

¿Por qué lo llaman amor?

Un tema universal en manos del sujeto lírico femenino

*M^a Paz Cepedello Moreno**

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

Si algo ha caracterizado la voz de la mujer, singularmente en los últimos años donde los cambios sociales han propiciado la aparición de nuevas formas y nuevos temas de expresión para las creadoras, ha sido precisamente la subversión de un sistema que la relegaba no ya a «ser inferior» sino al «no-ser». El amor, como uno de los temas clave de la poesía de todos los tiempos, no escapa a la mirada subversiva del sujeto lírico femenino; no sólo no escapa sino que aparece como una de las piedras angulares donde dicho sujeto construye su voz diferenciadora.

Palabras clave:

Sujeto lírico femenino, amor, poesía española.

Why is it named *love*? A universal theme in the hands of the female lyrical subject

Abstract:

If something has characterized the voice of women, particularly in recent years because social changes have led to the emergence of new forms and new subjects of expression for the poets, it was precisely the subversion of a system that no longer relegated it to «below» but «not - being». Love, as one of the key themes of the poetry of all times, does not escape the subversive gaze of the female lyrical subject; not only it does not escape, but it appears as one of the foundation stones where the subject builds her distinctive voice.

Key words:

Female lyrical subject, Love, Spanish poetry.

«¿Habéis visto algo más lascivo que ella?»
(Interrogación retórica que Ovidio vierte sobre Safo)

Ellas tomaron la palabra desde el principio. La escasa obra que conservamos de la gran poeta griega, Safo, nos da idea de la trascendencia que tuvo una mujer cuyos versos, gran ironía, sentaron las bases de los «síntomas» amorosos en la tradición poética occidental cultivada por autores masculinos¹. No obstante, el silenciamiento al que ha estado tradicionalmente sometida la voz poética de las mujeres, incluida la gran creadora² del siglo VII a. C., con algunas ilustres excepciones bien

conocidas de todos, a saber Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz, empieza a resquebrajarse a mediados del siglo XIX en España. Efectivamente, la ideología liberal que recorre Europa en estos años, junto al triunfo de la estética romántica, da paso a la expresión de esas voces silenciadas aunque, como escribe Noni Benegas en el estudio preliminar a *Ellas tienen la palabra*, «no deja de ser un regalo envenenado, pues la autoridad se les concede para expresarse *tan solo* como mujeres»³. Y es que «el ángel del

Recibido: 15-V-2015. Aceptado: 30-VI-2015.

* Profesora Contratada Doctora de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Dirección para correspondencia: fe2cemom@uco.es

¹ «no ven ya mis ojos / y zumban mis oídos, / el sudor me cubre, un temblor / se apodera de todo mi cuerpo y tan pálida / como la hierba, no muy lejana de la muerte / me parece estar». En SAFO, *Poemas y fragmentos*, Madrid, 1997, p. 29.

² Recordemos, como bien refleja la frase recién citada de Ovidio, que no sólo fue censurada por algunos de sus más ilustres coetáneos aunque también muy admirada por otros, sino que fue prohibida por la Iglesia que en 1703 ordenó quemar todas las copias de los poemas de Safo de los que sólo se lograron recuperar un tercio.

³ BENEGAS, N., «Estudio preliminar», *Ellas tienen la palabra*, Madrid, 2008, p. 24. En este sentido vale la pena recordar los famosos versos de Rosalía de Castro donde dice «De aquellas que cantan palomas y flores, / todos dicen que tienen alma de mujer. / Pues yo que no las canto, Virgen de la Paloma, / ¡ay! ¿de qué la tendré?».

hogar» había cogido la pluma con el auspicio patriarcal para, bien entendido, construirse discursivamente como aquello que *debía ser*. La mimesis entre naturaleza y mujer se convierte en uno de los ejes temáticos a los que habrían de responder las composiciones de las creadoras, lo que se traducía en el tratamiento de unos aspectos tan descafeinados, cuando no cursis, en el poema que trajeron como consecuencia que la palabra «poetisa» se cargara de unas connotaciones negativas que perviven hoy día. La pasión amorosa cantada enardecidamente por los poetas románticos estaba vetada para las escritoras que, en el mejor de los casos, podían ser acusadas de impúdicas, cuando no de víctimas del «hormonalismo». Aún más, las dificultades no solo se encontraban en el «paratexto», valga la metáfora genettiana, sino que el propio discurso se resiste a la aparición de un sujeto lírico femenino en la medida en que éste, tradicionalmente, ha ocupado la posición de objeto⁴. Precisamente, esta condición de la mujer como objeto literario alcanza cotas extraordinarias de la mano de la estética modernista que, imbuida del prerrafaelismo inglés y del simbolismo francés, construye unas imágenes preñadas de cuerpos femeninos estáticos ofrecidos para la contemplación. En este contexto creativo se yerguen voces de mujeres, especialmente desde el otro lado del Atlántico, para dar un paso de gigante en la conformación del sujeto lírico femenino. De entre ellas vale destacar a la uruguaya Delmira Agustini quien, en 1913, escribe un poema titulado «Visión»⁵ donde emerge el deseo femenino por el cuerpo del hombre, convertido ahora en objeto, y con ello, subvirtiendo las estructuras de la tradición poética patriarcal.

Tal y como recoge el excepcional estudio de Toril Moi (1995), fueron las feministas francesas (Cixous, Irigaray y Kristeva) las que mejor cifraron teóricamente la revolución de la mujer a través del discurso. De entre ellas es, precisamente, Luce Irigaray la que muestra una feminidad estrechamente ligada a un lenguaje específico de las mujeres llamado «parler femme». Esta idea⁶ aparece ilustrada, en la misma obra, por unas palabras de la propia Luce Irigaray, donde demuestra que el lenguaje femenino escapa a la lógica machista, que reproducimos a continuación:

Las palabras contradictorias le resultan disparatadas a la lógica de la razón, y son inaudibles para quien sólo es capaz de oír a través de redes, de un código preparado de antemano. [...] Lo que «ella» dice, no es idéntico a lo quería decir. Lo que es más, sus afirmaciones nunca son idénticas a nada. Su característica discursiva es la contigüidad. [...]

Por lo tanto, es inútil obligar a las mujeres a dar una definición exacta de lo que quieren decir, hacerles repetir(se) para que el significado quede claro. Están sin duda alguna fuera del mecanismo discursivo en el que se las quiere sorprender.⁷

Si algo ha caracterizado la voz de la mujer, singularmente en los últimos años donde los cambios sociales han propiciado la aparición de nuevas formas y nuevos temas de expresión para las creadoras, ha sido precisamente la subversión de un sistema que la relegaba no ya a «ser inferior» sino al «no-ser». Como escribe Biruté Ciplijauskaitė «el discurso crítico de los últimos años, con su insistencia en la construcción del yo y la búsqueda y redefinición de identidad ha ayudado a precisar la posición de la mujer»⁸. El amor, como uno de los temas clave de la poesía de todos los tiempos, no escapa a la mirada subversiva del sujeto lírico femenino; no sólo no escapa sino que aparece como una de las piedras angulares donde dicho sujeto construye su voz diferenciadora. Así, Laura Freixas⁹ destaca con relación a las autoras de la segunda mitad del siglo XX su gusto por el tratamiento de la sexualidad, por el cuerpo masculino y, por supuesto, por el propio.

No obstante antes de adentrarnos en el tema que constituye el objeto central de este trabajo hemos de establecer una serie de premisas que van a ayudar a comprender mejor el porqué de las actitudes que el sujeto lírico femenino mantiene con «el otro». Si algo caracteriza a la voz poética de la mujer es su aspiración a vivir la relación amorosa como una experiencia compartida por los dos amantes donde no haya un objeto pasivo (tradicionalmente femenino) y un sujeto activo (tradicionalmente masculino). Sin embargo, para llegar a este estado de cosas ha sido necesario que la mujer en tanto enunciadora del discurso se haya rebelado contra todo ese sistema patriarcal que le dejaba un estrecho papel dentro del universo poético y artístico en general. Así escribe Amalia Bautista:

LAS DONCELLAS

He conocido a algunas. No parecen mortales. Ni se enfadan ni se ríen a carcajadas. Siempre se despiertan como si ya estuviesen maquilladas, sonrosadas, sencillas, saludables. No llevan nunca traje de chaqueta, sino un velo de tul hasta los pies. Van descalzas incluso en pleno invierno y nunca tienen ni calor ni frío. La vida entera pasan esperando.

⁴ Buena cuenta de ello dan algunos poemas de Victoria Sáenz de Tejada, Rosalía de Castro o Concepción Estevearena.

⁵ «Y era mi mirada una culebra / apuntada entre zarzas de pestañas, / al cisne reverente de tu cuerpo. / Y era mi deseo una culebra / glisando entre los riscos de la sombra / a la estatua de lirios de tu cuerpo». En <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/antologia/vision.htm>. Fecha de consulta: 28-5-2015.

⁶ MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, 1999, p. 153.

⁷ IRIGARAY, L., *Ese sexo que no es uno*, Madrid, 1982, p. 39.

⁸ CIPLIJAIUSKAITĖ, B., «Desde la marginalidad hacia el centro a través de la palabra», *Identidades culturales*, M^a. Á. HERMOSILLA ÁLVAREZ y A. PULGARÍN CUADRADO (Eds.), Córdoba, 2001, p. 212.

⁹ FREIXAS, L., *Literatura y mujeres*, Barcelona, 2000.

Nunca se desesperan. Aunque a veces,
la inmensa mayoría de las veces,
no haya dragón que quiera secuestrarlas
ni caballero andante que las salve.¹⁰

La poeta madrileña apunta, con amarga ironía, a esas figuras femeninas inmóviles, casi inhumanas, cuya vida se limita a la tradicional espera a la que las ha relegado el sistema patriarcal. Más amarga y descarnada se expresa Teresa Agustín en «A las doce y un minuto...»

A las doce y un minuto
una mujer aprende a pronunciar su nombre.
Temblorosa y ausente sueña que la sueña un rey rojo
para poder así, incansablemente, vivir.
A las doce y dos minutos
esa mujer piensa la luna blanca
mientras se desnuda y se viste
incansablemente.
A las doce y con sol,
en lo más alto del camino,
sola y desnuda
siente sus condenas.¹¹

Las consecuencias de esta actitud se muestran, en algunos poemas, terribles e implacables, puesto que la condena a la que hacía referencia Teresa Agustín es sustituida, tras la denuncia, por un interminable destierro nómada¹² al que es condenada la mujer que no acepta las condiciones impuestas:

PORQUE MI PADRE ME HA ARROJADO DE SU CASA...

Porque mi padre me ha arrojado de su casa, aquella casa que respetaba el tiempo.
¡Ay época de las Mutilaciones!
Ridícula como un ángel al que hubiesen arrancado las alas, patética como un pajarillo que se ha caído de su nido.
Pero donde antes las alas ahora siento el peso de mi casa, como el nómada que camina con la tienda enrollada en la espalda porque mi casa es ahora mi camino, la pobreza dorada, pero sólo la casa del padre es la memoria.¹³

Consciente de su posición, el sujeto lírico femenino rechaza esa marginalidad a la que ha estado sometida y

para ello se vale de diferentes recursos. Así, podemos comprobar cómo los arquetipos consagrados por nuestra cultura mítico-religiosa se subvierten, a veces con humor¹⁴, a veces con una vuelta de tuerca sobre los papeles tradicionalmente adjudicados:

ÍTACA NO EXISTE

Tres vueltas de llave y un olor a silencio,
la luz súbitamente estrangulada en el lecho sin fondo
y la humedad de quince o más otoños
y esta locura
y esta oscura gangrena de embriagada penumbra,
Tres o cuatro macetas con esquejes de olvido
O esa vela gastada en noche de tormenta.

Las puertas columpian el llanto de sus goznes.
Hace ya tiempo que no hay golondrinas al borde del tejado.

Asciendo lentamente
aquella escalera de los sueños freudianos,
subo a los altares mínimos
de mi propia insuficiencia.
¡Cuánto ayer empozado,
cuánta breve mortaja,
cuánto leve recuerdo!

Sobre la cal de esta pared escribo un verso:

*He regresado y nada me esperaba.*¹⁵

Como se puede comprobar, los papeles se han intercambiado. La que regresa después de muchos años («quince o más otoños») alejada del hogar es Penélope, transmutada en heroína olvidada, sin el reconocimiento que la tradición ha reservado para el varón. Los semas negativos recorren este intenso poema de Amalia Iglesias Serna («humedad», «gangrena», «penumbra», «olvido...») para reconstruir un espacio fantasmagórico, el palacio de los reyes de Ítaca, hace mucho abandonado, donde ningún esposo fiel ha aguardado, cuidadoso y paciente, la vuelta de la compañera.

Más irreverente, en este caso con la tradición cristiana, resulta Josefa Parra Ramos quien en «Profanaciones» se sirve de la *Salve* para construir un hipertexto donde la Virgen aparece revestida de atributos *intensamente* humanos:

¹⁰ El poema pertenece a *La mujer de Lot y otros poemas*, publicado en 1995, por la editorial malagueña Llama de amor viva.

¹¹ El texto pertenece al poemario *Cartas para una mujer*, del año 1993 y recogido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, pp. 480-481.

¹² En el pensamiento de Rosi Braidotti, el concepto «nómada» se convierte en piedra angular para comprender el sujeto contemporáneo y, muy especialmente, el sujeto femenino en la medida en que su obra, fuertemente influida por la de Luce Irigaray, constituye una original apuesta por un feminismo postestructuralista de la diferencia sexual. Vid. «La ética de la diferencia sexual: el caso de Foucault e Irigaray», *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, 2000.

¹³ El texto pertenece al poemario *La pobreza dorada*, publicado por Devenir / Juan Pastor, en el año 2003, pero apareció por primera vez en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, p. 210.

¹⁴ Una buena muestra de esta actitud irónica y humorística son los versos de Inmaculada Mengibar que también retoma el mito de Penélope pero desde una perspectiva menos trascendente: «Pero seamos realistas: / Penélope, cosiéndole, / no es más feliz que yo / ahora mismo rompiéndole / la cremallera.» En <http://www.poemariodemujeres.com/spip.php?article691>

¹⁵ El poema pertenece a su primer libro *Un lugar para el fuego*, premio Adonais 1984, e incluido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, p. 428.

Otra interesante reconstrucción del mito de la esposa paciente representado por Penélope es el que elabora Teresa Ortiz en «Ítaca». Penélope se muestra como una mujer vieja, ajada, desencantada que, en contra de su voluntad, tuvo que conformarse con el papel al que la relegó el mito cantado por Homero y recreado por tantos poetas. Por primera vez escuchamos una voz ensordecida en el transcurrir de los siglos y que ahora despierta para mostrar su descontento. Este poema está recogido en la antología *Mujeres de carne y verso*, realizada por M. F. Reina en La esfera de los libros, 2002, p. 301.

Dios te salve, Señora de los ojos tristísimos,
 llena eres de gracia, el Amor es contigo.
 Bendita tú eres entre todas las mujeres,
 entre las potestades, ángeles y luciérnagas,
 y bendito es el fruto que tu vientre me ofrece
 Como una rosa tibia y desvalida.¹⁶

Desde otra perspectiva, el tema amoroso va indisolublemente unido en la poesía femenina al gusto por el propio cuerpo y por el del hombre. La subversión del sistema androcéntrico comienza cuando la voz femenina expone su fisonomía desde un punto de vista completamente diferente al asumido por la voz patriarcal y a ello une la aparición del cuerpo masculino como un objeto de deseo por parte de ella. Incluso, al tratar el propio cuerpo, el sujeto lírico femenino adopta perspectivas muy diversas: desde la queja desgarrada por haber sido durante siglos cuerpo-objeto solamente, hasta la utilización del mismo como la tarjeta de presentación de su propia identidad, un cuerpo de mujer que siente, que ejerce su derecho a expresarse, que ve el cuerpo del otro por primera vez, que desea, que toca. Se trata, en definitiva, de «decir el cuerpo». Una magnífica muestra de estas actitudes podemos encontrarlas en «SEXTO» de Ana Rossetti:

Pero acúsome también de ser tribuna
 de orgullo. Acúsome de toda la vanagloria
 que me asiste al comprobar que vos,
 capaz de convocar con una divina fórmula
 la carne y la sangre de Ntro. Señor, jamás poseeréis
 la palabra que hiciera nacer el texto de mi cuerpo
 entre vuestros dedos consagrados.
 Y acúsome, reverendo padre, del sentimiento
 de rebeldía y de triunfo con que me embriaga
 esta crueldad.¹⁷

Pero es el cuerpo masculino el que hace su aparición, por primera vez, como objeto de deseo y, de este manera, escribe Carmen García Navarro de la poesía de la autora que acabamos de citar, se «consigue señalar el cuerpo del otro, marcando en él variables como el género o el sexo y haciendo posible un estallido de los límites, una descodificación del deseo femenino y una afirmación de la voz femenina que se sienta capaz de manifestarse a sí misma ese deseo»¹⁸. María Rosal, en «Como en todos los cuentos», recorre la fisonomía masculina del príncipe azul por el que suspiran «las nuevas princesas»:

Era bello y prohibido, lo que hacía
 aún más deseable su estatura,
 el arco de su pecho, su grandeza,
 su forma de mirar, como una herida.
 Era altivo, inasible. Nos tenía
 bajo el yugo febril, en la penumbra
 del amor incumplido largamente.¹⁹

Si hay algo que ha conseguido la voz poética femenina, en su intento de subvertir el sistema androcéntrico tradicional, es invertir la imagen que la lírica ha dado tradicionalmente de la mujer, «relegada al papel de la amada. Ahora, en cambio, se convierte en sujeto deseante»²⁰. Y este sujeto deseante lleva consigo otra serie de actitudes que hacen diferente el tratamiento del tema amoroso por parte de la voz poética femenina. Entre estas actitudes debemos destacar, sin duda alguna, la aparición de un erotismo sin tapujos, un erotismo cínico, que en ocasiones roza lo descarnado²¹. El cuerpo ha sido reivindicado y convertido en símbolo de poder por parte de la mujer; ahora le toca a ella desear, exigir, reivindicar una sexualidad que ha estado marginada durante siglos, negada o, lo que es peor, puesta al servicio exclusivo de los deseos masculinos.

Sí, Ginebra, para qué nos vamos a engañar,
 él te desea, haya luna llena o cuarto menguante,
 esté malva el cielo o al borde de una tormenta,
 pues él sólo mira tus ojos, como ascuas,
 y sólo espera la invitación tranquila de tu cuerpo
 [...]
 Y déjale que se crea vencedor en esta batalla desigual,
 pues es un pobre tipo enamorado y derrotado,
 capaz de inmolarse en el fuego de tu cabellera.²²

Frente a este fragmento de un poema de Neus Aguado donde la reina Ginebra aparece como sujeto que «concede» a Lancelot el disfrute de su cuerpo, queremos contraponer unos versos de Carmen Jodrá donde la escritora se dibuja como una mujer deseante liberada de prejuicios, que no oculta su condición de «ser sexual»:

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,

¹⁶ *Elogio a la mala yerba*, un poemario de apenas 38 páginas publicado por Visor en 1996, recoge esta *Salve sui generis*.

¹⁷ El poema de Ana Rossetti pertenece a su libro *Virgo potens* de 1994, incluido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, p. 108.

¹⁸ GARCÍA NAVARRO, C., «La voz del cuerpo en la poesía de Carol Ann Duffy y Ana Rossetti», *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres*, Sevilla, 2003. (Formato CD)

¹⁹ Perteneciente al libro *Inventario* (1997), este poema, que no hemos registrado completo, está incluido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, p. 406.

²⁰ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A., «La construcción del sujeto lírico de las mujeres», *La manzana poética*, 4 (2000), p. 11.

²¹ Sirva como botón de muestra de este erotismo descarnado unos pocos versos de un poema de Isla Correyero titulado «Coño azul»: «Mi coño es negro como carbón evaporado. Pero se vuelve azul a la luz/ de la tele y de la luna. /La característica más peculiar que explica su color y forma / es / que tiene una circulación lenta y estremecida que va navegando / hacia la tinta de las venas y se abre al desamparo de mi / dormitorio como si / comprendiese que un dedo impenetrable, masculino, / no pasará por él, ni por las sábanas.»

²² Este poema de Neus Aguado pertenece al libro *Ginebra en bruma rosa*, de 1989 y está incluido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, p. 222.

[...]

Pero además ocurre
que ella no pondrá nada de su parte.
Ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere.²³

En ocasiones, profundizando en esta nueva actitud femenina de sujeto deseante, podemos encontrar autoras como la magistral Ana Rossetti que ha llevado al hombre al lugar poético que tradicionalmente le ha correspondido a la mujer. Si ella es sujeto deseante, él será, sin lugar a duda, objeto deseado con todas las características que ser objeto de deseo conlleva:

CALVIN KLEIN, UNDERDRAWERS

Fuera yo como nevada arena
alrededor de un lirio,
hoja de acanto, de tu vientre horma,
o flor de algodón que en su nube ocultara
el más severo mármol travertino.
Suave estuche de tela, moldura de caricias
fuera yo, y en tu joven turgencia
me tensara.
Fuera yo tu cintura,
fuera el abismo oscuro de tus ingles,
redondos capiteles para tus muslos fuera,
fuera yo, Calvin Klein.²⁴

Pero, probablemente, el mayor logro de la poesía escrita por mujeres, como ya defendían las teóricas feministas francesas, es la representación de los amantes en términos de igualdad o como escribe M^a Ángeles Hermsilla «frente a la concepción idealizada que ponía, en la tradición petrarquista, una distancia insalvable entre los amantes, en la lírica de mujeres la experiencia amorosa se manifiesta más real, basada en una vivencia compartida».²⁵ La variedad de perspectivas con las que se aborda el tema amoroso, y que en este artículo hemos repasado someramente, desemboca en la aparición poética de dos sujetos deseantes y deseados. Indiscutiblemente, después de que la mujer se haya transformado en sujeto lírico, que haya reivindicado el protagonismo de su cuerpo y haya alabado como objeto el cuerpo del hombre, después de que las poetisas hayan mostrado sin tapujos el erotismo latente en sus creaciones, sólo quedaba hacer de la pareja amorosa ese lugar que «Irigaray entiende como aceptación y reciprocidad; aceptación y reciprocidad con palabras –es decir, con simbólico- que operan aparte de la posesión y consumo del otro».²⁶

Como muestra de esta nueva actitud del sujeto lírico femenino, creemos especialmente revelador un poema de Chantal Maillard, perteneciente a su primer libro titulado

Semillas para un cuerpo y que apunta las maneras que alcanzará la poeta que consiguió el Premio Nacional de Poesía en 2004, con el libro *Matar a Platón*:

Y si te quiero abierto
como el centro imposible de un mundo transparente,
si te quiero imposible, más allá de mis brazos
o la aurora que extiende un sueño en las tinieblas,
más abierto que el viento, más leve y más amante,
será porque mañana nos quisiera infinitos,
unidos como nieve a punto de ser agua.

Y es por eso que dejo resonar la memoria,
todas esas palabras de hilo que se enredan
en tu boca o la mía.²⁷

Los poemas que hemos traído aquí constituyen una pequeña muestra de los diferentes aspectos del amor que el sujeto lírico femenino ha tratado en su poesía, de igual modo que sería revelador abordar la presencia de otros temas nunca tratados por la tradición literaria canonizada. No obstante, nos parece que los aquí transcritos constituyen una buena muestra del tema que ha vertebrado este trabajo a la que queremos añadir una última composición de la gran Juana Castro que resume, como pocas, la actitud de las voces más interesante de mujeres poetisas en la segunda mitad del siglo XX y que está encabezado por la siguiente cita del *Libro del Tao*: «El espíritu del Valle no muere jamás; se llama lo Misterioso Femenino.»

Apocalipsis

Ella no es Pomona. Ni, como las Danaides,
una daga dorada oculta entre los senos.
Ella no es Calíope, aunque sea la voz y la belleza.
Y aunque, como las Náyades, ame fuentes y bosques,
no es Estigia, ni Dafne,
ni es la bella Afrodita
ni el sueño de los héroes.
Pero Ella ha nacido.
Como ananás fragante, se levanta
ungida de romero, como custodia viva, derramando
cuatro copas dulcísimas:
Abrazo de la tierra,
música del aire,
luz violenta del fuego
y el almíbar del agua.
Ya no habrá nunca noche, porque Ella
se ha manifestado
con sus cuatro trompetas y su gloria.
Y así es la gran nueva, la alegría:
Porque Ella ha nacido
y esta es la señal, aleluya.
Que su gracia
sea con todos vosotros, aleluya.²⁸

²³ JODRÁ DAVÓ, C., *Las moras agraces*, Madrid, 1999, p. 45.

²⁴ El poema pertenece al volumen *Dispersos*, recogido en la antología *Yesterday* de 1988, e incluido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, pp. 104-105.

²⁵ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A., «La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad», *Alfinge*, 23 (2011), p. 73

²⁶ RIVERA, M., *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, 1998, p. 199.

²⁷ Poema incluido en la antología de Benegas y Munárriz, *op. cit.*, p. 148.

²⁸ CASTRO, J., *Vulva dorada y lotos*, Madrid, 2009, pp. 87-88.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUADO, N., *Ginebra en bruma rosa*, Barcelona, 1989.
- AGUSTINI, D., *Antología*, en <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/agustini/antologia/vision.htm>. Consultado el 28-5-2015.
- BAUTISTA, A., *Tres deseos. Poesía reunida*, Sevilla, 2006.
- BENEGAS, N. Y J. MUNÁRRIZ (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, 2008.
- BRAIDOTTI, R., *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Buenos Aires, 2000.
- CASTRO, J., *Vulva dorada y lotos*, Madrid, 2009.
- CASTRO MORALES, F., «Identidad femenina y vanguardia: en los límites de los géneros», *Identidades culturales. Actas del Congreso Internacional «Identidades Culturales»* (celebrado en Córdoba, en octubre de 1999), M^a. Á. HERMOSILLA ÁLVAREZ y A. PULGARÍN CUADRADO (Eds.), Córdoba, 2001, pp. 299-308.
- CIPLIJAUSKAITĖ, B., «Desde la marginalidad hacia el centro a través de la palabra», *Identidades culturales. Actas del Congreso Internacional «Identidades Culturales»* (celebrado en Córdoba, en octubre de 1999), M^a. Á. HERMOSILLA ÁLVAREZ y A. PULGARÍN CUADRADO (Eds.), Córdoba, 2001, pp. 211-228.
- FREIXAS, L., *Literatura y mujeres*, Barcelona, 2000.
- GARCÍA NAVARRO, C., «La voz del cuerpo en la poesía de Carol Ann Duffy y Ana Rossetti», *Entretejiendo saberes. Actas del IV Seminario de la Asociación Universitaria de Estudios de Mujeres*, Sevilla, 2003. (Formato CD)
- GASCÓN VERA, E., *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, 1992.
- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A., «La construcción del sujeto lírico de las mujeres», *La manzana poética*, 4 (2000), pp. 8-13.
- _____, «La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad», *Alfinge*, 23 (2011), pp. 65-88.
- IGLESIAS SERNA, A., *Un lugar para el fuego*, Madrid, 1985.
- IRIGARAY, L. (1977), *Ese sexo que no es uno*, trads. Tubert de Peyron y Silvia Esther, Madrid, 1982.
- JODRA DAVÓ, C., *Las moras agraces*, Madrid, 1999.
- LUNA, L., *Leyendo como una mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, 1996.
- MOI, T., *Teoría literaria feminista*, Madrid, 1999.
- PARRA RAMOS, J., *Elogio a la mala yerba*, Madrid, 1996.
- REINA, M. F. (ed.), *Mujeres de carne y verso*, Madrid, 2002.
- RIVERA, M., *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, 1998.
- ROSSETTI, A., *Virgo potens*, Valladolid, 1994.
- SAFO, *Poemas y fragmentos*, Madrid, 1997.