como una guerrera
medieval y me quedo en la mitad
de la escalera de esta casa a medio terminar
no me sorprende: la muerte no es para un zombie
un motivo banal

(Del libro *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan*,
Edit. Municipal de Rosario, 2018)

Lindas botas

lindas botas
gracias
fueron un regalo para mi madre
cuando cumplió sesenta años
podía dar muchos pasos con ellas

en ese momento estaba enamorada
ocurrió una y otra vez
me gusta todo lo que está hecho para dar
un paso y otro
me gusta dar más
de un paso a la vez
estar y no en tu casa al mismo tiempo
es una fantasía
ella cumplió sesenta y no pude concentrarme en eso
-estaba enamorada-
Y cuando quise concentrarme
en su próximo cumpleaños
eran como caballos corriendo a su lado
algunas cosas hacen que sólo pueda empecinarme en ellas
-nacer, picar una pared-
salimos a la ruta
la electricidad, ese animal extraño
lo domesticamos
pasamos Nutria Mansa
toldos amarillos
sobre paredes implacables
el dolor es entrar
hasta el fondo de algo
y destruir su encanto
para eso están los caballos
vos y yo
volando al ras del suelo
almas en pena en campos
de menta / magnetizan rosas
silvestres. ¡Mirá! un alce
te observa desde las sombras sin saberlo
sin que vos lo sepas.

(Inédito)

* **Fernanda Mugica** es Profesora en Letras (UNMdP) y Becaria Doctoral de investigación (CONICET) con un proyecto sobre literatura digital. Publicó *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan* (EMR, 2018; Liliputienses, 2021), *El núcleo duro* (Goles Rosas, 2015) y *Alberta* (Honestas, 2014). Ha publicado en diversas revistas especializadas y, en 2020, su ensayo “Todo lo que retrospectivamente ilumina” recibió el Primer Premio del Concurso de Ensayos Críticos de Arte Argentino y Latinoamericano organizado por la Fundación PROA y la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ese mismo año, recibió la Beca de Excelencia del Gobierno de México para Extranjeros y la Beca de Movilidad de la AUIP. En 2017, participó en la Bienal de Arte Joven de Buenos Aires y obtuvo una mención en el Primer Concurso Nacional de Poesía de Rosario. En 2022, su libro *Un billete...* será traducido al portugués gracias al Programa Sur de apoyo a la traducción (Capiranhás Do Parahybuna). Ha participado en las siguientes antologías: *Archipiélagos* (UNLP, 2018), *Van llegando* (Mansalva, 2017), *Las olas y el viento* (Letra Sudaca, 2015).

María do Cebreiro Rábade Villar

(Santiago de Compostela, España, 1976) *

O que nós sentimos está para alén das árbores.
Nin a música nos salva nin a terra nos condena.
Non hai estrela que o escoite nin fábula que o transmita.
Ningunha imaxe nos traduce.
Somos o coro sen a traxedia.
Somos a vida sen a morte. Non somos a morte.

Cando o sol sexa un círculo de lume.
Cando da nosa roupa non se desprendan fíos,
mígas do noso prato, suor do noso esforzo.
Cando o universo comprenda que conseguiremos detelo
como unha detonación suspende o aire.
Cando a nosa sombra se extenda sobre a terra
igual que un tranvía de chuvia no deserto.

Pertencemos ao mundo como as dúas pezas que fan unha tesoura.
Pertencemos ao tempo como unha ovella á man que a corta até deixala
espida.

Non somos a forza bruta nin as raíces.
Non somos nin a toupa nin o cóndor.
Somos o desamor, pero somos o sexo.
Somos a fame, pero somos o pan.
Non temos voz para que nola deades.
Non temos corpo para que o abraceades.
Ninguén rompeu os nosos soños porque nunca soñamos.
Ninguén pisou a nosa vida porque nunca tivemos chan.
Chamádeslle violencia á nosa paixón pola verdade.
Non hai ferida sen sangue, nin tempo sen historia.
Pero nós non batemos na porta do mundo para entrar.
Nós batemos na porta do mundo para que non durma.

(Poema do libro *Os inocentes*. Vigo: Galaxia, 2014)

*Lo que nosotros sentimos está más allá de los árboles.
Ni la música nos salva ni la tierra nos condena.
No hay estrella que lo escuche ni fábula que lo transmita.
Ninguna imagen nos traduce.
Somos el coro sin la tragedia.
Somos la vida sin la muerte. No somos la muerte.*

*Cuando el sol sea un círculo de fuego.
Cuando de nuestra ropa no se desprendan hilos,
migas de nuestro plato, sudor de nuestro esfuerzo.
Cuando el universo comprenda que conseguiremos detenerlo
como una detonación suspende el aire.
Cuando nuestra sombra se extienda sobre la tierra
igual que un tranvía de lluvia en el desierto.*

*Pertenece al mundo como las dos piezas que hacen una tijera.
Pertenece al tiempo como una oveja a la mano que la corta hasta
desnudarla.*

*No somos la fuerza bruta ni las raíces.
No somos ni el topo ni el cóndor.
Somos el desamor, pero somos el sexo.
Somos el hambre, pero somos el pan.
No tenemos voz para que nos la deis.
No tenemos cuerpo para que lo abracéis.
Nadie ha roto nuestros sueños porque nunca soñamos.
Nadie ha pisado nuestra vida porque nunca tuvimos suelo.
Le llamáis violencia a nuestra pasión por la verdad.
No hay herida sin sangre, si tiempo sin historia.
Pero nosotros no golpeamos la puerta del mundo para entrar.
Nosotros golpeamos la puerta del mundo para que no se duerma.*

O frío

O vento atravesa a ferida do corpo
dun xeito tan sensible que non se trata
xa dunha invasión nin dun sinal de pertenza.
É como se o interior entrase no exterior.
Dixéronlle que a ferida curaría, pero ninguén lle dixo
canto vai estrañar a ferida cando sande.
Que o vento e o frío entren no corpo
e a fagan tremer é unha cousa dificilmente
comparable a ningunha outra. É unha cousa capaz
de desfacer a fronteira entre o amor e o que se ama,
o límite entre a creación e as criaturas,
a distancia entre o acto de nacer
e ese recén nacido que somos ante
o acontecemento extraordinario
de que o vento entre en nós
a través da pequena ferida do frío.

(Poema do libro *O deserto*. A Coruña: Apiario, 2015)

El frío

*El viento atraviesa la herida del cuerpo
de un modo tan sensible que ya no es
una invasión ni una señal de pertenencia.
Es como si el interior entrase en el exterior.
Le dicen que la herida curará, pero nadie le dice
cuánto va a extrañar la herida cuando sane.
Que el viento y el frío entren en el cuerpo
y la hagan temblar es una cosa difícilmente
comparable a ninguna otra. Es una cosa capaz
de deshacer la frontera entre el amor y lo que se ama,
el límite entre la creación y las criaturas,
la distancia entre el acto de nacer*

*y ese recién nacido que somos ante
el acontecimiento extraordinario
de que el viento entre en nosotros
a través de la pequeña herida del frío.*

Su corazón en ningún caso tenía

el ritmo de una estrella. No fue pequeño
y no fue miserable. Fue barro un día
porque el barro es cierto. Fue pájaro
una noche porque el pájaro canta.

El corazón de la noche no tiene rostro.
El mundo odia a quien sabe revelar su vacío.
Que tienes frío y miedo, ganas de ser tomada
por los brazos que no pueden cogerte.
Toqué la mano de un hombre. Estaba fría.
No era el disimulo, era el invierno de años
que había anidado allí, y por eso era blanca.

Por la mano de ese hombre podría viajar
hacia el gran espectáculo del miedo.

Soñé con la confesión.

Desde que el mundo es mundo,
la verdad no siempre dice la verdad.
Las lágrimas no son una gramática,
sufrir no significa más que el sol.

Sufrimos y el cuerpo
se tuerce en las retamas
y las retamas que tiemblan son el miedo.

A mi edad tenías varios hijos,

tenías una silla y una cama.

Sabes lo violenta que es la verdad.

Conoces la soberbia de decirla.

Eres consciente de la ira que desata.

(Poema del libro *Los inocentes* (Vaso Roto, 2019), en traducción castellana de Ismael Ramos)

* **María do Cebreiro Rábade Villar** (Santiago de Compostela, 1976) es escritora y doctora en Teoría de la literatura y Literatura comparada. En la actualidad ejerce como profesora en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela. Hasta el momento ha publicado diez libros de poemas en lengua gallega, entre los que destacan *O estadio do espello* (1998); *(nós, as inadaptadas)* (2001), *Non queres que o poema te coñeza* (2004), *Os Hemisferios* (2006), *Os inocentes* (2014) y *O deserto* (2015), Premio de la Crítica española. Su obra ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos el español, el inglés, el alemán o el ruso, y figura en antologías como *Objetos perdidos* (2007), *To the Wings Our Sails* (2010), *Breogan's Lighthouse* (2010) o *Punto de ebullición* (2015). Como investigadora cursó estancias en centros como la Universitat de Barcelona, la Zürich Universität, la Universidad de Mar del Plata, la Universidade de Lisboa o la City University of New York, donde trabajó con el profesor Xoán González-Millán. Es autora de los ensayos *As antoloxías de poesía en Galicia e Cataluña*, por el que recibió el Premio Dámaso Alonso de Investigación Filológica, *As terceiras mulleres* (2005) y *Fogar impronunciabile. Poesía e pantasma* (2011).