

Mujer real frente a mujer soñada. Nuevas imágenes de mujeres en la poesía contemporánea

María Rosal Nadales*

UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA

Resumen:

El análisis que presentamos dirige su mirada a las imágenes de mujer que aparecen en la poesía escrita por hombres. El marco temporal se delimita desde los años ochenta hasta la primera década del siglo XXI. En este contexto resultan significativas nuevas imágenes de mujeres acordes con su tiempo histórico, lejos de las representaciones idealizadas de otras épocas.

Palabras clave:

Literatura siglo XX, poesía, imágenes de mujer, revisión de mitos.

Real woman versus dreamed-of woman. New images of women in the contemporary poetry

Abstract:

The analysis that we propose is aimed at the images of woman that appear in the poetry written by men. The framework is delimited between the 80's and the first decade of the 21st century. In this context, the new images of women that comply with their historical period are significant, far from the idealized representations of other ages.

Keywords:

21st century literature, poetry, women images, myth review.

1. INTRODUCCIÓN

En los últimos treinta años la sociedad española ha experimentado profundas transformaciones que muestran su correlato en los textos literarios, en tanto que documentos históricos portadores de ideología. Las imágenes de hombres y de mujeres que los textos proyectan son significativas del capital simbólico de una sociedad y un tiempo, como ha indicado Díaz-Diocaretz: «La producción de significado (producción simbólica) en la práctica literaria es el resultado de un sistema de convenciones asimilado por los miembros de una comunidad cultural»¹. La creación literaria de un momento histórico está formada por una polifonía de voces que responden o reacentúan los relatos maestros. En esta ocasión nos interesan las voces, los signos, las metáforas que dialogan con el patriarcado, en particular las que disienten y plantean nuevos modelos.

Nuestro objeto de estudio lo constituye la poesía publicada en España en los años de Democracia y en particular las obras escritas por hombres. Si bien en otras ocasiones² hemos analizado los poemas publicados por mujeres en busca de las manifestaciones de nuevos sujetos líricos, en esta ocasión pretendemos profundizar en aquellos poemas que ofrecen novedosas imágenes de mujer que contienen con figuras obsoletas e idealizadas.

La poesía de las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI es tremendamente plural y en ella conviven varias generaciones poéticas y múltiples tendencias estéticas. No es nuestro propósito analizar los parámetros que puedan definir o diferenciar unas y otras, sino que vamos a centrar nuestra atención en un corpus de poemas en los que rastreamos la representación textual de nuevas imágenes de mujeres. Las poetisas contemporáneas han aplicado en sus textos procedimientos de revisión de los modelos

Recibido: 15-X-2010. Aceptado: 17-XI-2010.

* Profesora del Área de Didáctica de la Lengua y la Literatura.

¹«La palabra no olvida de donde vino. Para una poética dialógica de la diferencia», en DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. M., *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1999, p. 95.

² ROSAL NADALES, M. «Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación» en ARRIAGA, M. *Escritoras y figuras femeninas en la literatura castellana*, Sevilla, Arcibel, 2009, pp. 465-480.

tradicionales y han respondido en una amplia mayoría con propuestas subversivas, en las que la ironía y la parodia han desempeñado un papel fundamental. También en la poesía escrita por hombres encontramos nuevas imágenes de mujer que dialogan con las que están construyendo las poetas coetáneas, imágenes muy actuales, que rechazan los postulados patriarcales para mostrar nuevos modelos femeninos mucho más libres en su actuación y en la expresión del deseo.

No pretendemos decir que en todos los poetas, ni en todas las obras, se pueda observar la construcción de nuevos objetos líricos, sino que, al igual que ocurría en la poesía escrita por mujeres, también en la publicada por hombres sobresalen poemas en los que es manifiesta una revisión de arquetipos patriarcales, así como nuevas reescrituras de modelos de mujer que contienden con estereotipos comúnmente aceptados.

La mujer, como objeto literario, se ha definido históricamente como musa, belleza, silencio, encerramiento o sumisión. Tanto el cuerpo femenino como sus actitudes vitales han estado mediatizados por los estereotipos patriarcales, desde los modelos petrarquistas a los que representan el ángel del hogar decimonónico, sin olvidar la *femme fatale* del Modernismo.

«El cuerpo femenino, ha quedado claro, es un constructo simbólico, un simulacro, cuya existencia depende del discurso social —verbal, especulativo, ficticio, histórico, religioso, legal— y está mediado por puntos de vista axiológicos o juicios de valor. El lenguaje (y sigo ahora a Bajtín) es una metáfora del encuentro evaluativo de enunciados que forman el sujeto.»³

Nos vamos a centrar, por tanto, en poemas publicados a partir de los años ochenta, años que, con las libertades garantizadas por la Constitución y la Democracia y los nuevos avances sociales con la influencia de las diversas corrientes feministas, facilitan que tanto hombres como mujeres puedan revisar su lugar en el mundo y aceptar o rechazar el capital simbólico heredado.

2. DECONSTRUCCIÓN DEL ARQUETIPO DE MUJER

Lejos de la figura estereotipada de musas, amadas hieráticas o etéreos fantasmas sin carne, la poesía contemporánea ofrece nuevas imágenes de mujeres que responden a los esquemas mentales de la sociedad del siglo XX, mujeres reales de carne y hueso, sin falsas idealizaciones. No faltan, en este camino, quienes se centran en la deconstrucción de modelos ya caducos como denuncia y reivindicación de la mujer actual, calidoscópica y cambiante. En este sentido los poetas se valen de una

herramienta muy presente en las corrientes estéticas del posmodernismo como es la ironía para expresar la revisión y el desacuerdo con antiguas miradas.

«El sujeto semiótico forma parte de los múltiples sistemas simbólicos que conforman la cultura. [...] El lenguaje es un factor decisivo en la constitución de subjetividades, de naciones y comunidades, y así concebido apunta a inventar nuevas maneras de comprensión de los textos y sus relaciones extratextuales.»⁴

Frente al arquetipo de la diosa o la musa, la mujer que se eleva para su contemplación o se adora, Eduardo García construye en «Musa de a pie» un retrato de mujer real que dialoga con modelos propuestos por la literatura, el arte y con los relatos publicitarios de la modernidad. Frente a los cuerpos de plástico, los *cyber body* o la cirugía estética, tan presentes en la sociedad contemporánea, el poeta reivindica a la mujer real, sin falsos alardes, dueña de su cuerpo y de su destino.

El poema, publicado en 1995, alude irónicamente al estereotipo de la musa para la inspiración poética. Noni Benegas avisa en *Ellas tienen la palabra* de que uno de los grandes problemas para que las mujeres pueden inscribirse como sujetos en la tradición literaria estriba en que siempre han sido vistas como objetos o musas, por lo que se impone romper con este arquetipo.

«A lo largo del análisis de la poesía escrita por mujeres desde las románticas hasta nuestros días, el problema de base que subsiste es cómo dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto* de esa poesía —musa, madre, amada, naturaleza—. O mejor, cómo las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe.»⁵

Pero la mujer musa ya no puede satisfacer al hombre contemporáneo que necesita una compañera a ras de tierra, en la arena diaria. De ahí el sintagma «de a pie» que desde el título pone en entredicho cualquier sacralización heredada. La musa baja del pedestal y se humaniza, lo que además supone para la mujer un alivio, pues puede rehusar las máscaras y mostrarse tal cual es, sin imposiciones ni atavíos. En este sentido, también desde la ironía, se expresaba Isla Correyero para denunciar la esclavitud que las modas y modelos sociales imponen sobre el cuerpo de las mujeres: «Quería ella la enamorada unas mamas bidimensionales [...] que pudiese lucir tras los traslúcidos velos gasas encajes de los trajes que a su divino novio le gustaban» («Tiranía estética» en *Amor tirano*, 2003) o Julia Otxoa: «Cómo me dueles, mujer de nylon y escarapate,/ de belleza en siete días,/ y norte deshabitado,/ mujer colonizada y rota» (*Antología poética*, 1986).

³ *Ibid.*, p. 72.

⁴ *Ibidem.*

⁵ BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997, p. 23.

La mujer que dibuja el poema de Eduardo García no ha de hacer ningún sacrificio para agrandar al varón porque es aceptada tal cual es: «Despeinada me gustas, ojerosa,/ con el rimmel corrido y con desgana». El rechazo al estereotipo femenino para la contemplación es manifiesto y a él se antepone otro, mucho más de acuerdo con el tiempo histórico en el que se inscribe, por lo que lejos de máscaras o artificios, rechaza modelos obsoletos en los que lo femenino se identificaba con cualquier suerte de botánica: «asomada al pavor de la semana / y no como en el búcaro la rosa.

Curiosamente, a pesar de que la imagen de mujer que proyecta es absolutamente contemporánea, el poeta recurre a formas clásicas como el soneto, en un modo más de subvertir la tradición al utilizar el utilaje retórico de épocas pasadas aunque con nuevos contenidos y aportaciones. Es un planteamiento muy del gusto de la poesía a partir de los años ochenta, cuando los poetas vuelven a revitalizar formas métricas clásicas que, junto con el verso libre, van a servir de vehículo para nuevas e inéditas miradas poéticas. Así lo encontramos también en poemas de mujeres como Rosa Díaz, que canta al cuerpo masculino con un erotismo descarnado y directo (*Someto de repente*) o Carmen Jodra, quien va a usar el soneto para subvertir tanto en el contenido como en la forma, pues no solo altera la métrica tradicional, sino que aporta un sujeto lírico muy combativo y totalmente novedoso. «Cuando una tiene sangre de ramera/ brutal desprecio hacia la mayoría/, —dirá Jodra— no podría ser casta / aunque quisiera» (*Las moras agraces*, 1999).

En el poema de Eduardo García, la mujer se presenta como compañera del hombre y ambos comparten el estupor de la mañana y el asombro de la vida.

Cuando la luz nos tiende, rencorosa,
un ácido sabor y no la lana
donde arrullarse juntos, la mañana
se desliza procaz, triste, penosa.

Parece una parodia la existencia
en sí misma y tú un ángel descarriado
(estremecido el pie que toca el suelo).

Me llevaré al trabajo tu presencia
sin cosméticos, llana, al otro lado.
Aquel donde en tus ojos río y vuelo.

(Eduardo García, *Las cartas marcadas*, 1995)

Una década después, otro poeta más joven, Mario Cuenca Sandoval, va a plantear un radical análisis de uno de los estereotipos de mujer más difundido por la literatura

y el arte. En «Autopsia de Beatriz» realiza una disección del arquetipo de amada propuesto por el petrarquismo, de larga continuidad en las letras españolas. Critica la falta de revisión de los modelos poéticos que lleva a repetir moldes retóricos vacíos, sin actualizar los referentes: «Pero todos cantamos/ a la misma mujer⁶ una mujer / que no existe».

Como solo se puede hacer una autopsia a lo que está muerto, la intención de Cuenca parece clara ya desde la primera palabra del título, con la que desvela su deseo de saldar cuentas con lo dado y lo heredado para poder construir desde el presente.

La idealización que la literatura y el arte han introducido en las imágenes de mujer no es ajena a los presupuestos ideológicos desde los que se produce la obra artística. Por tanto, a principios del siglo XXI parece obvio que no se puede seguir cantando a Beatriz como si aún Dante no hubiera vuelto del infierno y no hubieran pasado siete siglos⁷.

Autopsia de Beatriz

Todos los poemas de amor
de todas las épocas y todos los poetas (debo añadir:
varones)
Todos fueron escritos para aquella Beatriz de Dante

El paréntesis del segundo verso alude a las representaciones textuales con las que la poesía escrita por hombres ha cantado a las mujeres y al amor, desde el arrobamiento petrarquista hasta el temor y el embrujo que la belleza femenina suscita en los poemas modernistas a través de mujeres sirenas o esfinges —en la órbita de la *femme fatale*, peligrosas siempre—, sin olvidar la parodia o el escarnio de la poesía burlesca y satírica⁸. Concepto heredado en nuestros días, aunque con profundas revisiones por parte del feminismo, según el cual se consideraba que los poetas, los creadores, eran los hombres y las mujeres las musas, inspiradoras o amadas más o menos hieráticas según la época y tradición literaria; más o menos malvadas según la corriente estética, desde la dulzura de aquella Laura que engrandecen los versos de Petrarca, o la amada de Garcilaso, hasta Salomé y otras *femmes fatales*.

Siglo tras siglo hemos estado cantando a la misma mujer
Hemos celebrado esta o aquella otra cualidad comisura
de los labios curva o manera de desnudarse caída de los
párpados
forma de abandonarnos

El carácter histórico de los sentimientos supone que cada época requiere sus modelos amorosos y cada ideología

⁶ Uno de los rasgos de estilo del *Libro de los hundidos* es que su autor ha prescindido de los signos de puntuación, no así de la ortografía que impone el uso de mayúsculas tras el punto.

⁷ *El libro de los hundidos*, en el que se inserta este poema, fue publicado en 2006 y obtuvo el Premio Vicente Núñez de Poesía.

⁸ Recordemos, solo por citar un ejemplo, los poemas en los que Francisco de Quevedo hace burla de las mujeres, por su edad, por su afición a la cosmética, por su maldad congénita o por sus aspiraciones al conocimiento.

los diseña conforme a sus parámetros. Así lo han señalado críticos y poetas:

«Los sentimientos son históricos; hay, por tanto, que romper con el concepto de sensibilidad heredado, hay que desvelar la fundación mítica del yo sensible en tanto que base de una moral burguesa que ha utilizado la poesía para reproducir su propia irrealidad.»⁹

Por ello ya no es posible cantar de la misma manera que en siglos precedentes y hay que vigilar el lenguaje para no ser dichos por él, como ha señalado Noni Benegas al referirse a la construcción de sujetos poéticos femeninos: «Si en algo sirvió la (toma de) conciencia del lenguaje durante los setenta fue para enterarse de que ya no se puede decir *amor* o *noche* impunemente. Que ser hablados por el lenguaje significa ser hablados por todo un acervo anterior que habla a través de nosotros»¹⁰. En esta línea los versos de Mario Cuenca confirman que, pese al paso del tiempo, seguimos repitiendo los mismos tópicos.

Pero todos cantamos
a la misma mujer una mujer
que no existe
que no es esta ni aquella ni la otra
porque está hecha de todas las mujeres

La convención del nombre «Beatriz» es un símbolo o una cuestión retórica para Cuenca Sandoval — «Llamémosla Beatriz Con eso baste»—, pues el arquetipo se presenta vacío de contenido, gastado por el uso.

Que cada cual le ponga el rostro que convenga
un rostro sobre una máscara sobre un rostro borrado
Todos hemos cantado a la misma mujer que no es la
misma
Y la hemos cantado tantos y en tantas ocasiones
nuestras voces se han enamorado tantas veces
de lo que otros escribieron
que al final no sabíamos cuál era la de cada uno
andábamos enamorados locamente de las otras Beatrices
y de tantas idas y venidas a través de los siglos
al final la volvimos transparente
como sobre una mesa de cristal
iluminada por la energía poética
por el fuego que hemos avivado entre todos
Y a fuerza de más luz la hemos matado
Y ya no hay quien escriba
Un poema de amor medio decente

Se convierte así Beatriz en un palimpsesto configurado a partir de múltiples voces superpuestas, de manera que su identidad se torna borrosa a fuerza de ser

plural («las otras Beatrices»). La revisión a la que somete el personaje Mario Cuenca sitúa a Beatriz en una mesa de cristal, en manos del forense, que en este caso es el propio poeta que la disecciona («iluminada por la energía poética») y va señalando adherencias de unos y otros. Muerta definitivamente puede dar paso a nuevos modelos de mujer. Sin embargo el poema se sitúa en ese punto intermedio que finaliza con el informe del forense, o del poeta, que corrobora la imposibilidad de ver a las mujeres como seres reales, mientras se sigan imponiendo modelos literarios obsoletos. Los versos finales proponen con ironía una salida. Y es que si de verdad se quiere escribir un poema de amor en estos tiempos hay que estar muy atento a las voces de la tradición que se infiltran y contaminan la visión de la amada de rémoras literarias y desde luego ideológicas que representan a las mujeres como figuras que nada tienen que ver con la realidad de finales del siglo XX.

Frente a estos modelos revisionistas, Miguel Postigo¹¹ ofrece en «Amor sacro y amor profano»¹² una síntesis que parece superar las contradicciones históricas, pues si bien parte de los atributos que la tradición literaria ha adjudicado a las mujeres — «Ella es lo etéreo, el alma, el sentimiento / sutil, la delicada inteligencia»—, pronto se vuelca en la descripción de la mujer real. La amada no es un cuerpo hierático para la contemplación, sin carne o sin olor. Muy al contrario, es la mezcla de lo humano y lo divino lo que la hace precisamente humana. El epifonema del último verso es clarificador en este sentido: «El animal y el dios. Esa es mi amada». El poema está surcado también de un erotismo directo, en el que todo puede ser nombrado con naturalidad.

Pero es también la carne, y los olores,
Y la sangre menstrual, y las riadas
del cuerpo, y las palabras jadeadas
en la fiebre del coito, y el vientre, y la negrura
que oculta entre los muslos la fisura
que es fuente del placer y de la vida.
Carnal, tumultuosa, arrebatada,
y celeste, intangible, indefinida.
El animal y el dios. Esa es mi amada.
(Miguel Postigo en *El origen del mundo*, 2004)

3. MUJERES REALES

Si las imágenes idealizadas o los distintos estereotipos propuestos por el patriarcado son puestos en entredicho también en la poesía escrita por hombres, es necesario que a los modelos rechazados se impongan nuevos perfiles. En este sentido, ironía y parodia van a convertirse en útiles herramientas para llevar a cabo la elaboración de inéditas imágenes de mujer.

⁹ EGEA, J., SALVADOR, A., GARCÍA MONTERO, L., *La otra sentimentalidad*, Granada, D. Quijote, 1983.

¹⁰ BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (eds.), *Op. cit.*, pp. 76-77.

¹¹ Es uno de los poetas más jóvenes (1976) de esta muestra junto con Mario Cuenca (1975). ¹² Recogido en la antología *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión, 2004.

¹² Recogido en la antología *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión, 2004.

A partir de la parodia del anuncio periodístico por palabras, Juan Bonilla construye un alegato en pos de la mujer real, de carne y hueso. Ya no es una de las tantas «Beatrices» refutadas en el poema de Mario Cuenca, sino que, por el contrario, tiene nombre y apellidos, número de teléfono y dirección postal.

Oferta de empleo

Preciso señorita de ojos negros,
melena negra derramada en cascada por la espalda,
uno setenta y tres de altura,
estudiante de cuarto de Arquitectura,
domiciliada en Vía Layetana, 17, octavo C, Barcelona,
su teléfono ha de ser el 93 3 45 67 81.

Imprescindible que haya leído tres veces
La Gran Eulalia de Paolo Capriolo
Y que cumpla años (24 esta primavera)
El 17 de abril.

Se ha de llamar Marta Trullols Aymé.
Se le propone salir a tomar algo
(aunque no sea en serio).

Interesadas llamar al 93 4 53 17 04.

Absténganse quienes incumplan uno solo
De todos estos requisitos.
(Juan Bonilla, *Partes de guerra*, 1992)

El poema se convierte en una detallada descripción de la joven, tan minuciosa y realista como una ficha policial, en la que lo único que faltan son sus huellas dactilares. El retrato configura una estudiante de Arquitectura entre cuyas señas de identidad aparece la de ser lectora. El *topoi* de los libros y la lectura ha sido tema de discusión secularmente en lo que respecta a las mujeres, que han sido ridiculizadas históricamente cuando han mostrado su deseo de acceder a la lectura y al conocimiento. Sin embargo es obvio que tales parámetros no pueden estar vigentes en un momento histórico en el que mujeres y hombres comparten el acceso a cualquier rama del saber. En este sentido se pronuncia el poema de Andrés Neuman «Mujer leyendo» y Abel Feu llega más lejos al incluir la lectura en la relación erótica: «tranquilamente amándonos [...] los dos bajo una lámpara y leyendo».

Pablo García Casado en *Las afueras* (1997) ofrece modelos realistas y absolutamente actuales de las relaciones de amor, en las que no faltan alusiones intertextuales. En «El poema de Jane» construye un sujeto lírico femenino que nos recuerda al Raymond Carver de «Por mi parte, yo la enseñé a beber». La voz de mujer narra con amargura el recuerdo de una relación terminada, con sus luces y sombras. Es una voz contemporánea, cercana al realismo sucio, sin idealizaciones ni falsas apariencias. La escena,

que desemboca en una visión nihilista del amor, describe de manera directa y descarnada las relaciones de pareja,

él me enseñó a beber a pasar largas temporadas
en la cama a provocar la ira del vecindario a no sentir
en demasiadas cosas ningún tipo de vergüenza

con él también aprendí los gritos el miedo los fracasos
el olor a colonia de otros cuerpos y una frase:
cualquier forma de amor conlleva desperdicio
después de luis¹³ no me supo tan amarga la cerveza

También en otro poema de *Las afueras* («Tampa FL»), García Casado sitúa la acción en Estados Unidos, en una voz de mujer que recuerda, al igual que en el poema anterior, una relación terminada, pero sin lamentos ni acusaciones. Se trata más bien de un fragmento de interior en el que la mujer hace inventario del pasado y concluye en el presente con la imagen de la hija que ahora crece y juega con las amigas y entre sus juegos incluye aquella falda que fue un objeto erótico para sus padres, pero que ahora ha perdido toda significación, salvo para la mirada nostálgica de la madre. La vida, como un mapa de objetos esparcidos, deja ver unas veces unos y otras veces otros, de manera que, en este poema, con un tono fragmentario muy propio de la poesía posmoderna, se pone de relieve un objeto –la falda– y la distinta significación que tuvo en el pasado. Es una estampa en apariencia trivial en la que el léxico y el tono se alejan de cualquier transcendencia, pero profundamente contemporánea en la que el sujeto poético femenino acepta la realidad, si apelar a la poética del abandono.

como un tornado que pasara lentamente
la vida esparció los objetos por las cuatro
esquinas de este mapa objetos

de escaso valor souvenirs bolígrafos gastados
transistores sin pilas y prendas prendas como esa falda

tirada por el suelo
aún recuerdo el día que la compraste ¿qué es esto? no
no voy a ponérmelo es demasiado corto cien mil veces

en cócteles en verbenas en domingos estúpidos en casa
bailando para ti solo para ti cien mil veces me la puse
sin bragas sin nada debajo como tú me pedías y ahora ves

tirada por el suelo
se la pone luisa para jugar con las amigas

si vieras qué grande se ha puesto en pocos meses

Son mujeres urbanas, que conviven y comparten los mismos escenarios con los hombres y que adoptan papeles mucho más diversos que en épocas anteriores. Mujer urbana

¹³ Uno de los rasgos de estilo de Pablo García Casado consiste en suprimir cualquier signo de puntuación, así como las mayúsculas.

e independiente la que presenta Luis García Montero en el Poema XII de *Diario Cómplice* (1987): «Pasas como un escándalo por medio de la calle». La ciudad y los ojos del sujeto poético la observan y la acogen, pero la mujer, que conoce su rumbo, continúa su camino. Es una musa con vaqueros¹⁴ en el paisaje finisecular del siglo XX.

Y yo soy la ciudad mientras te miro,
ese calor de plásticos y cuerpos
que quisiera de pronto poseerte
con su brazo manchado.

Pero solo la tarde
puede acoger los pasos que se pierden,
el desgastado azul de tus vaqueros,
la ruta de los ojos y los barcos
cuando doblas la esquina.

El retrato de mujer que esboza Andrés Neuman en «Soneto de la buena compañera» es muy elocuente si atendemos a las cualidades que resalta y que no son las que tradicionalmente se han propugnado para el género femenino. Ya desde el título la palabra «compañera» sitúa los términos de la enunciación, de modo que la mujer no es diosa ni musa sino que camina codo a codo con el hombre, al igual que manifestaba Eduardo García en «Musa de a pie». Pero ¿cuáles son las virtudes para que pueda ser la compañera deseada? Neuman es explícito. Se busca la mujer inteligente y cómplice, en absoluto celosa, alegre y en la que se impone el buen juicio, sobre los estereotipos de belleza: «No cambias la razón por una rosa».

Las dos alusiones al campo semántico de la muerte «nicho» y fosa», ofrecen significados opuestos y complementarios. Si con la expresión «demuestras que los celos son un nicho» se distancia de modelos amatorios de control y sitúa la relación de los amantes en un plano de igualdad, con el verso «y me has dado un regalo hasta la fosa» se alude al amor eterno, aunque el tono le resta trascendencia.

Soneto de la buena compañera

Eres cómplice y gustas del capricho,
llevas inteligencia hasta en los pechos.
Me enseñan los silencios de tus hechos,
me remas en el alma con lo dicho.

Demuestras que los celos son un nicho,
te gustan el aroma y los derechos.
Te niegas a alejarte de los lechos,
dices que la tristeza es un mal bicho.

No cambias la razón por una rosa
y trasnochas los lunes y los martes
y leo tu presencia en cada cosa.

Y tus ojos son dos distintas artes
y me has dado un regalo hasta la fosa
y eres mi amor entero con sus partes.

(Andrés Neuman, *Sonetos del extraño*, 2007)

Visión irónica y muy lúdica es la que dibuja Abel Feu en «No cambies más». Los versos discurren sobre varios tópicos que configuran los principales rasgos de carácter del joven. El gusto por los animales, los paisajes, la pesca o el fútbol, incluso la poesía, son referentes contradictorios, pues si bien la joven los valora al principio de la relación, una vez ha captado la atención masculina, ya no se esfuerza en fingir y los rechaza por considerarlos aburridos y poco interesantes.

El poema se plantea como un divertimento. Es un juego lúdico que requiere un lector que, lejos de los parámetros culturalistas, coopere y se desenvuelva en el plano coloquial del juego y de la risa, de lo intrascendente. Así se entiende la presencia de palabras tan del gusto adolescente como «supercursis» o «repatalean»; o los juegos fonéticos redundantes: «por favorrr...» o «aburriburriburriburrimiento...».

La actitud de rechazo conduce a la autoafirmación de la mujer, cansada de responder a los modelos propuestos, lo que textualmente se refuerza por el imperativo «¡entérate!» o el estilo indirecto «y que a ver si me entero». Por otra parte, el sujeto poético acepta divertido y cómplice la actitud de su compañera, por lo que el reproche final deriva en una reflexión metaliteraria que alude a la dificultad del poeta para escribir cuando el objeto poético se muestra díscolo y cambiante.

No cambies más

No cambies más, amor. Eso te pido.
Después de tanta historia con los bichos
resulta que te espantan y —«¡entérate!»—
te dan un asco horrible.

Y que aquellos

chulísimos paisajes qué bonitos y etcétera
te parecen estampas supercursis
propias de domingueros, por favorrr...
Y que, bueno, del pobre Brahms te callas
por no herirme.

Y que pescar, por Dios,
qué aburriburriburriburrimiento...

Y que a ver si me entero: que mis chistes
enfadan a la risa, son malísimos.
Y que el fútbol te pone de los nervios.
Y que en la vespa solo pasas frío.
Y que los versos te repatalean...

¹⁴ «Musa con vaqueros» titula García Montero una reflexión sobre la poesía contemporánea, muy especialmente sobre la corriente denominada «de la experiencia», en el n° 565 de *Ínsula*.

Ten compasión, encanto. Mira mira
que me haces polvo polvo los poemas.
(Abe Feu, *Feu de erratas, Sevilla, Renacimiento* 1997)

4. REVISIÓN DE MITOS

Una de las técnicas subversivas más presentes en la poesía contemporánea escrita por mujeres tiene que ver con la revisión de mitos a partir de los años ochenta. En un doble procedimiento, que implica la revisión y la subversión, se reescriben con voces de mujer las antiguas historias sancionados por la tradición patriarcal, para lo que utilizan la máscara autobiográfica y la parodia. Penélope es uno de los personajes más revisitados, aunque desde muy diversas perspectivas. Si bien muchos poemas rechazan la imagen de quien solo tiene la espera como objeto y meta en su vida (Isabel Rodríguez en *Tiempo de Lilas*¹⁵, 1993), otros vuelven la vista hacia las pulsiones y sentimientos de una mujer sola que desea y ama y que puede llegar incluso al incesto (Ana M^a Romero Yebra, *Las lágrimas de Penélope*, 1998). Silvia Ugidos reescribe la historia de Ulises desde la perspectiva de Circe, quien recuerda que Penélope no es una mujer enamorada, sino una trampa de la cobardía disfrazada de amor, por lo que le pide: «Quédate Ulises: sé un cerdo» («Circe esgrime un argumento» en *Las pruebas del delito*, 1997).

Con menor acritud, también encontramos una postura revisionista en la poesía escrita por hombres de la misma época. Manuel Lara Cantizani va a realizar una nueva versión del mito, «Carta de Penélope a Circe» (2002), a través de la representación de sujetos líricos femeninos fuertes y reivindicativos. Lo más interesante de este poema es que, lejos de los enfrentamientos y rivalidad entre mujeres, Circe y Penélope salvan sus diferencias en una hermandad insólita en el mito, lo que desde el feminismo se ha denominado «sororidad».

El poema se estructura conforme al género epistolar y da voz a la misiva de Penélope que se sabe lejos de Ulises física y emocionalmente, mientras él está manteniendo una relación amorosa con Circe: «Agua. Me separa de Ulises / tu cuerpo y el suyo sudando amor desnudo / sin orillas./ Demasiada agua». Pero el recuerdo de Ulises se ha diluido en la distancia y ya no hiere el amor ni el despecho: «Su insípido recuerdo vadea seco/ por las playas de la memoria». Lara Cantizani ofrece en el poema una vuelta de tuerca que no hemos encontrado en ninguna otra reescritura. Aquí Penélope, no solo no es la esposa fiel que aguarda al héroe, sino que ha cometido la suprema traición puesto que reconoce que Telémaco no es hijo de quien dice ser su padre: «El porqué de este poema es el mensajero. Telémaco./ Él y tu cariñoso huésped / —fiero engañado—/ se creen

padre e hijo». Penélope no se presenta como una esposa despechada ni combativa, sino como alguien que está muy por encima de Ulises y sus circunstancias. Se trata de una mujer fuerte y autónoma, que afirma no recordar al padre de su hijo, en un desprecio más profundo hacia el patriarcado. Es una mujer que ha dejado de creer en los héroes y en los hombres.

Además, los labios anónimos que besé a escondidas
se han empapado de olvido
y, te seré sincera, amiga,
no sé bien quién lo engendró.

La cercanía que muestra Penélope hacia Circe es más propia de cómplices que de rivales: «No los desilusiones, no seas bruja». También la alusión al término bruja es doble, no solo porque Circe aparece en el Canto X de *La Odisea* como una maga capaz de convertir a los compañeros de Ulises en cerdos, sino porque alude a la consideración que la palabra bruja posee en la ideología patriarcal como mujer poderosa capaz de hacer daño a los hombres. La Penélope de Lara Cantizani, contraria a las directrices del modelo patriarcal, se muestra promiscua y orgullosa, ha sustituido a los héroes por los poetas. Se ha quedado con el canto épico, con la literatura que engrandece a los hombres, precisamente porque ha dejado de creer en ellos

Mi nuevo amante
—él ha escrito estos versos,
no es héroe, es poeta—
admira al tuyo.
Yo ya no.

Recuerdos a los cerdos.

El último verso («recuerdos a los cerdos») incluye al género masculino en un guiño patriarcal que nace de la idea de que las mujeres consideran a todos los hombres igual de despreciables.

«La fuerza¹⁶ del destino», de Abel Feu, parte del pastiche de un texto del siglo XVI, «Damón y Filis», de Francisco de Aldana, cuyos versos incorpora en cursiva y con los que ridiculiza, por extensión al género pastoril. Es un poema de amor que reproduce literalmente el intertexto de Aldana (versos 3, 4, 5 y 13) y en el que la parodia de la tradición bucólica y de la poesía pastoril cumple la función de rechazo de modos antiguos de la expresión amorosa y la conciencia de que los sentimientos son históricos («no te asustes que así lo decían / antes los poetas»), por lo que el amor no puede nombrarse con moldes de hace más de cuatro siglos.

¹⁵ El libro al que pertenece este poema *Tiempo de lilas*, permanece inédito, aunque el poema ha visto la luz en varias ocasiones. Puede leerse en GARCÍA GUAL, C., «Trece poemas odiseicos», *Revista de Occidente* 158-159 (1994), pp. 226-227.

¹⁶ La alusión intertextual es múltiple, pues también *La fuerza del destino* es una obra de Giuseppe Verdi que recrea la obra de Ángel de Saavedra *Don Álvaro o la fuerza del sino*.

¿Quién nos iba a decir
que nos encontraríamos —después
de tú ya sabes— así, *juntos trabados*¹⁷
con lenguas, brazos, pies y encadenados
cual vid que entre el jazmín se va enredando?
(no te asustes que así lo decían
antes los poetas¹⁸)

No, ya en prosa, ¿quién nos iba
a decir que hoy nos encontraríamos
en esta íntima escena de interior
tranquilamente amándonos, tú y yo
en silencio (que no todo va a ser
lucha de amor, qué leches),
los dos bajo una lámpara y leyendo
este poema, mira qué romántico?

Quién, quién nos lo iba a decir.

El poema, estructurado en tres partes, recoge el referente literario en la primera estrofa, mientras que en la segunda lo desautoriza como modelo válido para la expresión del amor en la sociedad finisecular del siglo XX. Entre ambas estrofas opera, a modo de bisagra y como antítesis, la expresión «No, ya en prosa» que remite al coloquial, «ya en serio», como si hablar de amor citando a los poetas fuera una broma trasnochada. La tercera estrofa, de un solo verso, actúa como un epifonema o reflexión final que concluye el razonamiento de las dos estrofas precedentes, a la vez que repite, en un verso que funciona a modo de estribillo («¿quién nos lo iba a decir?»), la extrañeza fingida y cómplice, entre sujeto/objeto poético y lectores.

En este diálogo, que el sujeto lírico entabla con la tradición literaria, se alternan las palabras del siglo XVI con la voz de un hombre de finales del siglo XX, inserto en el código de valores de su época, pero conocedor de otros códigos amorosos gracias a la lectura, compartida con la amada. La parodia del género pastoril se vale de reflexiones metaliterarias «así lo decían antes los poetas», o «No, ya en prosa», que nos remiten con sorna a lo ridículo que es ponerse poético para hablar de amor en estos tiempos. La «*lucha de amor*» que también cantara Góngora en la Soledad Primera («a batallas de amor / campo de plumas») queda definitivamente obsoleta por la introducción del lenguaje coloquial en la expresión popular «qué leches».

El poema de Juan Bonilla «Denominación de origen: extranjero» revisa a partir de la ironía el término «patria», que pierde así cualquier posible trascendencia. Es un poema amoroso que reutiliza los tópicos del amor cortés: «Mi patria está en el cuerpo de Patricia, / mi himno es su gemido, mi

bandera / su desnudez de doce de la noche». Pero la mujer contemporánea no espera servidores ni ofrendas, sino que vive en un mundo real en el que trabaja fuera y es independiente. Por otra parte, aunque el hombre se muestra esclavo y sumiso, el tono paródico desmiente el arquetipo y lo destierra.

El poema se construye, en un tono aparentemente solemne, sobre la idea de patria y con ese sintagma comienza cada una de las cuatro estrofas, aunque con significativas variantes, pues mientras que en las tres primeras se refiere a ideas generales, en la última el concepto se vuelve tan concreto y personal que recibe nombre y filiación: «el cuerpo de Patricia». El poema de tintes épicos va derivando en un intimismo lírico: «nostalgia de la infancia», «invernadero de pasiones» que, sin embargo, no acaba de fraguar porque la parodia lo hace saltar en pedazos: «ese lugar / en el que dan paella los domingos».

Denominación de origen: extranjero

La patria es estar lejos de la patria,
una nostalgia de la infancia en noches
en que te sientes viejo, una nostalgia
que sube a tu garganta como el agrio
sabor del vino en las resacas duras.

La patria es un estado, pero de ánimo
un viejo invernadero de pasiones.
La patria es la familia, ese lugar
en el que dan paella los domingos.

Una patria es la lengua en la que sueñas,
y el patio del colegio donde un día
bajo una lámina de cielo oscuro
decidiste escapar por vez primera.

Mi patria está en el cuerpo de Patricia,
mi himno es su gemido, mi bandera
su desnudez de doce de la noche
a ocho de la mañana, tras la ducha
mi patria va al trabajo, yo me exilio.

(Juan Bonilla, *Partes de guerra*, 1994)

La imagen de la mujer lectora ha sido mirada bajo sospecha secularmente. El poema de Andrés Neuman «Mujer leyendo» dialoga con esta tradición y la contradice al presentarnos una mujer que despierta admiración en el hombre que la contempla, precisamente por estar leyendo.

Admirar es el verbo
que dice en su doblez
lo que despierta en mí tu quieta pose.

¹⁷ «Damón y Filis»: —¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando / en la lucha de amor **juntos, trabados, / con lenguas, brazos, pies y encadenados / cual vid que entre el jazmín se va enredando**, /y que el vital aliento ambos tomando/ en nuestros labios, de chupar cansados, / en medio a tanto bien somos forzados /llorar y sospirar de cuando en cuando?

¹⁸ Se refiere al «Soneto XII» de Francisco de Aldana, reproducido en la nota anterior y por extensión a los poetas de la tradición literaria cuando cantan al amor.

Esa misma doblez está en tus pechos
 porque elevas el libro y lo sostienes
 juntando bien los brazos, plegando la atención.
 Me tienta imaginar el personaje
 al que estás abrazando, en qué adjetivos
 prefieres detenerte. Me entretengo
 calculando la pausa, la cadencia
 con que pasas las páginas: sonrío
 al comprobar que eres una lectora lenta,
 con rodeos de asombro o de pregunta.

La conclusión del poema se traslada al ámbito íntimo de manera que lo que la voz poética demanda es la misma atención que la mujer está prestando al libro: «Quién pudiera de ti recibir esos ojos / con el mismo deseo, con idéntica hondura». Los términos de la enunciación enlazan así con la tradición literaria que alaba la hermosura femenina, aunque con un elemento novedoso, pues ahora lo que se ensalza es la sensualidad que emana de la inteligencia: «Eres lo que hace falta. Belleza meditando. / Carne con su temblor y su sintaxis. / Ese lugar en que la inteligencia / y la sensualidad se hacen un nudo» (Andrés Neuman, *Mística abajo*, 2008).

5. NUEVAS PERSPECTIVAS DEL EROTISMO

Entre personas que se relacionan en igualdad, las relaciones eróticas carecen de jerarquías y tanto el cuerpo del hombre como el de la mujer pueden ser nombrados de igual forma. En este contexto, cuando un sujeto lírico masculino actúa conforme a los parámetros sexistas, puede suceder que el objeto poético femenino reaccione contra las normas establecidas y, lejos de aceptar críticas o humillaciones, responda de manera agresiva, pues al moverse en el contexto de relaciones de amor sin jerarquías, puede dejar en entredicho el papel masculino. En un entorno urbano y rutinario como es la compra en un supermercado, escenifica Luis Alberto de Cuenca una historia de desencuentros y reproches en la que los contendientes, lejos de la batalla de amor, se instalan en el fragor de la lucha y los celos: «¿Estás de oferta / o qué: crees que estoy sordo y que no oigo / las cosas que te dice el pescadero?».

El poema, que muy bien podría representar un modelo de malos tratos y de abuso psicológico por parte del varón, cambia radicalmente la óptica con la respuesta en estilo directo de la mujer en el último verso, en un ataque frontal contra la autoestima del varón. Estamos ante dos sujetos poéticos que lidian en la arena de una relación sin jerarquías en la que todo es posible.

En el supermercado

Cualquier lugar es bueno para el odio,
 hasta el supermercado. ¿Por qué compras
 esto en lugar de aquello? ¿Estás de oferta
 o qué: crees que estoy sordo y que no oigo
 las cosas que te dice el pescadero?

Me aburro. No te aguanto. No te olvides
 de la botella de ginebra. Ah, no,
 ¡déjate de comida preparada!
 Aprende a cocinar como mi madre».
 «Cuando tú aprendas a comerme el coño».

(Luis Alberto de Cuenca, en *El origen del mundo*, 2004)

También Pablo García Casado en *Las afueras* retrata las relaciones eróticas en el contexto urbano de finales del siglo XX, donde «automóviles», «supermercado», «hoteles» configuran un paisaje en el que la escenografía del amor se consolida en el extrarradio: «un solar en las afueras / cada uno se adueña de su propio pedazo de cielo». El amor clandestino reúne a parejas dispares, junto a la iniciación erótica de los primeros escarceos amorosos en un escenario desolado.

Parejas

lentos los automóviles buscan un solar en las afueras
 cada uno se adueña de su propio pedazo de cielo
 en las líneas vacías de los planes urbanísticos
 el profesor de biología con su alumna aventajada
 el cantante de boleros con la cajera del supermercado
 el asesino a sueldo con la hija del gobernador civil
 López con paredes paredes con ruiz ruiz con ibáñez
 en un lugar más extenso que todos los hoteles
 más incierto que todos los amores a primera vista
 jugando a combinar los primeros apellidos

(Pablo García Casado, *Las afueras*, 1997)

Y por último, nos detenemos en un poema muy breve de Francisco Castaño «Le chatiment d'un faune», un epigrama que pregona la superioridad sexual de las mujeres. El tema planteado en tono ligero, como un juego irónico, da voz a la mujer encarnada en la ninfa, que se burla del varón simbolizado en el fauno, en una revisión paródica de las relaciones entre los sexos: «Dice la Ninfa de la grosera / forma del fauno tan sin matiz: / «Tú necesitas la mano entera, / yo con el dedo me hago feliz.»

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid, Hiperión, 1997.
- BONILLA, J., *Partes de guerra*, Valencia, Pre-Textos, 1994.
- CASTAÑO, F., *El fauno en cuarentena*, Madrid, Hiperión, 1993.
- CORREYERO, I., *Amor tirano*, Barcelona, DVD, 2003.
- CUENCA, L. A. de, en ABAD, J., *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión, 2004.
- CUENCA, M., *El libro de los hundidos*, Madrid, Visor, 2006.
- DÍAZ, R., en CÓZAR, R. de, (*Polvo serán... Antología de poesía erótica actual*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1988.
- DÍAZ-DIOCARETZ, M. «La palabra no olvida de donde vino. Para una poética dialógica de la diferencia», en DÍAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I. M. *Breve Historia feminista*

de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia, Barcelona, Anthropos, 1999, pp. 77-124.

-EGEA, J., SALVADOR, A., GARCÍA MONTERO, L., *La otra sentimentalidad*, Granada, D. Quijote, 1983.

-FEU, A., *Feu de erratas*, Sevilla, Renacimiento, 1997.

-GARCÍA CASADO, P., *Las afueras*, Barcelona, DVD, 1997.

-GARCÍA MONTERO, L., *Diario Cómplice*, Madrid, Hiperión, 1987.

_____, «Una musa con vaqueros», en *Ínsula*, 565 (enero 1994), pp. 24-25.

-GARCÍA URETA, I., en ABAD, J., *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión, 2004.

-GARCÍA, E., *Las cartas marcadas*, Madrid, Libertarias, 1995.

-HERMOSILLA, M^a. A., «La voz femenina en la lírica española actual», en S. CRESPO et alii eds., *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp. 187-195.

-JODRA, C., *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión, 1999.

-LARA CANTIZANI, M., *Incultura clásica*, Montilla, Casa del Inca, 2002.

-NEUMAN, A., *Mística abajo*, Barcelona, Acantilado, 2008. _____, *Sonetos del extraño*, Granada, Cuadernos del Vigía, 2007.

-OTXOA, J., *Antología Poética*, San Sebastián, Casa Baroja, 1988.

-POSTIGO, M., en ABAD, J., *El origen del mundo*, Madrid, Hiperión, 2004.

-ROMERO YEBRA, A. M., *El llanto de Penélope*, Madrid, Torremozas, 1998.

-ROSAL NADALES, M., *Con voz propia*, Sevilla, Renacimiento, 2006.

_____, *¿Qué cantan las poetas de ahora?*, Sevilla, Arcibel, 2008.

_____, «Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación», en M. ARRIAGA, *Escritoras y figuras femeninas en la literatura castellana*, Sevilla, Arcibel, 2009, pp. 465-480.

-UGIDOS, S., *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD, 1997.