

## LA FRACTURA DEL AMOR ROMÁNTICO EN LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES

María ROSAL  
*(Universidad de Córdoba)*

**Palabras clave:** Crítica literaria, feminismo, poesía española siglo XX.

**Resumen:** La expresión textual del amor y del erotismo es una muestra de la economía simbólica de la sociedad en un momento histórico. El cuestionamiento del orden patriarcal está presente en la poesía española de finales del siglo XX, con la construcción de sujetos líricos plurales, que ofrecen discursos poéticos novedosos en un constante diálogo con la tradición. El arquetipo del amor romántico entre un sujeto masculino activo y un sujeto femenino pasivo es puesto en entredicho en una sociedad donde la exigencia de no discriminación por razón de género está respaldada por las leyes y la lucha por el signo es manifiesta en múltiples aspectos, muy especialmente en la escritura poética.

**Mots-clés:** Critique littéraire, féminisme, poésie espagnole du XXe siècle.

**Resumé:** L'expression textuelle de l'amour et de l'érotisme est un échantillon de l'économie symbolique de la société à un moment historique. La remise en cause de l'ordre patriarcal est présente dans la poésie espagnole de la fin du XXe siècle, avec la construction d'une pluralité de sujets lyriques, qui offrent des discours poétiques innovants dans un dialogue constant avec la tradition. L'archétype de l'amour romantique entre un sujet masculin actif et un sujet féminin passif est contestée dans une société où l'exigence de non-discrimination fondée sur le

genre est appuyée par les lois et la lutte pour le signe se manifeste de plusieurs manières, très en particulier dans l'écriture poétique.

**Keywords:** Literary Criticism, feminism, XX century Spanish poetry.

**Abstract:** The textual expression of love and eroticism is a sample of the symbolic economy of society in a historical moment. The questioning of the patriarchal order is present in the Spanish poetry of the late twentieth century, with the construction of plural subjects which offer innovative poetic speeches in a constant dialogue with the tradition. The archetype of romantic love between an active male subject and a passive female subject is challenged in a society where the requirement of non-discrimination on grounds of gender is supported by the laws and the struggle for the sign is manifested in many ways, especially in poetic writing.

## 1. INTRODUCCIÓN

Realizamos un acercamiento a la poesía de finales del siglo XX y primeros años del XXI, en particular a la producción poética de las mujeres en España. El objeto central de nuestro estudio lo constituyen aquellos textos en los que la expresión del amor y el erotismo ofrecen sujetos líricos novedosos, tanto por su voz como por sus planteamientos de diálogo con el pasado y el presente. Parece claro que la manifestación de los sentimientos responde a las concepciones de una sociedad y un tiempo determinados, por lo que su representación textual debe observarse en textos concretos, insertos en sus coordenadas histórico ideológicas. Corresponde a la crítica literaria acercarse a ellas desde presupuestos claros y definidos que arrojen luz sobre las obras y los contextos en los que surgen. Así, en este caso, nuestra perspectiva crítica se sitúa en el análisis de la producción de las poetisas españolas, en el modo en el que sus textos se presentan frente a la ideología patriarcal, para contestarla o para reacentuarla.

El patriarcado es uno de los relatos maestros que se reproduce en los textos, en sus imaginarios sociales. A esa dimensión corresponden las alusiones tópicas, los clisés, los nudos temáticos (todo aquello que la sociocrítica denomina sociograma, y Bajtín llama ideologema), que llevan inscritas sus ideologías y hegemonías en alusiones políticas, en los mecanismos de la narración o en la forma poética (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1999: 67).

La posmodernidad y sus incertidumbres afectan a cualquier ámbito de la vida. Las posturas ante la realidad, los miedos personales y colectivos generan un magma en el que se cuecen los sentimientos. El ideal del *amor eterno* y el concepto popular de *media naranja* son puestos en entredicho, muy en particular desde presupuestos feministas. Por ello, no es de extrañar que sea entre las poetisas más especialmente combativas donde encontremos el diseño de nuevos sujetos líricos que responden a estas cuestiones. En este sentido se rechaza el concepto del amor romántico, en tanto que legitima las relaciones de poder e incluso las actitudes violentas –sean de índole física o emocional– contra las mujeres, a la vez que supone un obstáculo para la propia identidad femenina: “ahora es visto por algunas como una especie de cautiverio que niega a la mujer una identidad autónoma” (Ugalde, 1991: XIII).

El orden simbólico patriarcal es cuestionado por un sujeto lírico múltiple y plural que revisa el lugar de las mujeres en la sociedad y revela en el plano simbólico la lucha por el signo. Aparecen poemas en los que se describe un amor sin jerarquías, con discursos eróticos inéditos, con nuevas miradas sobre el cuerpo, muy en particular sobre el masculino.

Si bien no son escasos los textos en los que los estereotipos patriarcales son aceptados, nos centramos en esta ocasión, en aquellos

poemas en los que sus autoras cuestionan el orden simbólico patriarcal, en los que se rebelan contra el papel secundario asignado a las mujeres y revisan los atributos masculinos históricamente aceptados. Y para ello nos detendremos en los textos que revelan lo que hemos denominado *la fractura del amor romántico*, en tanto que se muestran distantes e incluso irónicos, con los presupuestos patriarcales que definen el amor entre un hombre y una mujer como eterno, excluyente y jerarquizado.

## **2. EL SUJETO POÉTICO FEMENINO Y LA EXPRESIÓN AMOROSA**

Pero, ¿cómo se observa la fractura del amor romántico en el fin de siglo y en particular en la poesía escrita por mujeres? ¿Qué planteamientos teóricos y estéticos subyacen en los poemas? ¿Qué modelos aceptan o rechazan las poetas? Concha García es clara, en este sentido, cuando expresa la dificultad que tuvo en su infancia para aceptar las propuestas patriarcales que le llegaban a través de las lecturas infantiles, desde los cómics a las vidas de santos.

De aquellas lecturas siempre me gustaron y me identificaba más con los héroes que con las heroínas. El papel vengador y salvador de ellos ejercía un gran interés porque eran personajes activos; sin embargo, el lugar pasivo y de una estática belleza relegado a las figuras femeninas me producía aburrimiento. Nunca me he sentido próxima a esa clase de mujeres: vírgenes, amadas, madres (García, 1997: 227).

El no reconocimiento ante el espejo las lleva a la búsqueda y construcción de nuevos paradigmas, acordes con el fin de siglo:

Mi modelo de sujeto político mujer-feminista comparte muchos de los rasgos del masculino sujeto político derivado de la Ilustración. Un sujeto políticamente activo que reclama su parte y la igualdad de poder, necesita una identidad fuerte: reflexiva, emocional, ideológicamente fuerte (García Valdés, 1999: 16).

Pero el cuestionamiento del orden simbólico patriarcal no se lleva a cabo desde caminos trillados, sino que, por el contrario, las poetisas van a proponer, con grandes dosis de creatividad, modelos subversivos a partir de la revisión del canon y de la reivindicación de una genealogía de mujeres que canten y cuenten el mundo desde perspectivas revisionistas. Ello conlleva que las autoras, cuando escriben, lo hagan desde la pluralidad calidoscópica que proporcionan múltiples sujetos femeninos que dialogan entre sí. Afloran nuevos modos de expresión, inéditas maneras de nombrar el cuerpo, tanto el masculino como el femenino. El lenguaje se convierte en un elemento de indagación, como ha señalado Noni Benegas:

Cómo dar voz a un sujeto que siempre fue objeto de esa poesía –musa, madre, amada, naturaleza–. O mejor, cómo las poetisas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe (Benegas, 1997: 23).

La musa toma la palabra y diseña nuevos papeles en el orden socialmente establecido. Rompe el espejo y construye imágenes inéditas e incluso voluntariamente distorsionadas merced a la ironía, en una manera de revisar y subvertir lo dado y lo heredado:

Entre los modelos que acaban marginados figura la leyenda de don Juan, las teorías freudianas de la diferencia sexual, los ritos y misticismo católicos, la pasividad sexual femenina, y la mujer objeto de la poesía amorosa y de los anuncios publicitarios. Lo que acaba en el centro es la experiencia erótica de la mujer (Ugalde, 1993: 29).

Con estas palabras se refiere Sharon K. Ugalde a la poesía de Ana Rossetti, pero también pueden ser aplicadas a otras contemporáneas, aunque más jóvenes, como es el caso de Milena Rodríguez: “Padre-nuestro que estás en los divanes, / Sigmund Freud, Dios, Lacán... como te llames:/ aparta de mi vida a estos neuróticos”. En *Virgo potens*, Ana Rossetti propone una actitud descaradamente irreverente, a partir de los ritos católicos:

Acúsome de ser lanza en el vientre,  
medusa entre las piernas,  
desvelo de vuestra reverencia y sed.  
Acúsome de clavaros la aguda y persistente dentellada  
de los rosales del remordimiento.

(Ana Rossetti, *Virgo potens*)

Actitud que se refuerza al afirmar: “Y acúsome, reverendo padre, del sentimiento / de rebeldía y de triunfo con que me embriaga / esta crueldad”.

La reflexión sobre el amor está presente en muchos poemas de la década de los noventa, en los que se pone de relieve el diálogo con la tradición. El amor eterno es cuestionado en los términos de la posmodernidad, donde la duda y lo fragmentario se impone. Así lo manifiesta Aurora Luque:

### Síndrome de abstinencia

No es tan tóxico ya: también caduca  
en la amor en la fecha señalada en su dorso.  
Ya no es ese veneno  
tan eficaz, ni acaso necesaria  
la urgente sobredosis. Qué cualidad letal  
la del amor filtrado en la memoria.

(Aurora Luque, *Carpe noctem*)

También la revisión del amor se lleva a cabo a través de la intertextualidad, tan presente en la poesía de los años ochenta y noventa. Silvia Ugidos recurre a una genealogía de mujeres enamoradas, en la historia y en la literatura, para justificar una postura irónica ante el amor. Para ello se vale de otro de los recursos retóricos de la poesía de fin de siglo: el habla coloquial. Con ello, al acercar el texto a lo cotidiano, rebaja su elevación lírica (“pobre Ofelia”, “tropezar con la misma piedra”) y fundamenta, tanto en el topos literario como en la cultura popular, la conclusión de las consecuencias negativas que tiene el amor para la libertad de las mujeres.

### La misma piedra

Por mucho que analice yo este tema  
siempre acabo llegando a la misma conclusión:  
con esto del amor siempre se pierde  
la libertad, la honra, la vida o la cabeza.  
Pienso en Juana la Loca  
pienso en la pobre Ofelia,  
Yo desde luego soy de las que tropieza  
una y otra vez con la misma piedra.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*)

La locura de amor, de alto prestigio en el arte y en la literatura, es puesta en entredicho al ser considerada como un obstáculo para la vida real: “Ya no amo./ Ahora puedo ejercer en el mundo / inscribirme en él / soy una pieza más del engranaje./ Ya no estoy loca” (Peri Rossi, *Otra vez Eros*). Por otra parte, el léxico de la cotidianidad, recurso muy utilizado en la poesía española contemporánea, se constituye en potente aliado de las poetas para expresar nuevas visiones de la revisión de las relaciones amorosas: “Debo un par de letras al banco de la fidelidad /y tú, que el deseo te ha prestado hipoteca,/ no parece darte cuenta de que el amor se hunde / como las pinzas de la ropa caen / aullando por mi patio interior” (Balbina Prior, *En los andenes de la Era Heisei*). La descripción del amor se rodea de imágenes irónicas, que fracturan la elevada imagen del amor romántico como constructo cultural perfectamente jerarquizado, en el que la mujer espera y aspira a los favores del varón. Por el contrario, encontramos posturas en las que el papel femenino se torna activo e intencionadamente perverso:

### Comunión

Mi crueldad  
es plural y de género femenino.  
Navego en el mar de las ovulaciones.  
Soy ciclotímica y las endorfinas  
hacen el resto.

[...]

Y total, todo, porque enamorarse  
tiene poco que ver con la bondad,  
y mucho con la antropofagia  
y los pecados capitales.

(Rosa Díaz, *Perfecto amor*)

El fracaso de los grandes metarrelatos incluye también el del amor, a finales del siglo XX: “Ya no hay amores insensatos / sino aburridos acoplamientos programados” (Peri Rossi, *Otra vez Eros*). Por lo que la pasión aparece embalsamada por el arte, como un producto en conserva, aunque fuera de la realidad: “Sólo en la página / el amor / toca a rebato/ Para que nadie se manche las manos / ni sufra demasiado” (Peri Rossi, *Otra vez Eros*).

La desmitificación del amor es total en el poema de Luisa Castro: “Mi madre trabaja en una fábrica de conservas.../ Un día mi madre me dijo:/ El amor es una sardina en lata / ¿Tú sabes / cómo se preparan las conservas / en lata?”. La apelación al personaje de la madre incluye el cuestionamiento de la matriherencia recibida por las mujeres, pues es la madre la que habitualmente forma a la hija para el matrimonio y le suministra las referencias sobre su conducta.

Un día mi madre me dijo: el amor es una obra de arte  
en lata.

Hija,

¿sabes de dónde vienes? Vienes

de un vivero de mejillones

en lata. Detrás de la fábrica, donde se pudren

las conchas

y las cajas de pescado. Un olor imposible, un azul

que no vale. De allí vienes.

El diálogo entre madre e hija enfrenta la idealización del amor con el mundo real a través del léxico: “hija del mar”, “día de descanso”, “hora del bocadillo”, de manera que la ruptura con la idealización es brutal: “¡Ah!, dije yo, entonces soy la hija del mar./ No./ Eres la hija de un día de descanso./ ¡Ah!, dije yo,/ soy la hija de la hora del bocadillo”/ Sí, detrás, entre las cosas que no valen” (Luisa Castro, *Ballenas*).

La construcción textual de la identidad de nuevos sujetos líricos supone una revisión de identidades históricamente asumidas para aceptarlas o rechazarlas. La dificultad para reconocerse en los modelos propuestos es manifiesta en algunas poetas: “Me miro en un espejo:/ ¡Así que esa soy yo!/ descubro sorprendida”. Pero a finales del siglo XX, el no reconocimiento en los modelos anteriores es ya un hecho en muchas poetas que lo expresan con ironía, frente al dolor contenido o explícito de las poetas de los setenta: “Y, para asegurarme,/ me pincho / en cualquier sitio del espejo / un alfiler. ¡No duele!” (Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*).

Para otras autoras la configuración de la propia identidad parte del rechazo de adherencias históricas: “He soñado que era yo misma / ni alegoría ni símbolo ni metáfora de mí./ Despierto y sólo reconozco lo que no soy:/ ni sufría exilio, ni maltrato,/ no era esclava ni vendía mi cuerpo,/ es cuanto sé de mí” (Julia Barella, *C.C.J. en las ciudades*). La interrogación, la duda, los procedimientos dialógicos se convierten en útiles instrumentos para el reconocimiento de las trabas sociales impuestas por la ideología patriarcal, así como para la autoafirmación:

*Femmes damnées*

Muchacha, si te entregas a los cerdos,  
merecerás morir en la matanza.  
No sería en todo caso más horrible que la horrible,  
cínica contradanza.

Pregúntate por qué has de estar debajo  
si eres mejor que ellos.  
Créeme, muchacha, le heteropatía  
nunca fue buen invento.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*)

Nuevos sujetos líricos ocupan lugares destacados en la producción de las poetas. Son sujetos autónomos e inéditos en las que el amor y el abandono no se expresa mediante lamentos: “Te llamo sin esperar que vengas,/ grito tu nombre / pero no deseo atraerte./ Como un lugar aparte es mi llamada./ Allí voy para existir,/ para no olvidar lo que he querido ser,/ para estar ante ti sin tener que pedir nada” (Mónica Mexía).

Para Laura Campmany la revisión de la identidad femenina se realiza desde un sujeto poético femenino que, con actitud lúdica e irónica, va desgranando su propio epitafio, en un autoafirmación simbólica de los valores femeninos del momento histórico presente, en una burla de los estereotipos.

### Epitafio

Aquí yace, si yace todavía  
y es tan siquiera polvo enamorado,  
la que nunca os hubiera perdonado  
que le cavaseis esta tumba fría.

La que aún después de muerta os desafía  
a que la améis como os hubiera amado,  
la que hubiera dormido a vuestro lado  
con tal de devolveros la alegría.

Aquí yace y es triste, porque quiso  
agotar la magnífica aventura  
de ser mujer, y serlo por completo.

[...]

(Laura Campmany, *Travesía del olvido*)

La mujer que Campmany construye en el poema no es ajena a la intertextualidad de la poesía barroca de Quevedo (“polvo enamorado”, “tumba fría”), pero es un sujeto lírico que cuenta con otras armas éticas y estéticas. Es una ciudadana del siglo XX que, orgullosa de ser mujer, es capaz de reescribirse incluso aunque para ello parta de un molde tan marcado por la tradición como es el soneto. La actualización del *Carpe diem* se produce en los versos finales, con un lenguaje irónico que dialoga con la tradición barroca y romántica: “Dicen que no creyó en el Paraíso:/ sospechaba que aquí en la sepultura / iba a ser sólo un lóbrego esqueleto”.

El erotismo y las revisiones del papel erótico de las mujeres van a marcar otra línea de actuación de los libérrimos sujetos líricos que las poetisas de finales del siglo XX diseñan. En este contexto, la descripción y alabanza del autoerotismo encuentran un lugar pleno de expresión. Son varias las autoras que celebran la masturbación femenina así como la masculina, que alcanza altas cotas estéticas en la poesía de Ana Rossetti (“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”). Carmen Jodra se pronuncia en un tono jocoso, lejos de la gravedad de Cristina Peri Rossi en los setenta: “se echa desnuda en el sofá,/ abre las piernas / se palpa los senos de lengua húmeda/ mece las caderas / golpea con las nalgas en el asiento / ruge, en el espasmo”. Veinte años más tarde, con la experiencia asimilada de poetisas mayores y con el apoyo de dos décadas del influjo feminista, las poetisas más jóvenes pueden pronunciarse dejando a un lado la amargura y pueden recurrir a otras estrategias textuales como el auxilio de la ironía para reclamar su derecho a la autosatisfacción.

No comprendo. La sed del agua fría  
se calma al tercer trago; la del vino,  
otro tanto, y el paladar más fino  
se cansa del manjar que requería.

El sueño acaba de empezar el día,  
y la pereza al verse en el camino;  
todo anhelo se va tal como vino  
apenas toma lo que pretendía.

Y sin embargo hay una sed extraña  
que mantiene sin fin toda su saña...  
Quizás sean cosas de la adolescencia,

pero devoré anoche la manzana  
y de nuevo me hallaba esta mañana  
trémula toda de concupiscencia.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*)

A partir de estos planteamientos, el rechazo a los postulados patriarcales parece obvio. Así, Cristina Peri Rossi construye un sujeto lírico que busca y reivindica su voluntad de ser mujer desde una perspectiva aprendida y construida voluntariamente, frente a lo dado y a lo impuesto desde los principios patriarcales.

Genealogía

(*Safó, V. Woolf y otras*)

Dulces antepasadas mías  
ahogas en el mar  
o suicidas en jardines imaginarios  
[...]  
espléndidas en su desafío  
a la biología elemental  
que hace de una mujer una paridora

antes de ser en realidad una mujer  
soberbias en su soledad  
y en el pequeño escándalo de sus vidas.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*)

De la misma manera procede una de las poetas más jóvenes, Carmen Jodra, al contestar dos de los postulados patriarcales más destacados: la castidad y la sumisión de las mujeres. En este soneto la protagonista se presenta como un sujeto autónomo, pleno de rebeldía y de satisfacción: “Cuando una tiene sangre de ramera, / brutal desprecio hacia la mayoría, / tendencia a decir no a todo consejo / e inclinación al mal por el mal mismo, / No podría ser casta aunque quisiera”. Es un sujeto femenino que renuncia a los consejos y reivindica su propia identidad: “integrarse en la masa no podría, / y sin conseguir nada se hará viejo / quien intente apartarla del abismo”. La satisfacción que muestra refuerza su postura revisionista y subversiva:

Pero además ocurre  
que ella no pondrá nada de su parte.  
ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere;

pensar siquiera en la virtud aburre  
a quien ha hecho del vicio todo un arte,  
y ni encuentra salida ni la quiere.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*)

También Milena Rodríguez contesta al patriarcado en su oda a Alfonsina Storni, titulada “Otra vez el mar”: “nos admiran como a estatuas / como a sombras que no existen”. La conclusión es aniquiladora, pues responde a las eternas preguntas y deseos de libertad de

las mujeres que las han llevado frecuentemente a la aceptación de la violencia, la renuncia o incluso el suicidio:

La sed nos inunda, Alfonsina  
y aguardamos, aguardamos  
a ver si el siglo próximo nos dará de beber,  
si tendremos que tragarnos otra vez,  
el mar sorbo a sorbo  
o seguimos bebiendo, desnudas en tus versos.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*)

### 3. EL OBJETO POÉTICO MASCULINO

Una vez analizadas las imágenes que proyectan las poetisas de sí mismas cabe preguntarse qué imágenes diseñan de los varones y cómo se observa en ellas la fractura del amor romántico. Parece claro que, en una sociedad como la de finales del siglo XX, el cuestionamiento de la admiración al varón sea una de las primeras consecuencias del descrédito de los valores patriarcales: “Pregúntate por qué has de estar debajo / si eres mejor que ellos” (Carmen Jodra).

Si las poetisas muestran el mayor grado de autonomía personal y profesional de los últimos tiempos, también parece lógico que los sujetos líricos que diseñen sean sujetos autónomos, sobre todo a partir de los años ochenta. La mujer ya no espera al varón, no lo admira, no es el reposo del guerrero, sino que comparte con él la lucha en la arena diaria, codo con codo:

La racionalidad “masculina”, sin embargo, no es exclusividad de los hombres, como tampoco la racionalidad “femenina” lo es de las mujeres. Sería un error grave considerarlo de esta manera, pues nos llevaría a cavar una zanja, donde es

menester construir un puente. [...] Pero la razón estética no ha de entenderse como razón pasional o como razón sentimental, sino como razón creadora. Y la racionalidad “femenina” es estética por cuanto que es capaz de enfrentarse a la ley del caos, a lo indefinido al devenir, con afán creador. La racionalidad “femenina” tiene como cometido informar: “materializar” las formas que habrán de configurar un mundo habitable (Maillard, 1996: 272).

En consecuencia, una de las características del sujeto lírico femenino, a partir de los ochenta, radica en su autonomía al revisar los modelos patriarcales: “Seamos realistas:/ Penélope cosiéndole / no es más feliz que yo / ahora mismo rompiéndole la cremallera (Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*). Los modelos tradicionales se ponen en entredicho, de manera que la deconstrucción de estereotipos queda reflejada en los poemas, fundamentalmente en lo que concierne a la destrucción del superhéroe y del mito erótico. La revisión de arquetipos se vale de la subversión irónica para efectuar una radiografía de los constructos patriarcales. Así, frente a la imagen compacta del varón que no exterioriza sus emociones, Inmaculada Mengíbar, en un poema de significativo título (“Los hombres no lloran”), opone un retrato disminuido del héroe, al ser contemplado con sorna por los ojos de la mujer, muy lejos de la admiración de los parámetros patriarcales.

Volveré a por ti,  
me grita en un sollozo contenido  
—después de rechazarme—  
igual que un marinero desde un buque de guerra.  
¿De modo  
que este era mi Ulises?

La construcción del amor romántico genera relaciones de poder en las que la mujer adopta de manera activa su posición pasiva. La rebelión contra este arquetipo se manifiesta textualmente de varias maneras. Por una parte, las poetisas construyen sujetos poéticos subversivos, que no están dispuestos a acatar las leyes patriarcales de la subordinación y, por otra, se dibujan otras propuestas como la expresión de sujetos líricos alternativos al amor heterosexual. Así lo muestra el extenso poema de Ana Rossetti “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales” que, en un tono no exento de agresividad, reclama el levantamiento del yugo sobre el cuerpo y la sexualidad femenina.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.  
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos  
del premio que celaban nuestros muslos.  
El falo, presto a traspasarnos  
encontrará, donde creyó virtud, burdel.

La pasión amorosa se delimita por parámetros como la idealización del otro, la elevación erótica y las expectativas de futuro. Contra esto se manifiesta el sujeto poético creado por Elsa López: “Hace ya mucho tiempo que no te explico nada / porque hace mucho tiempo que perdí la esperanza / de envejecer contigo” (*Del amor imperfecto*). Un paso más lo encontramos en el poema de Irene Sánchez que reescribe, en clave irónica y feminista, el cuento tradicional del príncipe rana. Tanto este poema, como el siguiente, de Milena Rodríguez, dialogan con el concepto de príncipe azul para desmitificarlo burlescamente y destruirlo.

### Final del cuento

Te transformé en un príncipe. Ni tú  
te lo creías. Asombrado mirabas  
tu rostro en el espejo,  
tus cabellos de seda,  
la mandíbula fuerte,  
la elegancia del cuello.  
Feliz y satisfecha, coloqué  
la varita en su caja.  
Y fuimos muy felices. Bien es cierto  
que seguiste croando  
al pasar por las charcas.

(Irene Sánchez Carrión *Ningún mensaje nuevo*)

Afloran en los poemas nuevos sujetos líricos de mujeres que no quieren ser princesas ni esperan al príncipe azul, sino que abundan en el descrédito de los héroes y dibujan un retrato ácido de los estereotipos. Milena Rodríguez presenta a una mujer que dialoga con príncipes azules, en plural, con lo que salta por los aires el propio mito. Además, el prefijo “ex-”, sumado al concepto de “príncipe azul”, confiere un carácter de caducidad múltiple, acorde con el fin de siglo y con un modelo de mujer capaz de elegir y desechar, como objetos eróticos, a sucesivos hombres, muy lejos de la idealización. Por otra parte, la ironía está presente ya desde el título, a través de la dilogía que sustenta el doble sentido de la palabra “encantada”. El sujeto lírico se convierte en princesa de sí misma, gana en autoestima y autonomía, a través del juego de palabras que dialoga con el encantamiento de los cuentos de hadas, que deja a una mujer sin voluntad. A ello se suma el sentido contrario de

“estar encantada”, es decir, feliz y satisfecha, con lo que se respalda la identidad femenina en términos coloquiales y contemporáneos de autoafirmación.

La princesa encantada

Mis queridos ex-príncipes azules:  
He perdido así, sin más vuestra realeza  
[...]

Mis queridos ex-príncipes azules:  
Os juro que no ha sido intencionado;  
mas no os negaré que es un encanto  
mirar que vuestro reino se destiñe,  
cómo gotea pintura mi corazón.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*)

En “El porvenir de una ilusión” encontramos nuevos acercamientos dialógicos a los padres de la cultura occidental, que quedan automáticamente desacreditados a través de la desacralización que introduce la autora tras nombrarlos. El recurso retórico es nuevamente el lenguaje coloquial al situar la coletilla “como te llames” tras el nombre de figuras tradicionalmente respetadas: “Padrenuestro que estás en los divanes,/ Sigmund Freud, Dios, Lacán... como te llames”. El descendimiento del dios todopoderoso es manifiesto, desde el cielo a los divanes, con lo que la desacralización contribuye a la puesta en duda de las verdades inmutables, acorde con la mentalidad posmoderna. En la parodia de oración que supone el poema se invoca a dios por cuestiones absolutamente terrenales, a la vez que se califica a los hombres como débiles e inmaduros, en un retrato feroz que los empequeñece.

Aparta de mi vida a estos neuróticos  
que llaman a mi puerta sin cansarse,  
volviendo mi corazón una consulta,  
empapando mi cama con sus males.

[...]

Padrenuestro que estás en los divanes,  
derívame alguno saludable,  
un Dante que hay ido de visita  
a ese infierno nombrado psicoanálisis.

A igual que Ana Rossetti, en la década de los ochenta, se vale del léxico de la liturgia católica para carnavalizar y desmitificar los arquetipos patriarcales, Milena Rodríguez, una década después, continúa con los mismos recursos, llevados también al terreno amoroso, aunque no tan expresamente erótico como en el caso de Rossetti.

Y si pido milagros imposibles,  
al menos, con el próximo que toque,  
Padrenuestro que estás en los divanes,  
No me dejes que caiga nuevamente  
en la tentación soberbia de imitarte.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*)

La figura masculina queda empequeñecida también de manera individual y no solo colectiva, como en el poema anterior. Así, Silvia Ugidos, en “Poema de escarnio y maldecir” logra un ácido retrato de un varón, a través de los ojos de la antigua pareja. El diálogo con la tradición literaria está presente también con la alusión a las *Coplas de escarnio* medievales, en el título: “Poema de escarnio y maldecir”. La ironía es el recurso retórico que sustenta la armazón del poema y la expresión de la ira contra el patriarcado, lo que en las poetas de los

noventa se va a realizar de una manera lúdica, frente a la amargura con la que reaccionaban las poetas de los setenta.

Y en cuanto a tus virtudes, tenías actitudes  
(no quisiera con esto darte alguna alegría)  
que hacían de ti un hombre de huella inolvidable;  
mencionaré tus celos, la obsesiva manía  
de que yo te engañaba, los interrogatorios,  
sesiones de Gestapo en las que me ofrecías  
tu propensión al circo (afectivo, se entiende),  
los gritos, las peleas, y tus frases dañinas,  
envenenados dardos que daban en el blanco  
creciente del cansancio que tú me producías.

El poema se convierte en un catálogo de los defectos de alguien que ha perdido cualquier credibilidad, así como una relación de actitudes críticas de un sujeto poético femenino que ha dejado de creer en los cuentos de hadas y que mira con ojos implacables, toma decisiones y no está dispuesta a dejarse engañar. Es un sujeto poético que no acepta chantajes, tan cercanos a los malos tratos, comúnmente aceptados desde el patriarcado, pero contestados desde el feminismo y desde buena parte de la sociedad española finisecular.

De tan triste inventario resumiré muy breve  
tu acoso interminable, tu vocación de espía,  
tus rastreros sobornos, tus trampas, tus enredos,  
amén de tus berrinches y tu voz compungida  
suplicando perdones, infinitos perdones

Estas actitudes de creación de sujetos poéticos críticos y autónomos llevan como correlato la aceptación de la soledad y la ausencia de

quejas y lamentos por el abandono del varón, ya que en muchos momentos es la mujer la que puede abandonarlo. Asertiva, en este sentido, se muestra Balbina Prior: “Pero si te vas, amor, / meteré a quien sea en mi cama”. También la ironía auxilia a Peri Rossi contra la idea del amor eterno:

### Oración

Líbranos, Señor,  
de encontrarnos, años después,  
con nuestros grandes amores.

(Peri Rossi, *Inmovilidad de los barcos*)

La desmitificación del orden falocrático es profunda en muchos poemas, así como la revisión de los sentimientos: “Yo pienso que el sexo no tiene que estar ligado, como hasta ahora y sobre todo en las mujeres, al sentimiento” (Concha García, 1991: 194-195). Esther Giménez recurre a la cosificación para empequeñecer y cuestionar el símbolo fálico, que queda reducido a un elemental mecanismo automático: “muelle que se tensa y se destensa”.

### Postulado

El hombre es la medida de su error.  
Con qué fragmento piensa –si es que piensa–  
es proporción directa del vector  
del muelle que se tensa y se destensa.

[...]

El hombre es un error y, si se tercia,  
se guía por las leyes de la inercia.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*)

También Milena Rodríguez recurre a la tradición literaria y a una expresiva y simbólica cita para cuestionar el arquetipo masculino. Sor Juana Inés de la Cruz y su “Hombres necios que acusáis / a la mujer sin razón / de ver que sois la ocasión / de lo mismo que culpáis” se convierte aquí en el texto implícito para el diálogo. Es el referente de una mujer de finales del siglo XX, que ha leído y ha pensado y, por tanto, diseña, en consecuencia, un sujeto lírico capaz de cuestionar imágenes contemporáneas de los varones, a la luz del patriarcado. El título emula con ironía el del poema de Sor Juana. Es un título igualmente más largo de lo común para un poema y en ambos casos comienza con un verbo que implica reflexión y pensamiento (“arguye” en el poema del siglo XVI y “discurre” en el texto del siglo XXI). Rodríguez introduce, además, un sintagma muy significativo “sin ingenuidad”, que sitúa el punto de mira en el discurso y en el sujeto que emite al discurso, lo que unido al comentario “la incesante evolución de la especie masculina” instala irónicamente el punto de mira en una posición crítica que, no por ser aparentemente amable, deja de ser mordaz.

Discurre, sin ingenuidad, sobre el progreso y adelanto de nuestro siglo en relación a los anteriores y la incesante evolución de la especie masculina

*Hombre necios...*  
*Sor Juana Inés de la Cruz*

Vive, Sor Juana Inés, sal de la muerte,  
deja la cruz, al Dios de los varones  
al corazón oculto entre sermones  
que te impuso ese siglo decadente.

Ven, te invito a vivir al siglo veinte,  
que los hombres, mujer, y no te asombres,  
han cambiado, se han vuelto inteligentes.

¿Qué si ya no se burlan si los quieren?  
Bueno, sí, se ríen, se marchan, hieren.  
Pero lo hacen sin ganas, a disgusto...

Y más, con la razón latiendo fuerte  
(pues saben que está mal y que es injusto)  
se arrepienten, Sor Juana, se arrepienten.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*)

El tradicional sujeto erótico femenino, frente al sujeto erótico masculino, borra sus fronteras y encontramos frecuentes poemas en los que la imagen del hombre es cuestionada: “Bastante poca cosa, a simple vista./ Demasiado delgado,/ para mi gusto./ Un tanto insípido, anodino” (Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*). “Son seres grises,/ inequívocamente masculinos / [...] Puedo ingerirlos / antes de que caduquen, / pero se me indigestan / media hora después” (María Sanz, *Tu lumbre ajena*). Las poetas revisan y deconstruyen los modelos para ofrecer otros acordes con la sentimentalidad contemporánea: “El erotismo que a mí me interesa es un erotismo disfrazado, travestido y distanciado, [...] En mis poemas eróticos prefiero revelar una atmósfera sexual y lúdica, morbosa y ambigua incluso” (Fanny Rubio, 1991: 139). El erotismo se convierte en un elemento claramente subversivo y marca diferencias entre las poetas de los ochenta y las anteriores, fundamentalmente en el uso de la parodia y la ironía para conjurar la ira contra el patriarcado, en lo que Dionisio Cañas ha llamado “erotismo cínico” y que, según afirma, es “la mejor respuesta al idealismo platónico del amor” (Cañas, 1989: 52). Abundan también

los poemas en los que la mujer dirige la escena erótica: “Lubrica mi saliva tu pedúnculo / el tersísimo tallo que mi mano entoniza / [...] Como anillo se cierran en tu redor mis pechos, / los junto, te me incrustas, mis labios se entreabren / y una gota aparece en tu cúspide malva (Ana Rossetti, *Indicios vehementes*). Y sobre todo, el erotismo lúdico está presente en muchos poemas, en los que el juego y la ironía destruyen la transcendencia erótica y la vuelven cotidiana, accesible y directa, como en el poema de Silvia Ugidos: “Para mi paladar quiero tu pecho / y otras cosas, mi amor, que no te digo, / pues caerían los cielos desde el techo. / De la cocina al salón existe un trecho. / Tú traes dátiles, nueces, algún higo... / ¡Deja la cena, amor, y ven al lecho!” (“Soneto del amor que nos hace la cena”).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARRIAGA FLÓREZ, M. (2001), *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*, Barcelona, Anthropos.
- BARELLA, J. (2002), *C.C.J. en las ciudades*, Madrid, Huerga y Fierro.
- BENEGAS, N., y MUNÁRRIZ, J. (eds.) (1997), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Antología. Madrid, Hiperión.
- CAMPANY, L. (1998), *Travesía del olvido*, Madrid, Hiperión.
- CAÑAS, D. (1989), “El sujeto poético posmoderno”, *Ínsula* nº 512-513, pp. 52-53, Madrid.
- CASTRO, L.(1992), *Ballenas*, Madrid, Hiperión.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (2006), *El corazón periférico. Sobre el estudio de Literatura y sociedad*, Granada, Universidad de Granada.
- CORREYERO, I. (2003), *Amor tirano*, Barcelona, DVD.
- DÍAZ, R. (1996), *Perfecto amor*, 1986, Talavera de la Reina, Melibea.

- DÍAZ-DIOCARETZ, M. (1999), “La palabra no olvida de donde vino. Para una poética dialógica de la diferencia”, en M. Díaz-Diocaretz, I. M. Zavala (1999), *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, pp. 77-124.
- GARCÍA, C. (1991), “Conversación”, en Ugalde (ed.), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 189-202.
- (1997), “Poética”, en Benegas y Munárriz (eds.), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 227-229.
- GARCÍA VALDÉS, O. (1999), “El canon y la poesía escrita por mujeres”, en E. López (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 91-96.
- GIMÉNEZ, E. (2000), *Mar de Pafos*, Madrid, Hiperión.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. (2011), “La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad”, Córdoba, *Alfinge*, nº 23, pp. 65-88.
- JODRA DAVÓ, C. (1999), *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión.
- LÓPEZ, E. (1987), *Del amor imperfecto*, Málaga, Rusadir.
- LUQUE, A. (1994), *Carpe noctem*, Madrid, Visor.
- MAILLARD CH. (1996), “Las mujeres en la filosofía española”, en I. Zavala, *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujeres (del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp. 267-296.
- MENGÍBAR, I. (1994), *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión.
- MEXÍA, M. (1998), *Lluvia en el agua*, Cádiz, Quórum.
- MOI, T. (1988), *Teoría literaria Feminista*, Madrid, Cátedra.
- PARRA, J. (1996), *Elogio de la mala yerba*, Madrid, Visor.
- (2006), *Tratado de cicatrices*, Madrid, Calambur.

- PERI ROSSI, C. (1994), *Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen.
- (1997), *Inmovilidad de los barcos*, Vitoria, Bassarai.
- PRIOR, B. (2001), *En los andenes de la Era Heisei*, Móstoles., A la luz del candil.
- RODRÍGUEZ, M.(2001), *Alicia en el país de lo ya visto*, Granada, Diputación.
- ROSAL NADALES, M. (2006), *Con voz propia. Antología comentada*, Sevilla, Renacimiento.
- (2007), *Carnavalización y poesía. Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti*, Córdoba, Litopress.
- (2008), *¿Qué cantan las poetisas de ahora?* Sevilla, Arcibel.
- ROSSETTI, A. (1980), *Los devaneos de Erato*, Valencia, Prometeo.
- (1985), *Indicios vehementes: Poesía 1979-1984*, Madrid, Hiperión.
- (1986), *Devocionario*, Madrid, Visor.
- (1988), *Yesterday*, Madrid, Torremozas.
- (1994), *Virgo potens*, Valladolid, El gato gris.
- RUBIO, F. (1991), “Conversación”, en Ugalde (ed.), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 129-148.
- SÁNCHEZ CARRIÓN, I. (2008), *Ningún mensaje nuevo*, Madrid, Hiperión.
- SANZ, M. (2001), *Tu lumbre ajena*, Madrid, Hiperión.
- SAVAL, L. (2006), (ed.) *Litoral. Poesía a la carta*, nº 241, Málaga, Ed. Litoral.
- SEGARRA, M. y CARABÍ, A. (eds.) (2000), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria.
- UGALDE, S. K. (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI.
- (1993), “El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano”, en Zurgai “*Mujeres poetisas*”, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 28-34.

— (2003), “Las poéticas de las poetas de medio siglo”, en A. Mora (ed.), *Palabras cruzadas, VII Encuentro de mujeres poetas*, Granada, Universidad de Granada, pp.127-139.

UGIDOS, S. (1997), *Las pruebas del delito*, Barcelon, DVD.