

LA MIRADA REFLEXIVA
CONCIENCIA CRÍTICA Y DESDOBLAMIENTO
ENUNCIATIVO EN LA POESÍA ESPAÑOLA
CONTEMPORÁNEA ESCRITA POR MUJERES

MARÍA EMA LLORENTE

Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales (UAEM)
emmall@uaem.mx

RESUMEN: El artículo se centra en el estudio de la poesía española contemporánea escrita por mujeres con una conciencia crítica. Se parte de una reflexión sobre la relación que guarda esta escritura con el lenguaje poético convencional y con los discursos sociales patriarcales que han construido los modelos e identidades de género. Se analiza cómo los poemas testimonian distintos momentos del aprendizaje y la adquisición de estas formas impuestas del ser femenino, mediante la inclusión en los textos de distintas voces y discursos con los que interactúa la voz enunciativa. Tomando como referencia la idea de la mujer-imagen o mujer-reflejo y los conceptos de bitextualidad y percepción reflexiva, se estudia cómo los poemas cuestionan los modelos heredados a través de una forma de enunciación desdoblada, que permite la crítica, el distanciamiento y el posterior abandono de estos modelos, abriendo la posibilidad a la manifestación de nuevas formas de entender lo femenino que se traducen en la creación de voces y personas poéticas múltiples y variadas.

PALABRAS CLAVE: poesía crítica, discurso patriarcal, identidad femenina, bitextualidad, tú autorreflexivo.

A REFLECTIVE LOOK: Critical Awareness and Enunciation Split in Spanish Contemporary Poetry Written by Women

ABSTRACT: This paper explores the Spanish contemporary poetry written by women with critical awareness. It begins with a consideration on how this writing relates to conventional poetic language and to the patriarchal social discourses that have constructed gender models and identities. Then, it looks at how poems attest to different stages in the learning and acquisition of such imposed ways of being female, by including in the texts different voices and discourses interacting with the enunciating voice. By referring to the idea of image- or reflection-woman and the concepts of bitextuality and reflective perception, it examines how poems challenge the inherited models through a kind of split enunciation, which enables the criticism, distancing and subsequent abandonment of these models and therefore allows for the expression of new approaches to what is feminine that result in a wide range of poetic voices and persons.

KEYWORDS: critical poetry, patriarchal discourse, female identity, bitextuality, self-reflective ‘you’ voice.

El silenciamiento al que se ha visto sometida la literatura escrita por mujeres a lo largo de la historia ha provocado, entre otras cosas, y como ya ha sido advertido con anterioridad, la ausencia de una tradición literaria propia, que ha hecho de esta escritura una escritura sin historia, sin referencias particulares y carente de una voz autónoma y diferenciada.¹ A la hora de enfrentarse a la escritura las mujeres se encuentran

¹ Como señala Noni Benegas, no se trata tanto de que no existan precursoras en la poesía escrita por mujeres en España, sino que no han sido incluidas en la historia oficial ni son aún estudiadas en las instituciones, con lo que sus aportes se pierden para las siguientes generaciones. Sobre esta idea insiste la autora al final de su Estudio preliminar, mencionando cómo las poetisas que se resignan a no ver reconocido su trabajo: “dilapidan el capital simbólico constituido por sus poemas, artículos o intervenciones en la vida pública o académica y no legan nada a sus descendientes. Así, cada nueva generación de autoras,

con unos textos contruidos desde un lenguaje y una mirada masculina que las ha excluido en cuanto sujetos enunciadorees y ha dificultado la expresión poética de sus ideas y emociones. Su escritura no puede evadir ese discurso literario convencional, con el que necesariamente tiene que relacionarse. La relación que guarda esta literatura con ese discurso y las distintas opciones que se derivan de ella constituye uno de los temas centrales de las reflexiones que giran en torno a la escritura de las mujeres:

Por una parte, la mujer puede usar el lenguaje empleado por los artistas que forman la tradición, cuyos significados se han fijado según la experiencia masculina: si lo hace así, falsifica sus propias percepciones y experiencias al colocar todo dentro de un marco de referencia masculino. Se trata del silencio de la persona que se ve obligada a expresarse en una lengua que no domina. Pero si, por otra parte, intenta hablar de su experiencia de un modo auténticamente femenino, callará al descubrir la falta de un lenguaje adecuado (Bengoechea, 1992: 53).

Para escribir con una voz propia la mujer debe apoderarse de ese lenguaje que la ha escrito históricamente, transitar de la posición de objeto de la escritura masculina a la de sujeto de la escritura femenina. Para realizar este cambio, donde se sitúa, en palabras de Ángel Luis Prieto de Paula, el “nudo gordiano de la cuestión” (2020: 71-72), se hace necesario encontrar la forma de desarticular el lenguaje para transmitir la experiencia y la vivencia de lo femenino desde un lugar diferente al acostumbrado:

Hoy todavía el problema del discurso continúa siendo primordial; aún es importante liberar el lenguaje, que la mujer cese de ser silenciada y encuentre su propia voz. El desarrollo de su poder de la palabra implica en primer lugar desalojar las imágenes que reflejan y refuerzan el orden social establecido, pero además la mujer necesita un lenguaje que construya la realidad de la autonomía femenina. Para convertirlo en vehículo de entendimiento y arma de liberación de la conciencia habrá que dotarlo de nuevos contenidos, “des-colonizar” su léxico, desmitificar sus significados (Bengoechea, 1992: 55).

(...) perpetúa la exclusión de las venideras, que deben recomenzar todo desde cero sin una tradición detrás que las legitime” (Benegas y Munárriz, 1997: 84).

A esta necesidad alude también Ángel Luis Prieto de Paula en fechas más recientes, poniendo de manifiesto la relación que existe entre el uso de un lenguaje determinado y el mantenimiento del sistema social que le da forma, así como las consecuencias que tiene su inversión: “en tanto que el lenguaje recibido sustancia en lo retórico-formal un sistema cuya demolición o simple desatención por parte de las poetas se corresponde con el rechazo de la situación en que ese sistema había cuajado” (2020: 73).

Es precisamente a través del lenguaje y de los discursos, los *discursos dichos* de nuestro sistema de cultura, en palabras de Michel Foucault, presentes en los textos religiosos, jurídicos, literarios y científicos (1987: 26), como se construyen, se difunden y se perpetúan las identidades de género. Marta Lujano, siguiendo las ideas de Foucault, enumera las formas en las que estos discursos se socializan y los vehículos o soportes que se utilizan para ello:

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

Todos estos textos y discursos que ratifican, como señala la autora, la dominación social masculina, se sustentan en la defensa de una serie de rasgos y cualidades diferenciadas para cada uno de los géneros, así como en una serie de principios y preceptos, valores y disvalores, que legitiman la creencia en la supremacía de lo masculino sobre lo femenino. Estos discursos construyen una imagen de la mujer que se transmite a través de distintas formas de socialización. El resultado es una identidad femenina creada socialmente, impuesta, conformada sobre la base de una serie de mandatos y prohibiciones que determinan el deber y no

deber ser de las mujeres, que pueden verse así, en palabras de Marcela Lagarde, como una síntesis de todas estas imposiciones:

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

Según esta idea, y como continúa explicando la autora, en cada mujer es posible encontrar los ecos y las voces de los otros, de las instituciones, de la sociedad y de la cultura (2005: 43), aspecto que resulta especialmente relevante en el caso de las escritoras y que será fundamental para el análisis de los poemas propuestos. Esto se debe a que dentro de las creaciones culturales, en las que se incluyen las literarias, se encuentran incorporados de una u otra forma los discursos sociales que conforman estas identidades y estos modelos de comportamiento. Tal como señalan Fernández y Duarte: “el sujeto de enunciación, en tanto sujeto colectivo, reproduce y plasma, en su creación, las voces ideológicas de la colectividad a la que pertenece” (2006: 145). Al convertirse en sujeto de la enunciación textual y poética, la mujer escritora transmite también esas voces de su colectividad, voces que al mismo tiempo hablan de sí misma y la construyen, en un proceso continuo o circular.

En este trabajo se pretende observar y analizar distintas formas de presencia en los poemas escritos por mujeres de esos discursos sociales, en cuanto formadores de una identidad femenina determinada, y la manera en la que estos discursos se articulan con el discurso autoral; qué función desempeñan en los poemas; y qué posibilidades ofrece a las autoras la escritura poética como ejercicio de reflexión y cuestionamiento de su propia identidad como mujeres.

En los poemas seleccionados, publicados en el siglo XXI y escritos desde una conciencia crítica, puede apreciarse una reflexión sobre

la imagen convencional de la mujer. En ellos se produce un diálogo con esos discursos sociales mencionados y con sus intertextos. Éstos pueden aparecer reproducidos de manera directa -en la presencia literal de las voces de los otros-; de manera indirecta, bajo la forma de discursos referidos; o bien integrados en el propio discurso de las hablantes, que dan cuenta de su adopción o su interiorización. Atendiendo a esta cualidad dialógica, la escritura hecha por mujeres ha sido calificada como *voz dual* o *bitextualidad*, término que hace referencia a estos casos de solapamiento o convivencia de los discursos propios y ajenos y a la situación liminar en la que se encuentra esta escritura. La bitextualidad, concepto originalmente propuesto por Willy Muñoz en su libro *Polifonía de la marginalidad* (1999), puede entenderse como una estrategia literaria que tiene que ver con esa subversión del discurso masculino realizada por las escritoras. Atendiendo a esta bitextualidad, tal como explica Claudia Gómez Cañoles, la escritura femenina “dialogiza” con el discurso falocéntrico y al mismo tiempo construye un discurso ginocéntrico (2001: 26). Esta bitextualidad supone un proceso que opera en dos direcciones. Como si se tratara de la figura de Jano bifronte, la escritura bitextual se encuentra a medio camino entre lo antiguo y lo nuevo, entre el pasado y el futuro de su realización. Para encontrar una voz propia y un lugar de enunciación autónomo se hacen necesarios dos momentos, uno de rechazo y destrucción y otro de construcción. El primero de ellos parte de una toma de conciencia de la existencia del discurso masculino y patriarcal en el discurso propio; el darse cuenta de que se trata de voces ajenas y prestadas, algo que influye en el concepto de identidad femenina y evidencia que identidad y discurso son realidades interdependientes. En el plano textual, esta toma de conciencia se manifiesta a través de distintos procedimientos que pueden asociarse, de una u otra forma, con los mecanismos de subversión y revisión señalados por Sharon Keefe Ugalde (1991)² para la poesía escrita por mujeres. El segundo momento consiste

² La subversión se relacionaría aquí con la destrucción del lenguaje o la escritura poética convencional masculina y la revisión, con el cuestionamiento de determinados mitos, creencias o afirmaciones, y especialmente, de ese modelo de mujer contra el que esta poesía reacciona.

en la destrucción o el abandono de este discurso y la construcción de un discurso propio y diferente, que se aleje, en la medida de lo posible, de las imágenes, funciones y roles de género tradicionalmente atribuidos a las mujeres en los textos. Para el objetivo de este trabajo interesa especialmente ese primer momento de surgimiento de una conciencia crítica en relación con la identidad y los modelos de feminidad heredados, y la manera en la que esta conciencia crítica se traduce en una forma particular de enunciación poética desdoblada o en espejo. Esta forma de enunciación puede relacionarse con la idea señalada por la crítica feminista de la mujer-imagen o la mujer-reflejo que se enfrenta a sí misma y descubre la brecha de su identidad. Adoptando la noción de *percepción reflexiva* de Anette Kolodny (1975), que tiene lugar cuando “un personaje se descubre a sí mismo o encuentra partes de sí mismo en actividades que no había planeado o en situaciones que no llega a comprender del todo” (Moi, 1988: 79-81), Claudia Gómez Cañoles alude de la siguiente forma a esta idea de la mujer-reflejo como objeto del discurso masculino que se encuentra en tránsito o conversión hacia el estatuto de mujer enunciativa:

El tránsito a la enunciación se puede comprender a través de la figura de la mujer-reflejo, la que ha sido a través de la historia una imagen en el discurso falocéntrico. Ella al contemplarse en el espejo ve un reflejo, un *Otro* que no es, esa imagen es la construcción que el patriarcado ha reproducido y ha transmitido a través de la historia, la mujer-sexo débil, la mujer-reproductora, la mujer-sensible, etc. Cuando ella se apropia del discurso se mira sí misma a través del espejo y no se reconoce, de ahí surge la escritura de mujer. El espejo se ha quebrado, no hay imagen que ver sólo el recuerdo de lo dicho, la voz masculina que ella revisa, destruye y re-construye. Al emerger el discurso feminista, surge la voz femenina; se da el espacio de enunciación al cual no había tenido acceso; con ello subvierte el discurso androcéntrico. En el discurso literario la escritora re-construye a su vez las imágenes que le ha heredado la literatura masculina y encuentra el espacio de enunciación para re-significar, a través de su mirada de mujer, el mundo, las cosas, sus relaciones con los otros, etc. (2001: 28).

Además de Kolodny, otras autoras hacen alusión a esta misma idea. Entre ellas se encuentra Sigrig Weigel y su propuesta de una *shielende Blick* (mirada bizca o mirada de soslayo), según la cual, la mujer que se da cuenta del carácter artificial e impuesto de su identidad se encuentra en un espacio intersticial o *doble existencia* entre lo antiguo y lo nuevo y debe aprender a mirar en dos direcciones: con una conciencia crítica o de sospecha sobre lo heredado y al mismo tiempo con un deseo o una intención de renovación:

Si borramos del espejo las proyecciones, las imágenes, éste quedará en blanco al principio. Podemos pintar el espejo con nuevos conceptos, pero éstos también serán imágenes; ni siquiera romper el espejo nos servirá de nada. (...). Para vivir a través de este espacio transicional entre el *ya no* y el *todavía no* sin volverse loca, es necesario que la mujer aprenda a mirar en dos direcciones divergentes simultáneamente. Debe aprender a expresar las contradicciones, a verlas, a comprenderlas, a vivir en ellas y con ellas, y también aprender a ganar fuerza de la rebelión contra el ayer y de la anticipación del mañana (1986: 88-89).³

Según esto, para que la mujer se convierta en sujeto de la escritura es necesario un distanciamiento previo de sí misma, lo que provoca momentáneamente un desdoblamiento o una dualidad interior que se representa en los poemas bajo la forma de enunciación mencionada. Me interesa detenerme de manera especial en los poemas que tematizan ese momento concreto de extrañamiento y cuestionamiento de sí mismas porque considero que es el punto de partida de un proceso que conduce al abandono de los modelos identitarios anteriores y permite la manifestación de nuevos modelos genéricos y formas de escritura. Para ello, analizaré en las páginas siguientes una serie de poemas contemporáneos escritos por mujeres en los que se da cuenta de una superposición de voces y discursos -tanto ajenos como propios- y de la reacción o la respuesta que estos discursos suscitan. Autoras de distintas épocas, generaciones y estilos -como Francisca Aguirre (1930), Ángeles Mora (1952), Montserrat Cano (1955), Inma Luna (1966), Ana Pérez Cañamares (1968), Miriam Reyes (1974), Sonia San Román (1976), Alba González Sanz (1986)

³ Las cursivas son del original.

y Laura Casielles (1986), entre otras- ofrecen ejemplos de la relación que guardan o han guardado las mujeres con estos discursos y de la forma en la que los poemas han cuestionado los mandatos, preceptos, prohibiciones y modelos relativos a la mujer que estos discursos imponen, en busca de otros modelos y otras identidades. Lo que se pretende en este caso no es tanto estudiar un proceso histórico o puntual colectivo, limitado a una época determinada, sino dar cuenta de la recurrencia de estas reflexiones en la escritura de distintas mujeres y mostrar la forma en la que las autoras testimonian y enfrentan estos procesos individuales de toma de conciencia crítica y rechazo de lo heredado en la búsqueda de sus identidades particulares. El lugar de la enunciación se revela entonces como un lugar estratégico donde se debaten distintos modelos identitarios y también, simultáneamente, como un lugar de apertura y liberación, pues es donde se hace posible finalmente, tras la escisión o la separación interior de la hablante⁴, el surgimiento de una voz enunciativa propia y alternativa, que deja ver opciones de identidad femenina distintas a las históricamente consolidadas.

⁴ Utilizo en este trabajo el término “hablante” en femenino, en lugar de otras variantes como “voz poética”, “yo poético” o “sujeto lírico”, para señalar, por un lado, la diferencia que existe entre la enunciación interna del poema y la escritura poemática, entendida como una acción realizada por las mujeres autoras en cuanto sujetos que han abandonado su papel de objetos de la escritura masculina y se han convertido en emisoras de su propio discurso. Por otro lado, además de distinguir los enunciados de la protagonista de los de las otras voces que hablan en muchos de estos poemas, la referencia a una “hablante” permite marcar genéricamente a esta figura enunciativa interna, algo que no resultaría posible con los otros términos y que en este caso me parece relevante, al tiempo que insiste en la idea del poema como un discurso —dejando de lado la ambigüedad y las consideraciones biográficas o filosóficas que tienen las otras opciones—, que aunque individual y propio está influido por toda una serie de discursos sociales y culturales, aspecto que resulta fundamental para las cuestiones de género que se plantean aquí.

El discurso de los otros. La enunciación invasiva y colonizadora del espacio textual⁵

En los poemas que se analizan en este primer apartado se hace referencia a los textos que incorporan de manera directa o indirecta -referida- los discursos ajenos, que se mantienen todavía separados y diferenciados de las figuras femeninas protagonistas de los textos. Estos discursos se atribuyen a figuras sociales de autoridad que funcionan como portavoces de los distintos discursos sociales que ejercen poder sobre la mujer -religioso, bíblico, educativo, familiar, médico y amoroso-, relegándola a posiciones de inferioridad, marginación y subordinación, en lo que puede entenderse como un proceso sistemático de aniquilación simbólica.⁶ En algunas ocasiones, estas figuras pueden reconocerse como personas del círculo social cercano a la hablante -padres, madres, familiares, profesores/as, entrenadores/as, etc.-, pero también es frecuente que representen a un grupo más amplio e indefinido -la sociedad entera-, que aparece aludido en los poemas a través de formas plurales, indeterminadas y generales -“ellos”-. Mediante el registro de las órdenes, indica-

⁵ Como se mencionará al final de este apartado, el abandono del modelo femenino impuesto que permite el surgimiento de nuevas identidades puede verse como un proceso que parte del reconocimiento de la existencia de voces ajenas en el discurso propio y conduce después a la crítica y el rechazo de esas imposiciones discursivas. Este segundo apartado da cuenta de ese proceso paulatino de abandono de lo anterior, que puede apreciarse en el cambio que se produce posteriormente en las formas de enunciación —de las voces ajenas a la voz propia—, por lo que resulta necesario, en mi opinión, para entender tanto la aplicación poética del concepto de bitextualidad que articula todo el trabajo como la diferencia y el valor de las últimas formas poéticas, que consiguen alejarse de esos discursos gracias a un previo desdoblamiento interior y crítico, manifestado textualmente en una forma de enunciación reflexiva o en espejo.

⁶ El concepto de aniquilación simbólica fue acuñado por Gaye Tuchman en 1978 para describir el tratamiento que las mujeres recibían en Estados Unidos en los medios de comunicación. Según este concepto, las mujeres pueden considerarse sujetos de aniquilación simbólica en los medios porque, o bien están poco representadas, a pesar de constituir el cincuenta y un por ciento de la población total, o lo están de forma trivializada, reducidas al espacio de lo doméstico o con apariencia de niñas indefensas que necesitan protección. De esta forma, y según la autora, el concepto de aniquilación simbólica puede aplicarse en todos aquellos casos en los que existe alguna forma de ausencia, trivialización y reprobación o condena de la mujer (1978: 4).

ciones y descalificaciones que estas figuras dirigen a las mujeres, los poemas testimonian los procesos sociales de construcción de una identidad femenina que se corresponde con un modelo de mujer único, uniforme y excluyente.⁷ Este modelo es el derivado de la sociedad patriarcal y de las condiciones históricas y políticas de la España en la que crecieron y se educaron las autoras -o bien sus madres y sus abuelas-, cuyas consecuencias en la educación de las mujeres, transmitidas a lo largo de distintas generaciones, son patentes en los textos y perduran hasta la actualidad.

Estos discursos y estas voces se instalan en el espacio textual con una extensión que oscila entre las alusiones puntuales y aisladas y el dominio casi completo del espacio del texto, llegando a provocar la desaparición parcial o total de la figura femenina del poema. La presencia de estos discursos ajenos se traduce así, de forma muy gráfica, en una ocupación o colonización del espacio del poema, que muestra también, de manera simbólica, la jerarquización de las relaciones sociales existentes.

Como ejemplo de esta idea de la ocupación o la colonización del espacio textual provocada por la presencia del discurso bíblico y religioso puede citarse el poema “Costilla”, de Txus García. El poema, cuyo título insinúa ya la idea de la subordinación y la dependencia femenina de lo masculino, opta por reproducir textualmente las voces de figuras históricas concretas y sus opiniones negativas sobre la mujer. Estas voces pertenecen a pensadores como Santo Tomás de Aquino, San Antonio de Florencia o San Juan Crisóstomo, y su visión de la mujer está en consonancia con el contenido del epígrafe de San Juan Damasceno elegido como cita inicial: “La mujer es una burra tozuda, un gusano terrible en el corazón del hombre, hija de la mentira, centinela del infierno, ella ha expulsado a Adán del Paraíso” (Pérez y Maeso, 2018: 131). El cuerpo del

⁷ La imagen o el modelo de la mujer que se deriva de una concepción patriarcal se asocia, por lo general, a aspectos como la inferioridad, la debilidad -física e intelectual- la subordinación o la sumisión, la afectividad o la emotividad, la falta de control y autoridad, la ausencia de centralidad y autorrepresentación, así como con una negación de su propio cuerpo y su sexualidad, más allá de las tareas reproductivas y de cuidado que se le atribuyen y del espacio interior y doméstico con el que se identifica (Fernández y Duarte, 2006: 147-148).

poema consiste en una enumeración de las descalificaciones que se han dirigido a las mujeres en distintas épocas, que va conformando un murmullo en el que puede oírse y reconocerse el eco de la historia: “Hembra monstruosa/ belleza repulsiva/ gorgona medusa/ (...) / defecto de la naturaleza/ hombrecillo defectuoso mutilado/ apóstata impura gentil/ sucia infiel prostituta/ bruja víbora mala bestia” (En Pérez y Maeso, 2018: 131). Al final, estas descalificaciones se tornan una alabanza que resulta igualmente exagerada y extrema: “mujer quimérica/ diosa// te amo” (En Pérez y Maeso, 2018: 132), que confirma el tradicional binarismo asociado a la mujer en sus estereotipos antagónicos. La mujer destinataria de las descalificaciones, presente en el poema todavía únicamente como objeto, queda relegada a un pronombre personal de una única aparición –“te”-, y está privada, como ha sido costumbre en muchos textos escritos por hombres, de voz, opinión o respuesta.

Otro de los discursos de autoridad que se registra en los poemas es el discurso educativo, inevitablemente ligado a las experiencias vividas por niñas y adolescentes durante la construcción social de género. En muchos de estos poemas las hablantes rememoran momentos decisivos de su infancia y su adolescencia e incluyen en estas revisiones a aquellas figuras que influyeron en su proceso de convertirse en mujer. Este proceso de socialización está regulado por una serie de normas, orientadas a conseguir que la mujer, la niña en este caso, se adecúe a ese modelo o ideal de mujer mencionado. En esta formación de las niñas y adolescentes en España ha jugado un papel fundamental la educación religiosa, así como las ideas de la Sección Femenina de la Falange Española (Barrera, 2019), difundidas a través de distintos medios, vividas y experimentadas bien directamente por las autoras o por otros miembros de su familia. En relación con este tema destaca el poemario *Divina* (2014) de Inma Luna. El poema “Ejemplos de la pereza castigada”, incluido en la sección “Párvula en los nueve círculos”, presenta un momento puntal de lo que podría ser ese proceso de aprendizaje de la feminidad experimentado como una frustración, una negación y un silenciamiento constantes. El poema aparece enunciado desde la voz de una de esas figuras de autoridad -en este caso la maestra- que se dirige a una niña a la que recrimina su actitud,

que no encaja con el estereotipo femenino dominante y esperado, y le conmina a retomar las actividades supuestamente propias de su género. De forma semejante a lo que ocurría en el poema anterior, el espacio textual está ocupado en su totalidad por la voz de este personaje, que deja a la niña prácticamente fuera, reduciendo su presencia a los simples pronombres que la denotan, y silencia nuevamente su voz y su respuesta:

Tanto rato riendo, así, como una boba
vagando de un lado para otro
como si de verdad creyeses
que hay algo digno de ser encontrado,
que hay algo que ¡tú!⁸ pudieras descubrir.
Ve a casa,
aleja la pereza,
limpia los orinales,
ayuda a la familia,
haz tus deberes,
restas y divisiones,
no entornes los ojos
cuando te hablo,
no pierdas el tiempo
una vez más
pensando. (2014: 25)

En relación con el discurso familiar y con la importancia que tienen las figuras maternas en esos procesos de transmisión de esas imágenes y modelos de mujer resulta muy ilustrativo el poema “Sin decir nada mamá me entregó el tesoro” de Ana Pérez Cañamares. El poema da cuenta de cómo las madres cómplices realizan esa transmisión no solo a través del lenguaje, sino también a través de gestos, acciones y actitudes que se repiten. El conjunto de saberes y comportamientos que conforman lo femenino se concreta aquí en la idea de un tesoro que se entrega a la niña, que debe cuidarlo y protegerlo. El objeto que se hereda simboliza la condición femenina en sí misma, entendida desde los presupuestos patriarcales ya mencionados. Las voces de los otros, interiorizadas por la niña que enuncia el poema, pueden apreciarse nuevamente tanto

⁸ Las cursivas son del original.

en las “tareas eternas” que se le encargan, de las que están exentos sus hermanos, como en esas prohibiciones que ella repite en su cabeza: no subirse a los árboles, ver el mundo desde las almenas y esconderse para desnudarse; un mundo cifrado nuevamente en negativo. Finalmente, una vez abierta la caja, ese “tesoro” de la feminidad se concreta en la forma de un vestido que representa la conyugalidad y la maternidad –“por detrás me arrastraba/ como una cola de novia/ o un rastro de oscura sangre”, que la hija entregará a su vez a sus descendientes femeninas, perpetuando cíclicamente una determinada visión de la mujer y de sus funciones: “Si me visita mi hija lo escondo/ aunque creo que ya se lo he legado/ sin intención, sin querer, sin palabras/ muda a la manera de las madres” (AA.VV., 2017: s.p.).

La condición femenina así entendida conforma esos cautiverios a los que hace referencia Marcela Lagarde (2005), cautiverios de los roles y estereotipos femeninos que se convierten también, como se propone en este apartado, en cautiverios textuales. La mujer debe adecuarse a estos modelos de feminidad, entrar en ellos, aunque eso signifique una negación y un silenciamiento de sí misma. Resulta muy elocuente en este sentido el poema “Ragazza” de Laura Casielles, incluido en el poemario *Los idiomas comunes*, que cifra todas esas obligaciones y mandatos en la forma un “juego nuevo” que todas las niñas reciben al cumplir “(más o menos) doce años”. En este caso se trata de una muñeca que representa esos modelos a los que la niña debe aspirar, que son, por lo general, modelos estrechos, tanto literal o física como metafóricamente. La voz que habla en el poema, que ocupa una vez más casi la totalidad del espacio textual, puede identificarse en este caso con una figura como la madre o algún familiar cercano, que reproduce los mandatos del discurso patriarcal que se transmiten a la niña a través de las instrucciones de un juego en apariencia intrascendente. El juego consiste en hacer que la muñeca se adecúe al modelo para poder vestirla, y no a la inversa, aunque para ello haya que “recortar” su cuerpo: “La muñequita linda no cabe en su ropa,/ la ropa es rígida,/ (...)// Debe encajar.// (...)// pobre muñequita linda.// Está desnuda./ Desnuda es fea./ Tiene que caber en su ropa.// Recorta tu cuerpo,/ niña,/ (...)// muñequita linda,/ luego será más linda”. A lo que

esta figura añade la siguiente conclusión generalizadora: “Así es el mundo./ El mundo es rígido./ Te enseñaré lo que debes hacer.// (...)// Así que recorta./ Recorta./ Recorta” (2010: 13-14).

Además de la perfección física que el modelo convencional de mujer impone, este estereotipo incluye también exigencias y normas relativas al comportamiento, que pautan una identidad uniforme y compartida en la que no hay espacio para la diferencia o la discrepancia. En un poema en prosa de Montserrat Cano perteneciente a *La mujer desarmada*, la voz que enuncia el poema reproduce de forma anónima ese discurso social que transmite los preceptos del deber ser para las mujeres y contribuye a la formación de su identidad:

Las niñas tienen que ser simpáticas y a ser posible rubias, dóciles pero también independientes, rebeldes -poco y con gracia-, siempre afables, estudiosas, ordenadas, coquetas. A las chicas jóvenes se les permite disfrazarse de alguna tribu urbana y volver a casa tarde y llevar condones en el bolso, si ponen cara de sorpresa cuando oyen hablar de sexo oral. Las emparejadas o casadas o madres visten trajes de chaqueta, acuden al gimnasio en días alternos, trabajan ocho horas fuera de casa, y compran con sus hombres en el hipermercado (2006: 25).

Sin embargo, como se expresa en éste y otros poemas, estos modelos de perfección impuestos nunca se alcanzan o se satisfacen en su totalidad, o cuando lo hacen, no otorgan la felicidad prometida. El poema “Maternidad”, de *La barrera del frío* de Sonia San Román, centrado, como sugiere el título, en la función reproductiva de la mujer, da cuenta de esas exigencias que se establecen para las mujeres, cuyos logros no se reconocen si no se acercan a una perfección imposible. La forma de enunciación, focalizada también aquí desde una figura externa, reproduce nuevamente el discurso patriarcal, en la violencia y las descalificaciones que se dirigen hacia la niña o la joven a la que se habla en el poema:

Si has de masticar, que sea culpa.
Será la única forma de llegar al lugar que se te exige.
¿Perfecta?
Aún no es suficiente.

Más de ti, un poco más, otras llegaron al doble.

¿Quién te has creído?

Ni siquiera eres capaz de amamantar y te pintas los labios. (2017: 19)

Igual que ocurría en el poema “Ejemplos de la pereza castigada” analizado arriba, que aludía a la idea del pecado y el castigo, se hace referencia aquí a un concepto católico como la culpa con la que cargan las mujeres desde el origen de los tiempos, que se relaciona, de una u otra forma, con la idea de la desobediencia. Esta desobediencia puede remontarse a los textos bíblicos y su versión de Eva como transgresora del mandato primordial, como se menciona en el poema “Ella”, de Ángeles Mora (2015: 33), o bien referirse a la desatención de las normas de comportamiento impuestas desde los distintos discursos de poder mencionados. El cumplimiento de ese modelo femenino se vigila de manera estrecha dentro de la sociedad y su desobediencia o desatención provoca recriminaciones, llamadas de atención e intentos de corrección de aquellas mujeres que se atreven a salirse de la norma, aspecto que constituye el tema central de muchos de estos poemas.

Además de los ideales de perfección física y moral derivados de ese modelo determinado de mujer al que se alude en los ejemplos anteriores, los poemas recrean otros tipos de obediencias, como las derivadas de la conyugalidad, asociadas al estereotipo de la esposa y a su dependencia y sujeción obligada al marido. En el poema “Patriarcado”, de Bárbara Sánchez Barroso, se muestra lo que estas imposiciones matrimoniales han supuesto para muchas mujeres en un país religioso y conservador como era la España de la dictadura. La hablante del poema incluye en su discurso las palabras textuales pronunciadas por su abuela en relación a estas obligaciones, como testimonio de ese cautiverio conyugal, dando cuenta de una historia personal y familiar⁹, pero también colectiva:

⁹ Las alusiones a las líneas genealógicas femeninas y a la importancia que adquieren en la conformación de las identidades son numerosas en la poesía española contemporánea. Pedro Ruiz Pérez, analizando la obra *Esta tierra es mía*, de Itz'iar López Guil, repasa en el valor que tiene la conciencia de una dinastía femenina en la indagación personal de muchas autoras: “La personificación en la abuela como elemento de conexión con un pasado del que la voz lírica se siente heredera, también en sus males, completa la convocatoria

Si pegas la oreja a la almohada se escucha:

Siempre juntos, siempre juntos.

Si viniera una mujer,

si viniera una mujer al mundo, hoy,

sólo habría de balbucear

palabras sumergidas,

palabras

como las de mi abuela

cuando recuerda el horror,

mi abuelo

el horror

siempre juntos, siempre juntos. (AA.VV., 2017, s.p)

Las palabras escritas en cursiva, palabras que la abuela pronuncia al recordar ese mandato del vínculo indisoluble que se califica como “el horror”, muestran en este caso la presencia de ese discurso de autoridad religioso y sacramental que se introduce en el poema como un intertexto. La voz de ese discurso, presente como un sustrato en el discurso personal y familiar femenino, se repite insistente como un eco fantasmal y se impone sobre el discurso de las mujeres presentes y las por venir, que ha quedado reducido al balbuceo de esas palabras “sumergidas”. Las ideas relativas al matrimonio y al rol de la esposa y madre en la sociedad, que funcionan igualmente como elementos de autoridad en este contexto, fueron difundidas, entre otros medios, a través de textos como la *Guía de la Buena Esposa*, de 1953, atribuida a Pilar Primo de Rivera, que jugó un papel importante en la educación de muchas mujeres en España. Este documento aparece mencionado en un poema de María Monjas Carro, incluido en el libro *Nadie hablará de nosotras*, que retoma de nuevo la idea de la mujer sumisa, obediente y resignada:

de cuatro generaciones que se mantienen vivas en la memoria del sujeto y en su palabra poética, en una suerte de linaje en femenino como uno de los elementos más sólidos del reconocimiento y la identidad, también frente a los embates de una cruel realidad exterior” (2000: 134). La relación que existe entre genealogía, comunidad femenina y sororidad como formas empoderamiento y construcción de identidad es un aspecto que se retomará al final de este trabajo.

Hay que aguantar
rezaba la *Guía de la Buena Esposa*
que estudiaba la bisabuela.

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

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

Y ahora tú
aguantas
con el alma entre los dientes
y la sonrisa bien instalada
no vaya a ser que tu hija
en cualquier descuido
acabe descifrándote la historia
y sus malditos remiendos. (2018: 55)

Finalmente, otro de los discursos sociales donde puede verse la imposición y el sometimiento femenino a una autoridad masculina es el discurso médico. La sección III del libro *Bajo la luz, el cepo* (2018) de Olalla Castro, titulada “Las histéricas de La Salpêtrière (1862-1867)” recrea a través de distintos monólogos dramáticos las experiencias de diversas mujeres en el sanatorio mental que se menciona en el título. El poema IV de esta sección incluye dentro de la enunciación en primera persona de una paciente, en la forma de un discurso referido, el discurso médico psiquiátrico que descalifica, excluye y condena a la mujer. El poema puede verse como una ficcionalización de una condena real, históricamente repetida, basada en los mismos argumentos que aparecen también en otros textos: “nacer con el mal en los ojos”, llegar “demasiado lejos”, “no estar preparadas para tanto” y tener almas “delgadas y quebradizas”. Al final, el poema denuncia y critica, a través de la ironía con la que la hablante presenta el discurso del médico, del que se distancia ideológica-

mente, los abusos cometidos contra las supuestas enfermas, que funcionan nuevamente como forma de represión, castigo y enseñanza:

Y ahora,
ellos de nuevo obligados a curarnos,
otra vez teniendo que salvarnos
de nosotras.
Hemos de dar gracias, desde luego,
de que nunca se cansen ni se rindan.
Si hubiéramos obedecido en su momento,
continúa diciendo mientras abre mis piernas,
mientras se echa sobre mí y me manosea,
les habríamos ahorrado todo esto.
Para ellos no es fácil,
pero alguien ha de hacerlo.
Llegados a este punto,
trastea su cremallera y repite en un susurro,
como quien reza,
que no tema nada y me relaje,
que debo confiar en la ciencia moderna.
Que esto es medicina. (2018: 54-55)

La lucha de las autoras por enfrentar y desmentir imágenes, concepciones y miradas negativas y descalificadoras como las anteriores y la necesaria migración de objeto a sujeto del discurso permite relacionar estas escrituras con algunos de los conceptos que se han propuesto para referirse a la poesía contemporánea escrita por mujeres, como son los de *escritura nómada* (Rodríguez, 2001: 10-11) y *sujeto femenino alternativo* (Díaz de Castro, 2016: 144). Ambos conceptos hacen referencia a ese abandono de las imágenes y los lugares femeninos tradicionales en busca de una identidad otra. Esta búsqueda y este proceso coinciden, en mi opinión, de manera simbólica, con una progresiva apropiación de los lugares de enunciación del poema, que va reduciendo el espacio que se otorga en ellos a las voces y los discursos de los otros para recuperar o ampliar el que se concede a una voz que se instala en el espacio textual del que había sido relegada. En este proceso, sin embargo, esas otras voces no desaparecen del todo, sino que subsisten integradas en una parte

de la hablante que ella misma cuestiona u observa extrañada y de la que se distancia críticamente, tal como se verá en el siguiente apartado.

El surgimiento de la conciencia crítica. Distancia, desdoblamiento y enunciación reflexiva

En los poemas que se analizan en este segundo apartado los textos no se limitan a dar testimonio de la existencia de las voces y los discursos de los otros, sino que van un paso más allá para cuestionarlos, desmentirlos o negarlos. La diferencia que existe en relación con los poemas anteriores tiene que ver con la ausencia de esas voces ajenas en el espacio de enunciación, que pasa a ser ocupado por una figura femenina que se dirige a sí misma en segunda persona. Las distintas voces que, como manifestaciones de los discursos sociales, aparecían en los otros textos, perviven, sin embargo, en el interior de la mujer, en la forma de esos ecos a los que hacía referencia Marcela Lagarde (2005: 43). La mujer que enuncia el poema dialoga entonces consigo misma, dejando ver una tensión entre los viejos y los nuevos modelos de lo femenino. Este diálogo interno constata que la imposición de unos determinados esquemas identitarios -la mujer que se le exige ser- no ha conseguido anular otras facetas -la mujer que es-. Tomar conciencia de sí mismas implica, de esta forma, como señala Cinta Montagut, “ser consciente de que hay otro yo en el ser una” (2014: 211).

Esta toma de conciencia es el punto de partida de las reflexiones y propuestas posteriores. Algunos poemas recrean este momento concreto de descubrimiento, como es el caso del poema “Somos”, del poemario citado de María Monjas Carro, que muestra el proceso mental de una mujer que se da cuenta de su falta de autonomía y de la servidumbre inevitable de sus ideas y comportamiento al discurso dominante: “Imagina/ que un día descubres/ que tus deseos/ no son realmente/ tus deseos.// Es más,/ imagina/ que te das cuenta/ de que no eres/ artífice de tu identidad/ (...)/ que incluso tus fantasías sexuales/ sí, las más locas y delirantes,/ son purito *mainstream*” (2018: 120).

El reconocimiento de estas imposiciones y falseamientos conduce a la exploración de otras posibilidades en relación con los modelos identitarios. Textualmente, el proceso de reflexión sobre la identidad se manifiesta mediante un desdoblamiento de la voz enunciativa, que, escindida en sujeto y objeto, dialoga consigo misma como si fuera otra. La pragmática literaria denomina este tipo de enunciación “tú autorreflexivo” o “tú en espejo”, modalidad que Ángel Luis Luján explica de la siguiente forma:

El “tú” autorreflexivo, que Arcadio López Casanova llama “imagen en el espejo”, consiste en un ponerse el “yo” ante sí mismo y hablarse como un interlocutor. Esta técnica extiende a la poesía una práctica de la lengua hablada, donde normalmente se usa en situaciones en que hay un grupo de personas-testigo presente, o como respuesta a situaciones emocionales. (...) De cualquier forma, siempre hay un principio de desdoblamiento cuando el “yo” habla de sí mismo (caso típico de la poesía lírica), ya que supone un instaurarse como sujeto y objeto a la vez (2005: 255-256)

Esta forma del tú autorreflexivo, en la que el hablante es, como menciona Luján, sujeto y objeto a la vez, resulta coherente con el proceso de descubrimiento que tiene lugar en estos poemas y con el distanciamiento y la ruptura que se opera en ellos en relación con los estereotipos anteriores. Me parece significativo en este caso que el nombre de este tipo de enunciación incluya la idea del espejo y el reflejo mencionadas al inicio. Si se conjugan estas ideas -el espejo, la imagen refleja, la escritura femenina, la bitextualidad, la mirada de soslayo, la enunciación desdoblada- puede proponerse que esta forma de enunciación ejemplifica, en el caso de las mujeres, esa visión doble o duplicada, que toma cuerpo en el espacio del poema, entendido como un espejo que confronta a la mujer con el discurso patriarcal y con la imagen que éste le devuelve de sí misma.

Esta técnica de desdoblamiento y esta tipología de enunciación, cuyo origen en la poesía española contemporánea puede situarse en la obra de Antonio Machado y que es frecuente después en autores como

Luis Cernuda y poetas posteriores¹⁰, resulta especialmente interesante en el caso de la poesía escrita por mujeres, pues en ella el desdoblamiento tiene que ver con esta escritura dual o bitextualidad apuntada -masculina por tradición y femenina en sus propósitos-. A esto puede añadirse la necesidad que ha tenido siempre la mujer al escribir, según la idea mencionada por Marta López Vilar en el estudio introductorio a su antología, de cambiar de identidad para crear, de “hacerse otra” por distintos motivos: “Esta necesidad de cambiar de identidad para poder encontrar un lugar para sus palabras fue algo repetido a lo largo de la literatura. La mujer creadora tenía que desdibujarse y convertirse en otro (...), eliminar su nombre” (2016: 15). La forma de enunciación desdoblada puede verse así, quizás, como una herencia de esta necesidad histórica, que vendría a sumarse a los motivos anteriores; como una forma más, propia de la escritura de mujeres, de hacerse otra, en este caso para sí misma.

Como antecedente de esta forma de enunciación reflexiva en la poesía española escrita por mujeres puede proponerse el poema “Telar” de Francisca Aguirre, poema final del poemario *Ítaca*, que gira, como muchos de los otros poemas analizados aquí, alrededor del problema de la identidad y la otredad (2017: 94-96). Como señala Marta Agudo en el Prólogo a la segunda edición del libro, el uso de este desdoblamiento en el poemario de Aguirre muestra precisamente esa “interlocución del yo poético consigo mismo a lo largo de todo el conjunto”, que se materializa en esa interpelación a la figura de la que sería su *alter-ego*, que en este caso es el personaje de Penélope, desde la que el yo poético se invoca a sí mismo, en lo que la autora califica como un “ejercicio de autoconocimiento” (2017: 18-19). Los diálogos consigo mismas que aparecen recogidos en estos textos dan cuenta, efectivamente, de ese ejercicio de reflexión e indagación sobre el propio ser. Y es que esta forma de enunciación desdoblada permite, como continúa señalando Luján, la valoración o el juicio de un hablante sobre un aspecto o una faceta de sí mismo -o sí misma- que se recrimina o se rechaza, aspecto que resulta fundamental en el caso de una escritura femenina crítica como la que se analiza aquí:

¹⁰ Sobre este tema pueden consultarse los artículos de Hilda Pato (1986) y Norberto Pérez García (1995).

La novedad que aporta la segunda persona autorreflexiva es una total objetivación de una de las imágenes del “yo”. Por ejemplo, si queremos rechazar una actuación nuestra, aislamos nuestra imagen de un momento pasado y criticamos esa imagen directamente: “¿qué has hecho?”. Se rechaza así la responsabilidad sobre un acto anterior como si perteneciera a otra persona. Se produce, pues, un desdoblamiento en dos instancias: una que habla y otra a la que se habla, con el consiguiente rechazo de la identidad, pues hay una parte del “yo” que se constituye como “otro” (2005: 256-257).

Este desdoblamiento en dos instancias al que hace referencia el autor introduce en los poemas la idea de la alteridad o la otredad y permite relacionarlos con el tema del doble —tal como han hecho ya algunos autores (Jurado, 2020)—, aplicado en este caso a la identidad femenina. Las facetas rechazadas, negadas o superadas de uno mismo a las que hace referencia Luján adoptan en los textos distintas formas y se concretan en diferentes figuras. La otra puede distanciarse de la hablante presente por criterios temporales —la niña, la joven—, pero también intelectuales y de comportamiento -la ingenua, la crédula, la ilusionada, la inocente, la obediente, la callada- e incluso por cuestiones de estado civil —la soltera—, facetas y estados que contrastan con el modelo de mujer representado por la hablante del poema y sus cualidades actuales: autonomía, experiencia, conocimiento, apropiación de la voz y la palabra. En muchos casos este contraste forma parte del aprendizaje o la adquisición de determinados modelos de feminidad, como los analizados en el apartado anterior, que implican, generalmente, el paso de la mujer joven y soltera a la mujer casada y la incursión en la vida adulta. Esta vida adulta, centrada mayoritariamente, como se dijo, en el matrimonio y la vida conyugal, se ofrece en la sociedad patriarcal como la forma positiva y perfecta de autorrealización femenina y construye una imagen idealizada del amor romántico y de la pareja, creando unas expectativas que chocan con la realidad. En el poema en prosa “Ser mujer...” de Monsterrat Cano, con el que se abre el poemario *La mujer desarmada*, la hablante se dirige en segunda persona a esa versión anterior de sí misma que aún confiaba en las bondades que prometía este discurso conyugal, que no llegaron a cumplirse:

Ser mujer, te dijeron, se parece a volar. Es someterse al capricho de los vientos manteniendo, sin embargo, el rumbo fijo. Señalaron la meta: un lecho tibio, las tardes siempre en calma, las ascuas templadas de una hoguera modesta, una caricia plácida... Tú, que aún no sabías dudar, confiabas en un futuro de manteles bordados. Tú, que aún no sabías ver, mirabas pasar a otras mujeres, altos los pechos, rosadas las mejillas, las faldas señalando el volumen de las piernas, y te preguntabas cuándo y dónde brotarían tus alas (2006: 17).

La identificación de la otra con la vertiente joven e ingenua de una misma aparece también en el poema “Mujer ciega”, de Miriam Reyes, del poemario *Espejo negro*. El título hace referencia nuevamente a la mujer engañada por el discurso del amor romántico y por los roles y funciones que este discurso construye para cada uno de los géneros, difundidos a través de medios como la publicidad o el cine. Las críticas o autocríticas en este caso provienen de la mujer que ha desmontado esas construcciones discursivas y genéricas y se recrimina a sí misma su ceguera:

Mujer ciega
 mujer que no sabes reconocer el amor
 si no aparece en forma de catástrofe natural
 si no te somete a su fuerza.
 Háblame de aquel que no quiso dominarte pisándote
 al que no se le ocurrió disfrazarse de Humphrey Bogart
 para jugar a tenerte en sus manos
 como tanto te hubiera gustado
 heroína de películas gastadas
 de bofetadas giratorias
 forcejeos
 y apretados besos arrancados.
 ¿Continúas enamorada de tu John Wayne latino?
 monumental macho escupidor
 que camina entre eructos
 con inmensas espuelas en las botas
 para patearte mejor
 mi triste pura sangre.

Me lastimo.

Te das lástima. (2013: 42)

Las distintas críticas que aparecen en este grupo de poemas no se limitan a señalar el desacuerdo que existe con esa faceta anterior de una misma mujer, sino que están orientadas a provocar el abandono de esos modelos preexistentes, ya sea a través de la palabra y la ruptura del silencio o a través de la acción. Por ejemplo, en el poema “¿Quién eres?”, de Inés Ramón, la voz enunciadora rememora distintos episodios del pasado en los que esas figuras de autoridad ejercieron su poder mediante la descalificación y la aniquilación de su identidad, convirtiéndola en “nadie”. La hablante del poema viaja o se mueve así, como en los poemas anteriores, del presente al pasado para cuestionar/se la aceptación silenciosa de las aniquilaciones sufridas y demandar/se una respuesta, en este caso en forma de grito: “Cuando te decían que eras/ nadie/ e ignoraban tu mudez frente al rostro inmutable de las puertas,/ ¿no brotaba, no brotará en ti una voz que quiebre el tacto agudo del silencio?/ (...)/ ¿No estallará, al fin,/ el grito?” (En García-Teresa, 2019: 270).

La misma idea de la necesidad del rechazo y el abandono de estos modelos reductores de mujer aparece en un poema de Alba González Sanz, que incita al cambio mediante la acción que se adelanta en el título: “Anda, mujer, levántate de ti”. El poema, perteneciente al poemario *Sonreíd*, se enuncia como los anteriores en la forma del tú reflexivo que predomina en todo el poemario. A través de la visión distanciada que esta forma de enunciación permite, el texto deja ver cómo la mujer a la que se dirige el poema está “ocupada”, como si de una posesión se tratara, por todos esos discursos sociales ya señalados, que existen en su interior como una presencia constante de la que no puede librarse ni en la soledad. La aceptación de estos discursos ha anulado sus verdaderos intereses y necesidades y ha provocado la desposesión de su cuerpo y de su palabra, lo que la conduce a la inmovilidad y la parálisis que le niegan el derecho al placer, a la intimidad y al disfrute. Esta interiorización hace que sea la propia mujer la que actúa como vigilante de sí misma, pues se ha convertido en “policía” y “norma” de sus actos y sus emociones, tal como se menciona al final del poema: “Tu soledad está ocupada./ Eres tú policía y la norma./ Eres tú la que arde/ en alambradas de ruido./ Tú la que temes/ el silencio del cuerpo/ el deseo del cuerpo/ el calor de otro

cuerpo/ abandonarse en el cuerpo/ estando sola” (2018: 41-42). Con estas alusiones el poema retoma el tema de la vigilancia y el cumplimiento de los patrones establecidos que se veía en los poemas del primer apartado, ejercida en este caso por la mujer misma. Esta idea de la vigilancia constante puede relacionarse con el concepto de *panóptico* desarrollado por Bentham, según el cual se pretende conseguir que el recluso tenga razones para creerse vigilado en todo momento, con lo que interioriza la mirada de quien los vigila hasta vigilarse a sí mismo (Luz, 2019: 182). También Marcela Lagarde hace alusión a esta idea, destacando el papel de vigilantes y censoras que adoptan las mujeres frente a las normas patriarcales, papel que forma parte de este mismo modelo de feminidad aprendido:

En cumplimiento de la feminidad, las mujeres actuamos dobles papeles y tenemos dobles posiciones: como sujetos de la opresión y como vigías del cumplimiento del designio patriarcal, femenino y masculino. El mandato funciona tan bien que en la soledad cada mujer es vigilante y censora de sí misma y ha asumido el sentido patriarcal de su vida: no sabe ser de otra manera, no se atreve a serlo (2005: 20).

El poema de Alba González Sanz representa muy bien esta cualidad de la mujer censora y su incapacidad y temor a ser de otra manera. La forma de enunciación desdoblada resulta muy acertada en este caso, pues por encima de estas imposiciones existe una conciencia que se dirige a esta mujer anulada y le insta a abandonar su estado y superar su inmovilidad, mediante el gesto o la acción simbólica de levantarse de sí misma.

Esta idea del abandono y la superación de los antiguos modelos se expresa todavía de una manera mucho más directa en el poema en prosa “Las dos Fridas”, perteneciente al poemario de Sonia San Román ya mencionado. Estas dos Fridas a las que se alude en el título, que remiten al cuadro de Frida Kalo que representa a la autora y su doble, son precisamente esos dos modelos femeninos que conviven en una misma mujer. Aunque el poema está enunciado en primera persona, me parece muy pertinente su mención, pues creo que sus líneas iniciales dejan ver de forma clara ese deseo de abandono del modelo de mujer anterior, obe-

diente, sumisa y complaciente, expresado de forma mucho más radical que en los casos anteriores: “Exijo una amputación de mí misma, de esa parte educada y elegante que hace fácil la vida de los otros y desgarrar la que quiero habitar” (2017: 21).

Finalmente, además del uso de la palabra y la acción, el abandono de esos modelos puede llevarse a cabo, según proponen otros poemas, recurriendo a la comunidad femenina. La dedicatoria del poema de Alba González Sanz comentado arriba -“Para las hermanas, con Miriam Reyes” - abre el texto a esta interpretación e introduce la idea de la sororidad como forma de superar la soledad del ámbito doméstico y familiar a la que se relega a la mujer en el modelo patriarcal. No es casual que sea precisamente la soledad, tema recurrente en muchos de estos poemas, la que provoca con frecuencia el desdoblamiento enunciativo, derivado de esa necesidad de hablar o dialogar con alguien, tal como señala nuevamente Ángel L. Luján:

el tema de la soledad es apropiado para este tipo de poemas, pues se busca en el fondo salir de tal estado objetivando un “tú”, aunque sea el del propio poeta. Es una manera muy gráfica de hacer patente el sentimiento de soledad: quien está realmente solo no tiene más remedio que hablarse a sí mismo (2005: 261).

El tema de la soledad doméstica de las mujeres y la enunciación reflexiva se conjugan en un poema de Ángeles Mora titulado “Sola no estás”, incluido en *Ficciones para una autobiografía*. En este poema, la existencia de las mujeres que han sido históricamente silenciadas se manifiesta en la forma de un rumor creciente que las conecta entre sí. El poema está enunciado también en segunda persona: “Sola no estás, el pensamiento/ no deja de latir, da golpes, bulle,/ igual que si la tierra se moviera./ / (...) / No estás sola./ El río de la historia sobreviene./ Un murmullo se acerca”. La voz de la hablante se dirige a sí misma para reconfortarse, recurriendo en este caso a la comunidad femenina y a sus palabras iluminadoras, que demandan ser escuchadas: “Has de saber qué dicen esas voces/ que ya no se conforman,/ mujeres que callaron tanto tiempo,/ razones que traen luz:/ para nunca estar solas” (2015: 26-27). Apoyarse y recuperar ese legado femenino, familiar y social, constituye,

de esta forma, un primer paso hacia la ruptura de la marginación y el aislamiento. Supone tomar conciencia de la existencia del conjunto de muchas identidades aisladas y de una situación compartida, al tiempo que ofrece una sensación de pertenencia. Una idea similar aparece al final del poema “Retrato de mujer con pistola”, de Sonia San Román, que confía en una solución semejante: “Pero habrá hembras y hermanas claras para remendar los jirones de tu destierro” (2017: 31).

En estas últimas propuestas puede verse concretada la idea de la *mujer auto-reflejante* -o que se refleja a sí misma (*Die sich selbst verdoppelnde Frau*)- expresada por Elisabeth Lenk, que sugiere precisamente que la mujer solo puede desarrollar una nueva relación con su propio ser mediante las relaciones con otras mujeres (1986: 68). El encuentro con la alteridad, con lo otro, con lo diverso y lo plural posibilita a las escritoras, como señalaba Weigel (1986), experimentar y expresar las contradicciones —manifestadas en los textos a través de ese discurso dialógico y esa enunciación desdoblada— hasta conseguir que esa imagen bizca o de soslayo desaparezca, tras abandonar las imágenes y los reflejos anteriores, permitiendo posar la mirada sobre ellas mismas y sobre otras mujeres.

Después de lo visto en páginas anteriores, puede concluirse lo siguiente. El estudio del tú desdoblado o autorreflexivo en la poesía española contemporánea se ha limitado hasta el momento a la poesía escrita por hombres, pero no se ha dedicado, salvo en casos aislados, a la poesía escrita por mujeres, ni se han señalado las implicaciones que este uso tiene en esta escritura. En ella, esta forma de enunciación no se limita a un hecho puntual ni es algo casual o azaroso. Su presencia es recurrente y se extiende más allá de los poemas analizados aquí.

Este recurso da cuenta de un proceso en marcha, un proceso de cambio en la concepción y la representación de lo femenino, y puede verse como una estrategia subversiva que se utiliza para cuestionar lo establecido. En los poemas se escucha a una hablante que se pregunta, se cuestiona, se interroga a sí misma y a su entorno. El espacio de la enunciación se convierte en un espacio semiótico y significativo. El uso de este espacio y las posibilidades que ofrece permite a las autoras dialogar

con los discursos existentes y avanzar en la dirección apuntada por Noni Benegas de “negarse a ocupar los sitios posibles” y “decir la niña oculta, alzar un cuerpo diferente de entre los estereotipos paralizantes, nombrar lo inefable que acompaña el siempre renovado encuentro consigo misma y los otros” (Benegas y Munárriz, 1997: 74). A través de éstas y otras estrategias, la escritura hecha por mujeres consigue alejarse del sujeto femenino de la lírica tradicional, en la construcción de unas personas y unas identidades poéticas múltiples y variadas.

Bibliografía citada

Agudo, Marta (2017): “Prólogo” a Francisca Aguirre, *Ítaca*, Madrid: Ediciones Tigres de Papel, Colección Genialogías, pp. 9-20.

Aguirre, Francisca (2017): *Ítaca*, Madrid: Ediciones Tigres de Papel, Colección Genialogías.

AA.VV. (2017): “39 voces de 39 mujeres: poesía pura”, *Vallejo & Co. Revista electrónica de arte y literatura*, año IX, 29 abril, fecha de consulta 29 de junio de 202, <<https://www.vallejoandcompany.com/39-voce-de-39-mujeres-pura-poesia/>>.

Barrera, Begoña (2019): *La Sección Femenina (1934-1977). Historia de una tutela emocional*, Madrid: Alianza.

Benegas, Noni y Jesús Munárriz (eds.) (1997): *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, Madrid: Hiperión.

Bengoechea, Mercedes (1992): “El silencio femenino”, *REDEN: Revista Española de Estudios Norteamericanos*, núm. 5, pp. 48-56.

Cano, Montserrat (2006): *La mujer desarmada*, Madrid: Sial Ediciones.

Casielles, Laura (2010): *Los idiomas comunes*, Madrid: Hiperión.

Castro, Olalla (2018): *Bajo la luz, el cepo*, Madrid: Hiperión.

Díaz de Castro, Francisco (2016): “¿Quién anda ahí? Las ficciones autobiográficas de Ángeles Mora”, en Juan José Lanz y Natalia Vara Fer-

rero (eds.): *Mentiras verdaderas. Autorreferencialidad y ficcionalidad en la poesía española contemporánea*, Sevilla: Renacimiento, pp. 127-170.

Fernández Carballo, Rodolfo y Andrea Duarte Cordero (2006): “Preceptos de la ideología patriarcal asignados al género femenino y masculino”, *Educación*, vol. 30, núm. 2, pp. 145-162.

Foucault, Michel (1987): *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets.

García Teresa, Alberto (ed.) (2013): *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, Madrid: Tierradenadie Ediciones.

— (2019): *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, Tenerife: Baile de Sol.

Gómez Cañoles, Claudia (2001): “Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos”, *Documentos Lingüísticos y Literarios*, núm. 24-25, pp. 23-28.

González Sanz, Alba (2018): *Sonreíd*, Oviedo: Saltadera.

Jurado Morales, José (2020): “Estrategias literarias para abordar la identidad en *Contradicciones, pájaros* (2001) de Ángeles Mora”, en María Payeras Grau (ed.), *Voces de mujer en la poesía española de la Transición*, Madrid: Visor.

López Vilar, Marta (ed.) (2016): *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*, Madrid: Bartleby Editores.

Kolodny, Anette (1975): “Some Notes on Defining a Feminist Literary Criticism”, *Critical Inquiry*, núm. 2 (1), pp. 75-92.

Lagarde, Marcela (2005): *Los cautiverios de las mujeres, Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México: UNAM.

Lenk, Elisabeth, “La mujer, reflejo de sí misma”, en Gisela Ecker (ed.): *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, pp. 59-68.

Luján Atienza, Ángel Luis (2005): *Pragmática del discurso lírico*, Madrid: Arco/Libros.

Lujano Valenzuela, Martha (2017): “Identidad y otredad. Poesía femenina y feminista en el Estado de México”, *La Colmena*, núm. 84, pp. 43-56, fecha de consulta: 24 sep. 2021, <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/5337>>.

Luna, Inma (2014): *Divina*, Tenerife: Baile del Sol.

Luz Sojo Mora, Blanca (2019): “Disciplinamiento del cuerpo de las mujeres”, *Revista de Ciencias Sociales (Cr)*, Vol. II, núm.164, pp.181-194, fecha de consulta: 20 de agosto de 2022, <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15360186010>>.

Moi, Toril (1988): *Teoría literaria feminista*, Madrid: Cátedra.

Monjas Carro, María (2018): *Nadie hablará de nosotras*, Madrid: Huerga y Fierro.

Montagut, M^a Cinta (2014): “La explosión de la poesía escrita por mujeres en España”, en *Tomar la palabra. Aproximación a la poesía escrita por mujeres*, Barcelona: Aresta, pp. 199-224.

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

Muñoz, Willy (1999): *Polifonía de la marginalidad. La narrativa de escritoras latinoamericanas*, Santiago: Cuarto propio.

Pato, Hilda (1986): “El tú (y el otro) en la poesía de Luis Cernuda”, *Anales de Literatura Española Contemporánea*, XI, pp. 225-235.

Pérez Cañamares, Ana y Maeso, María Ángeles (eds.) (2018): *Qué será ser tu. Antología de poesía por la igualdad*, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla.

Pérez García, Norberto (1995): “El uso de la segunda persona en Luis Cernuda y su influencia en los poetas españoles posteriores a 1939”, *DI-CENDA, Cuadernos de Filología Hispánica*, núm. 13, pp. 249-261.

Prieto de Paula, Ángel Luis (2020): “La musa de las musas: una reflexión sobre la poesía de mujeres en el tránsito del 68 a los años ochenta”, en Ana Rodríguez Callealta y José María Ballcells (eds.): *Poesía Española*

escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos, *Studia Iberica et Americana* (SIBA), núm. 7, pp. 61-76.

Reyes, Miriam (2013): *Espejo negro y otros poemas*, Cáceres, Ediciones Liliputienses.

Rodríguez, Juan Carlos (2001), “Ángeles Mora o la poética nómada”, en Ángeles Mora, *Contradicciones, pájaros*, Madrid: Visor, pp. 7-18.

Ruiz Pérez, Pedro (2000): “Roturar/rotular el territorio: Esta tierra es mía de Itziar López Guil” en Ana Rodríguez Callealta y José María Ballcells (eds.): *Poesía Española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos*, *Studia Iberica et Americana* (SIBA), núm. 7, pp. 127-140.

San Román, Sonia (2017): *La barrera del frío*, Xixón: Suburbia Ediciones.

Showalter, Elaine (1977): *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton, NJ: Princeton University Press.

Tuchman, Gaye (1978): “Introduction: The symbolic annihilation of women by the mass media”, en Gaye Tuchman, Arlene K. Daniels y James Benet (eds): *Hearth and Home: Images of Women in the Media*, New York: Oxford University Press, pp. 2-28.

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

Weigel, Sigrid (1986): “La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres”, en Gisela Ecker (ed.): *Estética feminista*, Barcelona: Icaria, pp. 69-98.