

Recibido: 26 de mayo de 2010.

Aceptado: 1 de julio de 2010.

## LAS POETAS DE FIN DE SIGLO. ASPECTOS FORMALES

MARÍA ROSAL NADALES

Universidad de Córdoba

### Resumen

El objeto de la investigación lo constituye la poesía que están publicando las mujeres poetas en las dos últimas décadas del siglo xx. Encontramos una búsqueda manifiesta de la expresión, así como el rechazo de roles históricamente instituidos por la ideología patriarcal. La reflexión sobre el lenguaje y su incapacidad para nombrar nuevos papeles propios de la sociedad contemporánea lleva a las poetas a la indagación y a la propuesta de posturas que revisan y subvierten la tradición con el fin de dar voz a nuevos sujetos poéticos que las representen. En esta indagación personal y metapoética, en la que coinciden gran número de escritoras, muy en particular las que se definen dentro de las líneas reivindicativas de los diferentes feminismos, no queda al margen el uso de las figuras retóricas ni la elección de formas métricas. Si bien predomina el verso libre, es muy significativa la revisión a la que es sometida la métrica canónica, en un intento de encontrar una voz personal que les permita expresarse sin restricciones de género.

*Palabras clave:* Poesía, crítica literaria, métrica, retórica.

### Abstract

The aim of this article is the poetry published by women writers in the last two decades of the twentieth century. In it, we find a manifest interest for expression, together with a reaction against the historical roles of patriarchal ideology. The reflection about language and its incompetence to name the new roles in contemporary society leads these poets to a proposal which reviews and subverts tradition in order to give a voice to new poetical subjects who represent them. Most women writers, especially those involved in feminist vindications coincide with this personal and metapoetic search, in which the use of rhetorical figures and metrics are not left out. Although free verse is predominant, traditional metrics is significantly revised in order to find a personal voice able to express itself with no gender restrictions.

*Keywords:* Poetry, literary criticism, metrics, rhetoric.

### 1. Introducción

Nuestro objeto de estudio lo constituye la poesía publicada por las mujeres a finales del siglo xx y, muy especialmente, las tomas de posición que ofrecen respecto a la capacidad representativa del lenguaje y a la utilización o rechazo de manera más o menos consciente de los recursos métricos y retóricos, en el poema, en relación también con otras actitudes que integran la tradición heredada y la subvierten merced a técnicas discursivas relacionadas con la ironía y la parodia.

La denuncia del lenguaje como lugar de la no enunciación para las mujeres es un tema común entre las poetas de finales del siglo xx. Entienden que el lenguaje es un legado de la cultura patriarcal y como tal no les sirve para nombrar ni para nombrarse, por lo que han de revisarlo y subvertirlo para crear nuevas significaciones. Como denuncia Iris Zavala (1999: 55): «Los textos culturales son proyectores de identidades sociales, de subjetividades, de *taxonomías* y juicios valorativos (*doxa* y *axiología*) que es necesario re-examinar y re-apropiar».

La crítica feminista ha aportado muchas propuestas que intentan desenmascarar los constructos simbólicos que operan desde el signo: «La teoría feminista tiene además como blanco inmediato, no sólo desenmascarar los constructos del patriarcado (tomados como autoridad), sino valorizar la identidad que la mujer, como *sujeto subalterno*, se ha forjado históricamente en su lucha por el reconocimiento» (Iris Zavala 1999: 68). De manera que «cada cultura posee una *economía simbólica* general, compuesta por los múltiples signos que excitan el deseo, el temor, la agresión, el amor. [...] El lenguaje, por tanto, tiene efectos simbólicos y su eficacia simbólica deriva de las formas de denotar y connotar los conceptos» (Iris Zavala 1999: 55).

No podemos olvidar, cuando analizamos la poesía escrita por mujeres, que el sujeto de la enunciación se inscribe en un orden simbólico que reproduce el falocentrismo de la cultura occidental, por lo que la práctica discursiva muestra las relaciones de poder que sustentan el discurso, cuestiones sobre las que han reflexionado intensamente críticas y poetas: «Al reconocer que la cultura dominante transforma a la mujer en un objeto sin voz, las poetas se enfrentan con una crisis de expresividad» (Sharon K. Ugalde 1991: xii). También Noni Benegas advierte sobre el lenguaje y el peso de la tradición: «Habrá que poner mucha atención con las palabras que se agolpan y adelantan para enhebrar esas voces interiores, ciegas, en su tránsito hacia la luz, el papel; pues es aquí donde la *tradición* se vuelve *traición* y puede hablar por ella, robándole la voz» (Noni Benegas 1997: 77).

En este contexto, las consideraciones metapoéticas de las autoras se multiplican, lo que supone una mayor reflexión y conocimiento de la teoría

poética que se observa en los poemas y en sus textos críticos en los que se posicionan sobre la experiencia lingüística y los recursos poéticos, muy en particular sobre las valoraciones que les ofrecen las formas métricas.

## 2. *Recursos métricos*

Las poetas de finales del siglo xx manifiestan con frecuencia cierta desconfianza hacia el uso de las formas métricas clásicas. Así lo expresa Concha García (1991: 194): «Es muy loable la tarea de medir el verso, de hecho hay excelentes poetas que lo hacen, pero creo que yo ahí sería nefasta y además no me interesa». Los recursos métricos de la tradición castellana son vistos por algunas poetas como un peligro de engolamiento y de vacuidad: «Es que yo lo que menos soporto es la afectación, el falso empaque, esos poemas enfáticos, inflados, excesivos, esos finales a todo bombo y platillo, esos desarrollos líricos ampulosos... ¡qué horror! (Elena Pallarés 1991: 175).

Sin embargo, otras poetas manifiestan su preferencia por el uso de estos recursos, como lo muestra Ana Rossetti: «A mí me gusta usar todos los recursos del xvii y versificar en endecasílabos y alejandrinos», pero se muestra en guardia contra su uso mimético y el peligro de que la forma del discurso pueda anular el propio mensaje: «Si encima les pongo rima, realmente estoy escribiendo a la manera de Góngora. Y con siglos de retraso. [...] Pero hay otros que han caído en la trampa de la forma y son perfectos versificadores pero nulos poetas» (Ana Rossetti 1991: 162).

Lo que predomina en la poesía española de los últimas décadas y en particular en la poesía escrita por mujeres, objeto de nuestro estudio, es el versolibrismo. A ello contribuye también el diálogo con otras tradiciones, que llegan fundamentalmente a través de traducciones que aportan ritmos y rupturas ajenos a la tradición castellana. A ello habría que sumar una razón más, esta vez de tipo ideológico, pues según expresan algunas autoras, generalmente muy comprometidas con reivindicaciones feministas, el exceso de malabarismo en el lenguaje y el exhibicionismo técnico puede actuar en menoscabo de la esencia del poema, desplazando el énfasis de lo que verdaderamente importa, y se quiere decir, al modo de decirlo. Temen que el utillaje retórico y métrico conduzca al poema huero, puro artificio verbal en una sociedad donde muy especialmente las mujeres deben encontrar un lenguaje que las represente como sujetos y no como objetos.

Precisamente, desde el cuestionamiento del lenguaje y de los recursos métricos y retóricos como asistentes de la ideología patriarcal, muchas poetas oponen versos cortos y una sintaxis fragmentada (Concha García, Olvido García Valdés), algo que ya había señalado Noni Benegas al referirse a las

modernistas hispanas: «También las convenciones poéticas —rima, métrica y ritmo— caen bajo la lupa de las hispanoamericanas», de manera que «quiebran la sintaxis, alteran la cadencia e introducen figuras inusuales para dar vida a un lenguaje que agoniza bajo su propia parafernalia» (Noni Benegas 1997: 37-38).

Así las poetas que manifiestan una mayor intención reivindicativa se guardan de caer en los juegos verbales y en aquellos artificios retóricos que puedan distraer la idea fundamental del poema. Ángela Serna, Concha García, Olvido García Valdés, Cinta Montagut, Blanca Andreu, Neus Aguado son ejemplos de lo que se percibe en muchas poetas de los ochenta: «Un inequívoco rechazo a repetir “las estrofas cortesanas” que antaño hablaban de “reinas blancas como un lirio”, viejas estrofas que Neus Aguado, no duda en calificar de “estercolero de prosa bien escrita”» (Neus Aguado 1997: 202).

También los ritmos populares son evitados por las poetas, de manera que hexasílabos y octosílabos están prácticamente ausentes, mientras que predominan endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos, reunidos en composiciones en las que el verso libre y la silva asonantada serán el modelo métrico más común.

Atención merece también el uso del soneto que, a pesar de lo dicho, va a presentar cierta vitalidad, después de la puesta en valor que supuso su presencia en muchos poetas de los ochenta y su consiguiente recuperación después de la caída en desgracia que sufrió en los años cincuenta, como apunta Antonio Carvajal en *Metáfora de las huellas*: «Había una ley no escrita» que «prohibía el soneto», de la misma manera que «la condena al soneto llevaba aparejada la de análogas composiciones medidas y rimadas, largas o breves» (Antonio Carvajal 2002: 146).

«Ni un soneto más», dictaba desde una revista de provincias un joven y fogoso profesor universitario de Literatura Española, en mitad de la década de los cincuenta. Obedientes, como siempre, a los dictados de los teóricos y de los críticos, los poetas se aplicaban a no medir y a justificar sus prácticas: eliminados el cómputo silábico y los rigores de la decantación de las rimas, el verso libre se consagraba como vehículo adecuado para la decantación lírica. (Antonio Carvajal 2002: 145-146).

El rechazo al Garcilasismo oficialista de los años cuarenta influyó en la condena al soneto, aunque destaca Carvajal que tres maestros sonetistas continuaron escribiéndolos: Gerardo Diego, Rafael Alberti y Blas de Otero a cuyo magisterio se sumó el resurgir de los estudios de métrica en la década de los cincuenta con Navarro Tomás, Gili Gaya, Martín de Riquer o López Estrada, lo que sin duda es un factor de influencia para los poetas contemporáneos.

Sonetos, y de muy buena factura, vamos a encontrar en Rosa Romojaró, gran conocedora de la métrica clásica, en Rosa Díaz, Isabel Rodríguez, Laura Campmany y también en las más jóvenes: Esther Giménez y Carmen Jodra. En el poema «Diario» de Rosa Romojaró, la angustia que trasmite el estilo directo de los últimos versos queda remansada, no obstante, por la aceptación serena y elegiaca de la vida y el paso del tiempo: «se va viviendo».

No es esta vida la que se desea  
pero se va viviendo. Es veintitrés  
de julio y es domingo. En la azotea  
se descuelga la yedra y el envés

de sus hojas golpea los cristales.  
Dentro el ventilador hace temblar  
la foto de familia. Son señales,  
avisos, advertencias que el azar

moviliza: «No hay trampa tan mortal  
como la que uno se prepara a sí  
mismo», dicen; y el son en la espiral  
de las aspas repite: «Huye de aquí,

huye de aquí»: inútiles consejos:  
más que enfrenar a un ciego a mil espejos.

También en una de las poetas más jóvenes de los noventa, Esther Giménez, encontramos importantes referencias a la tradición, como en el poema «Fin de curso» de su libro *Mar de Pafos*: «Se sabe del amor por la querrela / entre lo que has ganado y has perdido,/ esa lucha ampulosa de sentido / contra la dependencia que lo sella».

A finales de los noventa Laura Campmany en el soneto «Mate» (*Travesía del olvido*, 1998) nos ofrece un poema en el que, a pesar de su factura clásica en la forma, la voz poética es absolutamente contemporánea. Las relaciones amorosas se observan desde la perspectiva del no sometimiento a los cánones patriarcales y así encontramos que el sujeto poético es una mujer que se dirige a un hombre en un torneo claramente erótico. La contienda sucede, en principio, en igualdad de planos, aunque, a pesar de situarse en el mismo nivel en el tablero —campo de plumas—, muy pronto el elemento masculino va a dar «jaque a la dama», en un juego paródico donde no hay vencedores ni vencidos.

Nuestro amor es, olímpico, un arquero  
que juega a herir con brillo de marfiles  
y a desdoblarse intacto en los perfiles  
de cuantas piezas cubren el tablero.

Con las blancas, tú mueves el primero,  
y son tus emboscadas tan sutiles,  
que al poco de cruzarse los alfiles  
ya tengo el desenlace prisionero.

Tú te enrocas, y el alma se me anuda,  
porque esa torre cierra la salida  
y fuerza el sacrificio de la dama.

Al jaque mate llego tan desnuda,  
que puede que la próxima partida  
tengamos que jugárnosla en la cama.

Por tanto, las propias poetas demuestran que son capaces de construir nuevos sujetos líricos, incluso desde posiciones formales amparadas por la tradición, es decir, saben ser subversivas incluso cobijándose en facturas clásicas o dando una vuelta de tuerca más que las lleva a subvertir la propia forma clásica. Así lo hará una de las poetas más jóvenes que obtiene una gran atención de la crítica en los noventa: Carmen Jodra y *Las moras agraces*, quien muestra que este riesgo puede ser conjurado merced a uno de los recursos más utilizados por las poetas contemporáneas: la ironía.

Cuando una tiene sangre de ramera,  
brutal desprecio hacia la mayoría,  
tendencia a decir no a todo consejo  
e inclinación al mal por el mal mismo,

No podría ser casta aunque quisiera,  
integrarse en la masa no podría,  
y sin conseguir nada se hará viejo  
quien intente apartarla del abismo.

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

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

La ironía se conjuga en el texto con la complicidad de un léxico provocador y con hábiles innovaciones métricas que confieren al poema un aire totalmente contemporáneo. Así Carmen Jodra rechaza el patrón clásico de cuartetos o serventesios para rimar los versos de cada estrofa con los de la siguiente, a la vez que fractura la forma canónica del soneto describiendo trece endecasílabos y el pie quebrado que supone el heptasílabo del verso noveno.

También Rosa Díaz, en la década de los ochenta, había sido capaz de subvertir la forma métrica del soneto, introduciendo nuevas perspectivas en la voz poética. En «So-meto de repente» —recogido en la antología erótica «*Polvo serán*, 1988— los tópicos del amor cortés se desarman por la parodia. Aunque el tono y los recursos retóricos parecen más cercanos al conceptismo y a Quevedo que a una poeta del siglo xx, el sujeto poético femenino se presenta sin la máscara del recato ni de la pasividad, muy al contrario, es un sujeto activo, descarado y sobre todo superior, pues en todo momento se presenta como conductor y triunfante del escarceo.

Un capullo me ofreces, y al instante  
lo contemplo rosado, firme y prieto,  
catorce veces palpo y acometo  
y él, crece en vertical insinuante.

No hay regalo mejor, para la amante  
que guardosa lo toma, con objeto  
de someterlo a fondo y por completo  
y hacerlo deseado y deseante.

Y, so-mételo al fin con ambas manos  
con mimo de que el tallo no se encoja,  
y en dura danza y perseguido antojo

del vértigo mayor de sus arcanos,  
el capullo más sabio se deshoja  
y con gusto se queda mustio y flojo.

En el otro extremo compositivo nos vamos a encontrar con poemas en verso libre que se agrupan formando un todo estructural. Son poemarios que no sólo guardan una unidad de sentido, sino que la forma está diseñada según una minuciosa arquitectura compositiva. A ello se ha referido Sharon Keefe Ugalde como uno de los rasgos que definen a la poesía de fin de siglo escrita por mujeres: *Libro de Ainakls*, Carmen Borja; *Derrota de Cartago* de Julia Castillo; *El libro de Tamar*, Almudena Guzmán; *En busca de Cordelia*, Clara Janés. Títulos a los que podríamos sumar otros en la misma línea: *Usted*, Almudena Guzmán; *Las lágrimas de Penélope*, Ana M.<sup>a</sup> Romero Yebra; *Fuegos prohibidos*, Marián Suárez; *Punto umbrío*, Ana Rossetti; *Fragmentos de un diario desconocido*, Noni Benegas; *El malentendido*, Elena Pallarés; *Matar a Platón*, Chantal Maillard. El poemario se convierte en la unidad poética que funciona como una unidad estructural de tono y forma: *Zona de varada*, Rosa Romojaró; *Tiempo de lilas*, Isabel Rodríguez; *No escribir*, Pureza Canelo; *Cóncava mujer*, Juana Castro; *Gata Mamá*, Rosa Díaz; *Diario de una enfermera*, Isla Correyero; *Los muertos nómadas*, Isabel Pérez Montalbán; *Destierro en cuatro ángulos*, Belén Juárez; *Camaradas de Ícaro*, Aurora Luque.

Por otra parte, en relación con lo que comentábamos más arriba, otras poetas, en su afán de construir nuevos sujetos líricos en la búsqueda de su identidad, no dudan en acudir a estrategias antipoéticas y subversivas como el hecho de fragmentar la sintaxis hasta hacerla inconexa, en ocasiones, o cercana al prosaísmo. Estaríamos ante una intención de crear una escritura al margen de lo canónico, una vez entendido lo canónico como reductor y patriarcal. De ello encontramos muestras en Concha García, M.<sup>a</sup> Luz Ezcúin, Olvido García Valdés, M.<sup>a</sup> Eloy-García. Por tanto, la sintaxis va a ser motivo de experimentación, con frecuencia con intenciones no sólo estéticas, como ya señalara Noni Benegas a propósito de la métrica: «A menudo las elecciones formales —metros clásicos contra verso libre, por ejemplo— responden, más que a estrategias estéticas, a tomas de posición políticas de sus defensores dentro del feudo poético» (Noni Benegas 1997: 21). Concha García se reconoce a sí misma «sin el menor miedo por intentar cambiar algunos aspectos formales del poema, como por ejemplo, la sintaxis, que para mí es un elemento capaz de modelar el tono» (Concha García 2000: 64). «Desde mis primeros libros he intentado subvertir el lenguaje. ¿Cómo? Cambiando la sintaxis, alterando el orden gramatical, y mediante el empleo de neologismos y la fracturación de los finales» (Concha García 1997: 228).

«Extraño éxtasis»

Cuando tardó lo vi todo o casi, nunca  
pude decir unas largas tardes y fuego  
ni tampoco pormenor, ni siquiera detectar  
las sombras baldadas de aquello antañoso  
que me abría las piernas muy abyecta  
con rabia minuciosa en la perplejidad  
de mi profusa lámina de clítoris progenie.

(Concha García, *Pormenor*, 1993)

La fracturación sintáctica, que ya utilizaran las poetas de los ochenta, la vamos a encontrar intensificada y apoyada en un léxico rompedor en una de las poetas más innovadoras de finales de los noventa: María Eloy-García quien en «Polvo austrohúngaro» (*Metafísica del trapo*, 2001) revisa y reinventa la capacidad expresiva del lenguaje: «Aún así tú dispuesto y por la fuerza / me arrebatas me fascinas Sarajevo me dislocas Transilvania / qué desastre de paz 1687 / se me sublevan los Balcanes / yo miro como me tocas y trato de moverme encima / eduardodesaboya debajo /pero te tengo cogido por el Danubio».

En definitiva, las poetas muestran grandes conocimientos de los recursos métricos y retóricos, aunque no podemos dejar de observar algunos casos

de impericia técnica, fruto quizás de la prisa o del «todo vale» de este fin de siglo, quizás acaso de cierto resabio romántico que lleva a las poetas a valorar el poema como producto de sus sentimientos «sinceros», resistiéndose a la corrección minuciosa y a la aplicación rigurosa de las herramientas del oficio, circunstancia por otra parte ajena a una cuestión de género. De cualquier manera encontramos que las poetas poseen en general fundados conocimientos de métrica y retórica, conocen el oficio y manejan, según la expresión de Antonio Carvajal, una métrica expresiva frente a métrica mecánica, lo que no carece de fundamento si nos paramos a pensar en las profundas lecturas de la tradición que éstas han realizado, a las que nos hemos referido en otras ocasiones.

### 3. Recursos retóricos

Ya Virginia Woolf indicaba que las escritoras trabajan con un lenguaje prestado, tremendamente marcado por la tradición patriarcal cuando no misógina. En ello insisten otras autoras que avisan que «para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas de representación» (Lola Luna 1996: 22).

Las poetas, ante la heteroglosia del lenguaje, se van a valer de múltiples recursos retóricos, los mismos por otra parte que están usando los poetas contemporáneos, aunque pondrán especial énfasis en el uso de la ironía y la parodia, con las que a menudo van a desarmar la simbolización verbal de la ideología patriarcal.

De ello tenemos numerosas muestras. Por ejemplo en la obra de Ana Rossetti —*Indicios vehementes* o *Devocionario*— la parodia se constituye en un poderoso agente subversivo que despoja de autoridad y solemnidad el discurso patriarcal y religioso y nos presenta, ya un ángel travestido, ya una íntima comunión disminuida en su sentido paródico pues la emparenta con la sangre que brota del dedo que acaba de clavarse una aguja («Exaltación de la precisa grangre»).

También la ironía va a funcionar como certero recurso para expresar la ira contra el patriarcado. Se constituye en un elemento fundamental para atemperar la rabia, lo que unido a la parodia va a producir textos totalmente novedosos. Ironía y antítesis se unen en el poema «Cuando una tiene sangre de ramera» que comentábamos más arriba, al construir Carmen Jodra un sujeto femenino que se autoafirma frente a las normas de la ideología dominante: «Pero además ocurre / que ella no pondrá nada de su parte. / ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere»; por lo que «integrarse en la masa no podría», pues en todo momento nos está mostrado su claro desprecio hacia cualquier norma impuesta: «decir no a todo consejo».

En otros poemas, sin embargo, la ironía cede curso a la ira, que se manifiesta rotunda contra el patriarcado: «Pregúntate por qué has de estar debajo / si eres mejor que ellos» (Carmen Jodra, «Femmes damnées»). O bien en el poema «Postulado», de Esther Giménez, en el que ataca directamente el orden falocrático al desmitificar a los hombres a través del recurso de la cosificación, de manera que el símbolo fálico queda reducido a un elemental mecanismo mecánico: «El hombre es la medida de su error. / Con qué fragmento piensa —si es que piensa— / es proporción directa del vector / del muelle que se tensa y se destensa».

Por otra parte, el diálogo con la tradición ofrece frecuentes muestras de intertextualidad, como es de suponer en poemas que poseen una sólida formación cultural y literaria: «Andreu asimila el simbolismo y las vanguardias, Rossetti el siglo de Oro y el Barroco. Ambas, el modernismo, que es su piedra de toque, para recalar en un postmodernismo de cuño propio, teñido de homenajes a toda la poesía anterior [...] intertextualidad proveniente de las fuentes más diversas y opuestas: liturgia, publicidad, canciones... (Noni Benegas 1997: 59).

La intertextualidad se manifiesta de diversas maneras: desde la alusión modificada a citas de otros autores, hasta la inserción de intertextos en diferentes idiomas. Así la *Noche oscura del alma* de Juan de Yepes se convierte en «Noche oscura del alba»: «Desde que conociste que hay un hombre / para cada mujer ama de casa, / tu futuro es tan negro / como el hueco estelar en donde escribes / sorteando la muerte, / noche oscura del alba / que da sentido y paz a tu existencia» (María Sanz, «Tierra por medio»); y en «La noche oscura del cuerpo» en el poema de M.<sup>a</sup> Antonia Ortega: «Mi cuerpo me da miedo algunos días, [...] Mi cuerpo ya es demasiado grande para mí».

Silvia Ugidos actualiza, desde la perspectiva feminista, los versos del «Retrato» machadiano: «Soy en el buen sentido de la palabra mala» («Posible autorretrato»), al igual que en el «Poema de escarnio y maldecir» (*Las pruebas del delito*, 1997): «Las mujeres conmigo siempre han sido crueles, / ¡si yo, como el poeta, de todas las arpías / amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario! También en «Todo lo que nunca quiso saber ni se le ocurriría preguntar sobre Silvia Ugidos» acusa relaciones intertextuales, esta vez con el cine —*Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo, pero no se atrevía a preguntar*, Woody Allen—.

Pero la intertextualidad abarca también otras tradiciones por lo que las autoras con frecuencia introducen palabras o citas en otros idiomas: «*Menin áeide thea* Carmen Jodra (en *Veinticinco poetas españoles jóvenes*); *Miser Catulle, desinas ineptire*», Aurora Luque («Conversación con Catulo»); «Aún no logro explicarme cómo pude aguantarte / (perdonarás, *my darling* la poca sim-

patía / que en el fondo te guardo después de todo aquello)» Silvia Ugidos («Poema de escarnio y maldecir»).

Las diversas filiaciones estéticas de las poetas producen poemas muy divergentes, desde las posiciones neosurrealistas y las metáforas visionarias al monólogo dramático y el léxico de la cotidianidad, con especial insistencia en la máscara autobiográfica o el erotismo cínico: «Y, mientras copulamos como fieras, me río / de los necios que dicen que todo tiene un límite», dirá Josefa Parra («El otro beso de la mujer pantera»).

En cuanto a la máscara autobiográfica son reveladores muchos poemas de las poetas más jóvenes de los noventa, como Carmen Jodra, o Silvia Ugidos, quien construye un sujeto poético que se define como «Soñadora, insegura, mitómana, algo vaga, / con vocación de hormiga y verano de cigarra, / contradictoria y harta de conciliar extremos», en un discurso en el que la voz poética no se reprocha, sino que se autoafirma: «En mi defensa alego / que siempre quise ser una mujer de bien / pero en su defecto / soy, en el buen sentido de la palabra, mala» (Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997).

También son actualizados ciertos tópicos y motivos literarios. Así las medievales *Coplas de escarnio* encontrarán su réplica en el «Poema de Escarnio y de maldecir» de Silvia Ugidos, quien da voz a una mujer que se autoafirma frente al objeto amoroso masculino claramente desprestigiado: «Callaré los ejemplos sobre tu hipocondría, / otras enfermedades menos imaginarias / son más ilustrativas sobre tu biografía». Pero el sujeto poético no actúa conforme al modelo patriarcal, aceptando la sumisión y el sufrimiento, sino que se rebela: «Mencionaré tus celos, la obsesiva manía / de que yo te engañaba, los interrogatorios, / sesiones de Gestapo en las que me ofrecías / tu propensión al circo (afectivo, se entiende), / los gritos, las peleas, y tus frases dañinas, / envenenados dardos que daban en el blanco / creciente del cansancio que tú me producías». Mientras que Laura Campmany presenta un sujeto poético femenino desde la máscara de una primera persona cargada de ironía y el punto de vista insólito de quien escribe su propio epitafio desde la autoafirmación y el goce lúdico (*Travesía del olvido*, 1998).

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

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

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

Dicen que no creyó en el Paraíso:  
sospechaba que aquí en la sepultura  
iba a ser sólo un lóbrego esqueleto.

#### 4. Conclusiones

Entendemos que la poesía que están escribiendo las mujeres a finales del siglo xx en España es tremendamente plural y heterogénea y participa de las mismas características de sus compañeros varones en cuanto a rasgos estilísticos y posible pertenencia a tendencias estéticas. Nos hemos acercado, no obstante, a estas obras con la intención de mostrar de qué manera las propias poetisas reflexionan sobre su producción y muestran una considerable conciencia poética, tanto en sus textos críticos como poéticos y metapoéticos.

Las poetisas de fin de siglo se presentan en una mayoría muy representativa como escritoras que buscan un aliado en el lenguaje y revisan y subvierten los postulados patriarcales que las relegan a los márgenes. En este sentido encuentran en la ironía y la parodia poderosos aliados para revisar su posición en el mundo y para construir nuevos e inéditos sujetos poéticos. Revisan también el utillaje retórico y entienden que las formas métricas canónicas pueden convertirse en trampas del lenguaje que vacíe de contenido el propio discurso, por lo que se muestran alertas o en contra, mientras que otras poetisas incluso subvierten la tradición heredada desde las mismas formas canónicas, de lo que encontramos notables ejemplos como los que hemos analizado a propósito del soneto.

#### Bibliografía

- AGUADO, Neus, «Poética», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997, págs. 202-204.
- BENEGAS, N. y MUNÁRRIZ, J. (eds.), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*, Madrid, Hiperión, 1997.
- CAMPBANY, Laura, *Travesía del olvido*, Madrid, Hiperión, 1998.
- CARVAJAL, A., *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*, Granada, Jizo de Literatura Contemporánea, 2002.
- CÓZAR, R. de, *Polvo serán... Antología de poesía erótica actual*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1988.
- ELOY-GARCÍA, María, *Metafísica del trapo*, Madrid, Torremozas, 2001.

- GARCÍA, Concha, «Conversación», en S.K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 189-202.
- , *Pormenor*, Madrid, Libertarias, 1993.
- , «Poética», en N. Benegas y J. Munárriz (eds.), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997, págs. 227-229.
- GIMÉNEZ, Esther, *Mar de Pafos*, Madrid, Hiperión, 2000.
- JODRA, Carmen, *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión, 1999.
- LUNA, Lola, *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, Barcelona, Anthropos, 1996.
- PALLARÉS, Elena, «Conversación», en S.K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 169-188.
- ROMOJARO, Rosa, *Zona de varada*, Sevilla, Algaida, 2001.
- PARRA, Josefa, *Elogio de la mala yerba*, Madrid, Visor, 1996.
- ROSSETTI, Ana, «Conversación», en S.K. Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991, págs. 149-168.
- ROSAL NADALES, María, *Carnavalización y poesía. Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti*, Córdoba, La Manzana Poética, 2007.
- UGALDE, Sharon K., *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- UGIDOS, Silvia, *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD, 1997.
- ZAVALA, Iris, «Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico», en M. Díaz-Diocaretz e I.M. Zavala, *Breve Historia feminista de la literatura española en lengua castellana. 1 Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1999.