

SELGYC

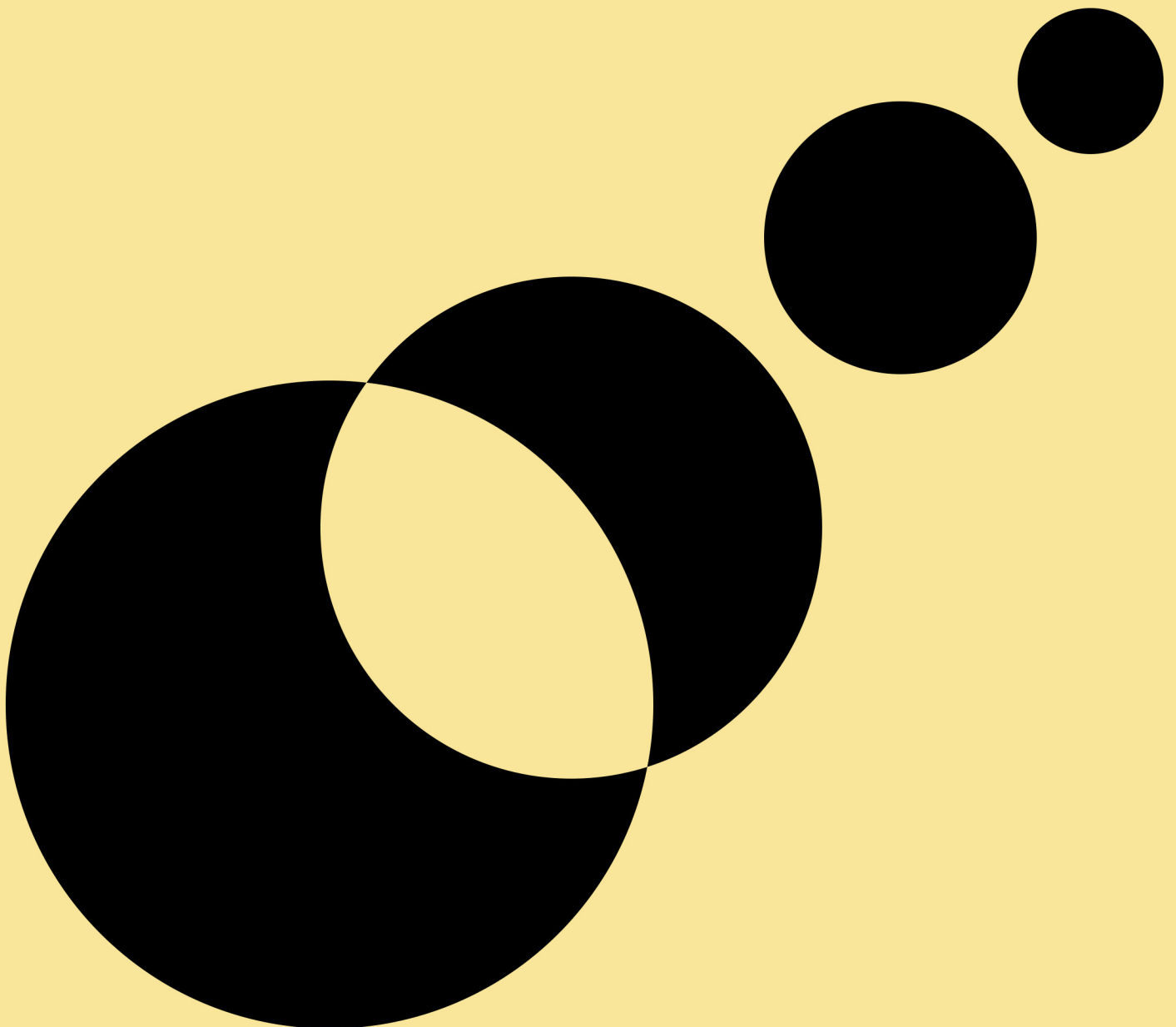
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA

*Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 1)*

**TRANSCOMPARATISMO &  
NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA**

**EDITORA GENERAL**

*Blanca Puchol Vázquez*



*Estudios de Literatura Comparada 2: 978-84-09-23801-9*  
Estudios de Literatura Comparada 2 (vol. 1): Transcomparatismo  
& Narrativas más allá de la literatura: 978-84-09-23999-3  
Publicado en Octubre de 2020  
© de la edición: SELGyC  
© de los textos e ilustraciones: sus respectivos autores

*Estudios de Literatura Comparada 2 (Vol. 1)*

**TRANSCOMPARATISMO  
&  
NARRATIVAS MÁS ALLÁ DE LA LITERATURA**

**EDITORA GENERAL**  
*Blanca Puchol Vázquez*



**SELGYC**

SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE LITERATURA GENERAL  
Y COMPARADA



## Índice

### 1. Transcomparatismo

MANUEL A. BROULLÓN-LOZANO & ADRIÁN RODRÍGUEZ IGLESIAS <i>“...Y ando mi camino con cabeza alta”. Propuesta para la traducción y análisis semiótico de algunos modelos de género en la poesía femenina andalusí</i>	7
ÁNGELES CIPRÉS PALACÍN <i>Traducción feminista: L’Astragale, Albertine Sarrazin 1965 / El Astrágalo (1966/1967/2013)</i>	22
NIEVES MARÍN COBOS <i>Del texto como tejido somático: la maternidad en duelo en Piedad Bonnett y Camille Laurens</i>	42
RAFAEL M. MÉRIDA JIMÉNEZ <i>Transcomparatismos, transgenerismos, transmemorias</i>	56
AINHOA MUGIKA <i>Traducción feminista: Marta Pessarrodona, traductora de Marie Cardinal</i>	68
ZAHRA NAZEMI <i>Who Defines Motherhood? A Study of Ibsen’s Ghosts (1882) and Its Iranian Adaptation</i>	84
ISABEL MARÍA NIETO CASTEJÓN <i>Una breve radiografía de la poesía feminista en Norteamérica: del confesionalismo clásico a la era de internet</i>	98
ERIC SANCHO BRU <i>Literatura y existencia. Resistencia trans en los artefactos literarios</i>	117
ŁUKASZ SMUGA <i>Plumas comparadas: los estereotipos de género y la sensibilidad camp en Garras de astracán de Terenci Moix y Lovetown de Michał Witkowski</i>	126
ESTHER UGARRIO ANDRÉS <i>El planteamiento queer en Sirena Selena vestida de pena, de Mayra Santos Febres</i>	137
<b>2. Narrativas más allá de la literatura</b>	
NUÑO AGUIRRE DE CÁRCER GIRÓN <i>Extraterritorial: ¿una categoría para el siglo XXI?</i>	149
JULIA ORI <i>El ordenador y la intermedialidad de la revista Magyar Műhely</i>	165



# *Una breve radiografía de la poesía feminista en Norteamérica: del confesionalismo clásico a la era de internet*

ISABEL MARÍA NIETO CASTEJÓN  
imnietocastejon@gmail.com

## *Resumen*

La literatura es el reflejo de la sociedad y sus corrientes de pensamiento. La irrupción de la mujer en el mundo de la escritura fue progresiva y pasó de la ausencia y el silencio a la total libertad creativa y al fin de los tabúes. Si bien hasta el siglo xx es complicado que una mujer forme parte del canon literario y, más aún, que desarrolle una poesía con tintes feministas, a partir del comienzo de las olas feministas en Norteamérica (y en especial, de la segunda), se hizo posible forjar un género propio de poesía feminista y una crítica especializada en el mismo. Década a década, el número de poetas feministas aumenta y sus inquietudes como escritoras varían, dando lugar a la coexistencia en el tiempo de poetas puramente confesionales y otras experimentales, que pueden contribuir de distintas maneras al movimiento feminista, especialmente hoy en día gracias al poder difundidor de internet.

PALABRAS CLAVE: feminismo, poesía, confesionalismo, experimentalismo.

## *Abstract*

Literature is the reflection of society and its currents of thought. The irruption of women in the writing universe was progressive and went from absence and silence to total creative freedom and to the end of the taboos. Although until the 20th century it was very difficult for a woman to become part of the literary canon and, even more so, to write poetry with feminist themes, with the beginning of the feminist waves in North America (especially the second wave), it became possible to create a genre of feminist poetry and establish a group of critics specialized on the subject. Throughout the decades, the number of feminist poets increase and their concerns as writers vary. This leads to the coexistence in time of confessional and experimental poets that can equally contribute to feminism in different ways, especially nowadays thanks to the spreading power of the internet.

KEYWORDS: feminism, poetry, confessionalism, experimentalism.

## *1. El protofeminismo en la poesía anterior al siglo xx*

El feminismo no es un movimiento social que haya existido desde siempre en la literatura y, más en concreto, en la poesía, o al menos no como una corriente diferenciada y con unos rasgos contrastables que pudiéramos designar como constituyentes de una poesía feminista. El principal motivo de esto es que, hasta bien entrado el siglo xx, las mujeres no tenían acceso a la educación en el mundo occidental. La enseñanza académica se reservaba a los varones y, especialmente, a los más pudientes, mientras las mujeres debían, si deseaban cultivarse, realizar un trabajo de estudio totalmente autónomo. Ser mujer y, además, no tener una buena posición social y económica, era garantía de analfabetismo. Con el tiempo, esto se fue traduciendo en una ausencia casi total de obras reconocidas creadas por el colectivo femenino. Esta falta de formación académica y la consecuente escasez de obras femeninas, ponían en tela de juicio la calidad y el rigor de cualquier trabajo científico o literario escrito por una mujer, cosa que en muchas ocasiones obligaba a las pocas que escribían a utilizar un pseudónimo o firmar como “anónimo” para llegar a ser leídas. Citando a Virginia Woolf:

“I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman” (1989: 49).

A pesar de todo esto, ya en el siglo XIX encontramos mujeres que se ganaron un lugar dentro del canon literario norteamericano como es el caso de la célebre Emily Dickinson, a quien podríamos considerar ya una escritora protofeminista, si bien es obvio que su poesía no se parece a la de las autoras feministas que hoy conocemos. Aunque la explicitud y el tono claramente reivindicativo con el que las poetas feministas contemporáneas confeccionan sus textos no están presentes en la poesía de Dickinson, son varios los poemas en los que, con palpable melancolía, hace referencia a la vida de la mujer en la sociedad patriarcal y a su rol tradicional en la familia. En 1864, Dickinson escribe su poema 732 en el cual relata cómo la mujer cambia su vida para dedicarse a ser esposa luego del casamiento (1999: 375-376):

“She rose to his requirement, dropped  
The playthings of her life  
To take the honorable work  
Of woman and of wife.

If aught she missed in her new day  
Of amplitude, or awe,  
Or first prospective, or the gold  
In using wore away,

It lay unmentioned, as the sea  
Develops pearl and weed,  
But only to himself is known  
The fathoms they abide.”

Tal vez, una de las mayores diferencias entre este poema de Dickinson y aquellos de las autoras feministas contemporáneas que ocuparán el grueso de este artículo es la prudente distancia que la autora toma con respecto al texto. Dickinson elude el uso de la primera persona en su poema y prefiere narrar como un mero espectador la delicada situación descrita. Dickinson no habla en primera persona, ni tampoco simula entrar en la piel de la protagonista de su poema, sino que la utiliza para definir a la mujer de la época desde una posición indiscutiblemente más segura. Por el contrario, una vez nazca el movimiento feminista, las mujeres preferirán hablar sobre sus propias experiencias personales y sobre el colectivo femenino desde un punto de vista que muestre de forma explícita cómo ellas mismas están insertas en él.

Con respecto a este poema, habremos de atender en primer lugar a la temática: la crítica al matrimonio como institución (Sielke, 1997: 8), la sumisión de la mujer en beneficio del hombre y la pérdida de su identidad como consecuencia. La mujer abandona su vida para ponerla al servicio de su esposo cuando se une con él en matrimonio, silenciando sus necesidades y relegándolas a un segundo plano para cumplir con su nuevo rol y con las expectativas sociales (“If aught she missed in her new day... It lay unmentioned, as the sea / Develops pearl and weed”). Este último aspecto –la inclusión del estereotipo de la mujer tradicional, pasiva, obediente como un niño– es recurrente en la producción de Dickinson, aunque el tono empleado suele ser ambivalente, es decir, no muestra un posicionamiento claro y explícito (Dobson, 1986: 42). Un ejemplo de esto también está en su poema 874, el cual contiene estrofas como “then they will hasten to the door / to call the little girl / who cannot thank them for the ice / that filled the lispin full” (en Dobson, 1986: 45). En estos versos, la mujer, una vez más reducida a una inocente y obediente niña, aparece silenciada por el hielo que le llena y paraliza la boca: un hielo que simboliza la sociedad patriarcal, que abrasa, cohibe y censura cualquiera de sus aportaciones, pues no hay voz posible para esta mujer que debe limitarse a ser eternamente



dócil, pueril y carente de toda consciencia relativa a su propia naturaleza, capacidades o derechos. Denominar a la mujer adulta “little girl” también tiene un sentido literal, pues la figura femenina es pequeña en todos los aspectos y, por tanto, desdeñada.

Aunque los poemas de Dickinson, en primera instancia, no parecen fuertemente reivindicativos ni contienen tono alguno de rebeldía, como sucede con textos posteriores de otras autoras, lo cierto es que podemos percibir fácilmente la queja, el tono melancólico y la resignación de una mujer que demuestra con sutileza su desacuerdo con esta realidad aparentemente ineluctable. También es preciso observar la forma, pues en los siglos posteriores esta y los recursos empleados por los poetas sufrirán numerosos cambios que podremos contrastar más adelante. En el caso del poema 732, nos hallamos frente a una estructura tradicional, cuyas características son bastante comunes en la poesía de Dickinson y, en general, en la poesía en lengua inglesa. En él podemos apreciar tres cuartetos cuyos versos riman entre sí (con patrones como a-b-a-b o a-b-b-a) y muestran una cuidada métrica (8 y 6 sílabas por verso). En la poesía en lengua inglesa, esta forma métrica (el tetrametro yámbico) es una de las más naturales y recurrentes. Esta estructura escogida por Dickinson concuerda en su naturaleza tradicional y normativa con la realidad del matrimonio, tema central, por esto tal vez introduce en ella un uso irregular y sorprendente de la sintaxis, mostrando así, de manera subyacente, su disconformidad con dicha realidad. El experimentalismo formal en la poesía, sea del tipo que sea (por ejemplo, estos inicios de experimentalismo constituidos por las variaciones sintácticas novedosas), refleja en todo momento las intenciones del autor o autora de liberarse de otros yugos, frecuentemente sociales y políticos, por lo que, aunque no todo el experimentalismo es feminista, sí es una herramienta que las poetisas feministas explotarán de aquí en adelante para reforzar su mensaje mediante el simbolismo y la forma.

Si bien Dickinson es innegablemente la poeta protofeminista más célebre y se encuentra prácticamente sola en el canon de la época, existían otras voces que seguían esta línea, pero por distintos motivos no recibían la atención debida. Un buen ejemplo es el de las mujeres afroamericanas y/o de bajo estatus social, que suman el racismo o la discriminación de clase a su condición de mujer, dificultando aún más su entrada en ese canon eminentemente blanco y masculino. En este caso revisaremos la poesía de la poeta afroamericana Alice Moore Dunbar-Nelson (1875-1935), pese a que la poesía de autoras negras no recibió la atención merecida hasta mucho tiempo después. No solo esta autora es un buen ejemplo de la continuación del protofeminismo en la poesía, sino que además sus vivencias respecto al racismo y sus inclinaciones lésbicas (reflejadas en sus diarios, como explica Hart, 1989: 75) potencian aún más su idiosincrasia única en comparación con otras autoras. Hasta la primera mitad del siglo xx, donde ella era ya una mujer adulta y había producido una buena cantidad de textos, las autoras que podían optar a ser objeto de crítica literaria, o incluso a formar parte del canon del país, nunca serían ni negras, ni lesbianas, ni de bajo estrato social. La latente alienación de estos colectivos hizo a autoras como esta dar un paso más en la contundencia de sus escritos. Veamos unos fragmentos de su poema “I sit and sew” (1988: 84):

“I sit and sew—a useless task it seems,  
My hands grown tired, my head weighed down with dreams—  
The panoply of war, the martial tread of men...”

“I sit and sew—my heart aches with desire—  
That pageant terrible, that fiercely pouring fire  
On wasted fields, and writhing grotesque things  
Once men. My soul in pity flings  
Appealing cries, yearning only to go  
There in that holocaust of hell, those fields of woe—  
But—I must sit and sew.”

A diferencia de Dickinson, y a pesar de que Dunbar-Nelson también cuida su métrica y rima dentro de los parámetros tradicionales (no sin jugar también con la sintaxis), resulta curioso, y genera un gran contraste, el hecho de que ella ya incluye en sus poemas la primera persona y no trata de templar el tono con el que expone sus propios deseos y pasiones. Mientras los hombres realizan todas esas acciones viscerales que apasionan al ser humano (la guerra, los negocios, la política, la lucha por los ideales y las creencias) la mujer del poema de Dunbar-Nelson –ella misma, como cualquier mujer del momento– se limita a sentarse a coser. Ella realiza esta tarea que cataloga de inútil, pese a soñar despierta con vivir y sentir lo mismo que un hombre. La vida de la mujer igualmente pierde aquí relevancia: su utilidad como ser humano, sus capacidades intelectuales y físicas, su posible colaboración para con el crecimiento colectivo, todo queda subestimado por esa sociedad que vive en gran parte de hacer creer a la mujer que, efectivamente, estas son las tareas que le corresponden y a lo máximo que puede optar.

## *2. Poesía confesional en la segunda ola feminista: hacia la creación de una tradición literaria femenina*

Aunque hemos podido comprobar que ya había un cierto tono reivindicativo en la poesía del siglo XIX y de la primera mitad del XX, la poesía que podemos denominar “feminista” no nace hasta la segunda ola de este movimiento sociopolítico (años 1960-1980). Después de todo el desdén y la censura a la que se había sometido históricamente a las mujeres, no es de extrañar que con el avance del movimiento feminista, al abrigo de otros activismos (contra el racismo, la homofobia, etc), las autoras reivindicquen en sus obras, a partir de ahora, su lugar en el mundo, su poder y sus derechos, especialmente relatando sus, antes acalladas, experiencias con una poesía puramente confesional. Mientras la poesía confesional escrita por hombres es conocida por su carácter inclusivo, las mujeres que empiezan a practicarla en esta época confeccionan algo bastante diferente. Por un lado, los poetas varones relatan en sus poemas confesionales sus alegrías y desdichas en un tono que parece dar por hecho que estas serán comprendidas y compartidas por todos los lectores, no siendo el autor sino un ejemplar representativo del resto de personas que componen la muestra. Por el contrario, las mujeres, que aún no cuentan con suficientes apoyos externos ni con una tradición literaria similar a sus espaldas en la que poder integrarse naturalmente comenzaron a producir esta poesía de una forma mucho más oscura y excéntrica. Estas autoras aún no confían en que sus lectores vayan a comprenderlas plenamente, al igual que rara vez las comprenden las personas que las rodean y que, por el contrario, prefieren censurarlas, aumentando su confusión y angustia, evitándoles el autoconocimiento y la autoaceptación (Gilbert, 1977: 445). Las principales figuras a destacar en la incipiente corriente feminista confesional de la década de los 60 serían, sin duda, Anne Sexton y Sylvia Plath. Veamos, en primer lugar, el poema “The black art” que Anne Sexton escribió en los años 60 (2000: 98):

“A woman who writes feels too much,  
those trances and portents!  
As if cycles and children and islands  
weren't enough; as if mourners and gossips  
and vegetables were never enough.  
She thinks she can warn the stars.  
A writer is essentially a spy.  
Dear love, I am that girl.

A man who writes knows too much,  
such spells and fetiches!  
As if erections and congresses and products

weren't enough; as if machines and galleons  
and wars were never enough.  
With used furniture he makes a tree.  
A writer is essentially a crook.  
Dear love, you are that man.

Never loving ourselves,  
hating even our shoes and our hats,  
we love each other, precious, precious.  
Our hands are light blue and gentle.  
Our eyes are full of terrible confessions.  
But when we marry,  
the children leave in disgust.  
There is too much food and no one left over  
to eat up all the weird abundance.”

El poema de Sexton pone de manifiesto la excentricidad de estas autoras que comentamos anteriormente. Sexton no busca solo, con sus dos primeras estrofas de espejo, enfrentar hombre y mujer para discernir sus diferencias, sino que además trata de comprender las distintas formas que estos tienen de sufrir determinadas experiencias y valorarlas a nivel emocional a raíz de la información trivial que aporta la experiencia en sí misma (Colburn, 1988: 225). En el primer párrafo, los sustantivos empleados crean un grupo cohesionado: mujer, ciclos, niños, cotilleos... Por lo que queda relacionado el sexo femenino con problemas relativamente banales, mientras que en el segundo párrafo, el grupo de sustantivos reúne: hombre, erecciones, guerras, máquinas... conceptos de mayor fuerza y envergadura. No lejos del poema de Dunbar-Nelson, Sexton coloca a la mujer en un lugar mucho menos privilegiado que al hombre y, además, utiliza el término “girl” y no “woman”, mientras sí que emplea “man” en lugar de “boy”, replicando el prototipo de la mujer sometida, ingenua, niña, de la que hablaba Dickinson. En la última estrofa, versos como “Our hands are light blue and gentle. / Our eyes are full of terrible confessions.” corroboran lo excéntrico de la poesía confesional femenina, pues la autora aún no confiesa en voz alta, aún en la timidez de la incompreensión y la discriminación solo sus ojos pueden reflejar sus verdaderos sentimientos. Su cuerpo, delicado y suave, muestra como aún la mujer frágil e infantil de Dickinson no ha desaparecido pese al paso de las décadas. La excentricidad queda patente también en las referencias que Sexton hace a la brujería en su poema, a este “black art” que la sociedad patriarcal ha asociado a las mujeres, considerándolas históricamente peligrosas y dueñas de las malas artes y de todo lo oscuro.

A nivel de estilo, podemos ver que el poema se abre aún más y se libera de convenciones anteriores, dando prioridad al contenido sobre la forma y empleando el verso libre. La medida de los versos deja de ser importante, la rima también es prescindible y la estructura de las estrofas desaparece del foco de atención del poeta. A pesar de estos cambios, los autores tratan de mantener esa cierta musicalidad de los poemas –aún relevante para ellos– mediante la selección terminológica a fin de enriquecer su creación a nivel prosódico (patrones silábicos, de acentos o fonéticos) y buscan mantener un ritmo y/o una rima interna especialmente perceptibles si el poema se recita en voz alta: “as if cycles and children and islands weren't enough / as if mourners and gossips and vegetables were never enough. / She thinks she can warn the stars”. En resumen, aunque las convenciones formales, y demás limitaciones estructurales, comienzan a dejarse atrás, todavía el poema está fundamentado sobre una serie de pilares rítmicos y visuales. Si bien es cierto que existen opciones como la prosa poética, todavía se tiende a utilizar el verso en la mayoría de los casos. Estas son tendencias, en general, visibles en todos los autores del momento y que se reforzarán en los años posteriores con la apertura

social y política de las décadas que le siguen. El feminismo en sí también es intrínseco a estas modernizaciones, los textos avanzan, pues, a la par en contenido y en forma.

Las novedades de la poesía de los 60 no se reducen, por supuesto, a pequeños reajustes formales del texto, ni a la réplica de viejos tonos y temas. La mayor parte de la poesía de Sexton, y otras muchas autoras, nace del cuerpo, es una poesía encarnada, lo que la hace distinta a todo lo anterior y la vincula a todo aquello que predica el feminismo de la segunda ola y las autoras feministas francesas que tan influyentes fueron para las norteamericanas (véase Hélène Cixous o Julia Kristeva, para quienes las experiencias corpóreas propias de la mujer eran consideradas imprescindibles en la producción literaria femenina). Así, se lleva a la vida el lema “the personal is political” con el que el feminismo comenzó a erradicar los tabúes sobre la sexualidad femenina. Sexton escribirá abiertamente sobre temas como la menstruación o el aborto cuando estos no eran considerados temas propios de la poesía como género (Kumin, 1981: 23-24), en palabras de Mehrpouya y Banehmir (2014: 203), las poetas como Sexton: “adopted and expanded the language of feminism to allow for fuller expression of women’s experiences, and, by making these experiences acceptable themes within mainstream literature, they contributed to the goals of the women’s movement.”

Resulta curioso comprobar cómo, aún a día de hoy, uno de los focos del feminismo en la poesía es la visibilización de estos tabúes sobre la sexualidad femenina, lo que apunta a que la consecución de este objetivo de hacer público y aceptable aquello antes era considerado privado, personal o digno de censura, es indudablemente una carrera de fondo. En los siguientes extractos de la poesía de Sexton vemos la aparición de otro tema controvertido, el aborto:

“...the grass as bristly and stout as chives,  
and me wondering when the ground would break,  
and me wondering how anything fragile survives”

“...Somebody who should have been born  
is gone.

Yes, woman, such logic will lead  
to loss without death. Or say what you meant,  
you coward...this baby that I bleed.”

En estos contundentes versos escritos en 1962 como parte del poema “The abortion” (2000: 55), las metáforas son numerosas y el tono poético innegable. Sin embargo, el elemento de la sangre (muy recurrente en su poesía) aparece junto a otras imágenes que contrastan con la sutileza propia del lirismo residente en el cómputo global del texto. En los primeros versos seleccionados podemos ver como Sexton describe el paisaje como un escenario que puede derumbarse de un momento a otro, al igual que un embarazo puede peligrar repentinamente y es especialmente frágil. Ve, por tanto, en todas partes lo agreste y lo hostil de cualquier contexto, y la facilidad con la que algo pequeño o delicado puede morir o, más concretamente, lo dificultoso de la supervivencia en general, pues todo lo bello parece repentinamente amenazado. En los versos finales del poema aparece una frase que se repite en el texto completo: “Somebody who should have been born / is gone”. La autora abandona aquí la metáfora temporalmente para crear contraste al desnudar sus sentimientos de una forma más concreta. Las figuras e imágenes que el lector recrea no son nada simpáticas, sino más bien tristes y bastante explícitas: “this baby that I bleed”, por ejemplo, es una de las imágenes más potentes que reflejan la amargura y cómo la autora ve a su bebé reducido a un reguero de sangre que no solo refleja la muerte del mismo, sino también la de la propia madre con dicha pérdida de sangre, como cuando se habla de una herida mortal. Con la misma fuerza que en el fragmento anterior,

Sexton describe cuatro años después, en “Menstruation at forty” (2000: 96) su visión de la menstruación una vez se acerca la menopausia:

“...I was thinking of a son.  
The womb is not a clock  
nor a bell tolling,  
but in the eleventh month of its life  
I feel the November  
of the body as well as of the calendar.”

[...]  
“...All this without you  
two days gone in blood.  
I myself will die without baptism,  
a third daughter they didn't bother.”

En los versos escogidos, el cuerpo de la mujer parece tener como fecha de caducidad la menopausia. Para Sexton, el útero parece un calendario que, cuando ya llega a sus cuarenta años, se encuentra en un otoño más que próximo al invierno, el ocaso, la muerte que en este caso viene comparada con la infertilidad y la no posibilidad de volver a ser madre. La imagen de la sangre y sus connotaciones vuelve a aparecer (“two days gone in blood”) en este caso el que muere no es el hijo, sino el tiempo que le queda a la madre para volver a serlo.

Si dirigimos ahora nuestra atención a Sylvia Plath, cuya obra es coetánea a la de Sexton, podemos comprobar cómo se reafirman y afianzan los principios de la segunda ola feminista en la producción poética: mayor fuerza en el mensaje a transmitir, sentido de la lucha, rabia hacia el opresor y ruptura con los tabúes. Su poesía es transgresiva y pasional, constituye en sí misma una articulación de la ira femenina que, como explica Yorke (1991: 50), “like female body language, is culturally taboo, and a woman who breaks this taboo does so at her own peril”. Plath, al igual que Sexton, eran célebres también por sus problemas psicológicos (que, a la postre, las conducirían al suicidio). En el caso de Plath, estos problemas venían en gran parte por no encajar con las expectativas sociales y no conseguir –ni desear– poder cumplir con ciertos estándares y ser así querida y aceptada: “I am angry at these people and these images. I do not seem able to live up to them. Because I don't want to”, contaba ella misma en sus diarios (en Yorke, 1991: 52). Plath se niega a ser censurada, silenciada o tachada de “histérica”, concepto que Luce Irigaray explica en la siguiente cita: “what she ‘suffers’, what she ‘lusts for’, even what she ‘takes pleasure in’, all take place upon another stage, in relation to already codified representations” (en Yorke, 1991: 51). Estas tendencias suicidas dejan de ser privadas para aparecer en los versos de poemas como “Lady Lazarus” (1965: 6) del cual extraemos lo siguiente:

“I have done it again.  
One year in every ten  
I manage it—

A sort of walking miracle, my skin  
Bright as a Nazi lampshade,  
My right foot

A paperweight,  
My face a featureless, fine  
Jew linen”

“...And I a smiling woman.  
I am only thirty.  
And like the cat I have nine times to die”

En el caso de Plath, la poesía se torna más oscura, pues rebela los intentos de suicidio de la propia autora, que siente tener las mismas vidas que un gato por haber sobrevivido a todos ellos y haber llegado a cumplir treinta años. Se considera, en los versos, a sí misma como un “milagro andante” por continuar viva, si bien al igual que Sexton, parece sentirse en cierto modo ya muerta cuando se describe a sí misma en las distintas estrofas: “my skin / Bright as a Nazi lampshade”, “My face a featureless, fine / Jew linen”. La piel de Plath aparece aquí comparada con las lámparas que los nazis hacían utilizando piel humana, es decir, se describe como piel ya vacía de toda vida, al igual que en el segundo verso escogido se equipara a los judíos, aunque ella no solo es la víctima, sino también su propio verdugo, quien crea y quien sufre su propia exterminación. El adjetivo escogido (*bright*) merece también especial atención: si bien en apariencia su piel puede ser resplandeciente, a la vez contrasta con la imagen terrible de la comparación que le sobreviene (“as a Nazi lampshade”) por lo que la autora advierte que las apariencias disfrazan una realidad muy desagradable. Esta afirmación podría extenderse a las mujeres en general, por todo aquello que habían reprimido hasta el momento bajo un semblante calmo y delicado.

Este confesionalismo oscuro de autoras como Plath o Sexton goza de un tono, por tanto, mucho más íntimo que el que utilizan los autores varones y engendra poemas dirigidos a un colectivo mucho más pequeño y casi siempre femenino. En cuestiones de forma, Plath no se diferencia notablemente de Sexton, exceptuando que la primera utiliza frecuentemente el guion o *dash* para marcar las pausas en la lectura, junto con otros signos de puntuación, además de valerse de versos mucho más cortos y encabalgamientos. Sin embargo, estas técnicas no son como tal experimentales, pues la propia Dickinson las utilizaba tiempo atrás, aunque disimuladas por medio del cuidado de la métrica. Como explica Denman (1993: 45) en el caso de Dickinson, y posiblemente en el de Plath, el uso excesivo de guiones se ha interpretado en ocasiones como el resultado de una intensa emoción o énfasis, indicadores a menudo de una crisis nerviosa, algo frecuentemente considerado en la sociedad patriarcal como una parte más de la idiosincrasia femenina.

Un poema menos íntimo, pero más relacionado directamente con el activismo en contra de la represión femenina, bien sería “Mushrooms” (1959, en Rosenblatt, 2018: 57-58):

“Overnight, very  
Whitely, discreetly,  
Very quietly

Our toes, our noses  
Take hold on the loam,  
Acquire the air.

Nobody sees us,  
Stops us, betrays us;  
The small grains make room.

Soft fists insist on  
Heaving the needles,  
The leafy bedding,

Even the paving.  
Our hammers, our rams,  
Earless and eyeless,

Perfectly voiceless,  
Widen the crannies,  
Shoulder through holes. We

Diet on water,  
On crumbs of shadow,  
Bland-mannered, asking

Little or nothing.  
So many of us!  
So many of us!

We are shelves, we are  
Tables, we are meek,  
We are edible,

Nudgers and shovers  
In spite of ourselves.  
Our kind multiplies:

We shall by morning  
Inherit the earth.  
Our foot's in the door."

En el poema, presumimos, se compara el insurgente colectivo femenino con los hongos que, sin hacer ruido, proliferan de la noche a la mañana. En una significativa primera persona (esta vez, plural), Plath relata cómo de las entrañas de la tierra se abren paso estas mujeres "muertas" en vida (enterradas, en su papel social pasivo): "The small grains make room. / Soft fists insist on / Heaving the needles, / The leafy bedding". No obstante, estos "pequeños granos" también pueden simbolizar las ideas nuevas que se están sembrando en la mente de estas mujeres, al igual que a ellas mismas que, como Dickinson ya explicaba, son consideradas pequeñas y pueriles a todos los efectos. El puño (uno de los detalles por los que percibimos la personalización de estos hongos y, por tanto, cómo simbolizan a un colectivo humano) como herramienta única para abrirse paso, es la más innegable evidencia de que el poema nos habla de una lucha por el nacimiento y la vida merecida. Plath, aunque también describe a las mujeres como sujetos silenciados ("perfectly voiceless") en la sociedad patriarcal, nos recuerda que somos muchas y que, como los hongos, proliferamos unidas ("so many of us! / So many of us!", "Our kind multiplies") en una dirección segura: la victoria ("We shall by morning / inherit the earth"). El cambio es altamente significativo: las autoras comienzan a dejar de sentirse solas, ahora hablan desde el respaldo de un colectivo creciente que las acompaña y apoya.

Hacia los años 70, la poesía feminista comienza a asentarse y convertirse prácticamente en un género gracias a los efectos de la segunda ola, a un creciente interés por la filosofía, el psicoanálisis y las artes y, por supuesto, a las críticas y académicas que advierten la proliferación de este fenómeno y deciden prestarle la atención merecida. Así, al finalizar la década de los setenta se crea, a manos de Elaine Showalter (académica y activista feminista), la llamada *ginocrítica*, un término que ella misma acuñó para hacer referencia al estudio de la idiosincrasia de la escritura femenina y su evolución. La *ginocrítica* proporciona una infraestructura feminista para el

análisis de la literatura femenina. Esta infraestructura está basada en modelos originales extraídos del estudio de la propia experiencia femenina, evitando así adaptarse a las teorías y los modelos masculinos (Showalter, 1985: 131). Los objetivos de la *ginocrítica*, según Showalter, son dos: en primer lugar, revisar el canon anterior ( eminentemente masculino) y reinterpretar las obras clásicas desde el punto de vista femenino para nutrirlo y completarlo y, en segundo lugar, crear un género puro de poesía feminista y una crítica especializada en el mismo (1985: 148).

La *ginocrítica* estudia y analiza, por tanto, las obras poéticas escritas por mujeres en la segunda ola feminista. El foco de trabajo se encuentra sobre la poesía de autoras como Sexton o Plath, y, en general, aquella de corte confesional que narra la experiencia vital femenina y convierte temas tabú, como la maternidad o la sexualidad, en un asunto público y político. En un principio, los experimentalismos formales no gozan de la atención de la *ginocrítica*, es el contenido y la temática de las obras poéticas quienes definen a las mismas como objeto o no de estudio para esta crítica, dado que la intención primera era el valor feminista de los trabajos literarios en cuestión y su aporte a la lucha. Por este motivo los poemas deben resultar accesibles para el grueso de los lectores (en su mayoría, mujeres), no requerir un excesivo trabajo de decodificación por parte del receptor, y ser capaces de llegar a un público amplio. Con la creación de la *ginocrítica* nos encontramos ya en un país con un movimiento feminista asentado, fuerte y normalizado, por lo que los cambios que empezarán a producirse en la poesía serán hacia una mayor apertura y un mayor sentimiento de hermandad entre autoras y lectoras. La voz aislada e incomprendida de las poetisas solitarias dejará de existir para hacer coro con otras tantas voces y, a su vez, la experimentación formal comenzará a darse de menos a más en las obras poéticas de autores de ambos sexos, como consecuencia de los cambios sociales y el sentimiento de revolución.

Una de las autoras más queridas para la *ginocrítica* y más representativa en los 70 sería, sin duda, Adrienne Rich, ejemplo además de cómo los poetas de esta década ya reconocen en sí mismos una necesidad de forjar nuevos estilos y crear para sí una voz propia, obviando antiguos patrones que no son sino la voz prestada de los poetas de otro tiempo (preocupación especialmente latente en la obra *Snapshots of a Daughter in Law* de Rich, 1963). En el siguiente poema, “To a poet” (1978:15) comprobaremos el progreso de esta etapa:

“Ice splits under the metal  
shovel another day  
hazed light off fogged panes  
cruelty of winter landlocked your life  
wrapped around you in your twenties  
an old bathrobe dragged down  
with milkstains tearstains dust

Scraping eggcrust from the child’s  
dried dish skimming the skin  
from cooled milk wringing diapers  
Language floats at the vanishing-point  
incarnate breathes the fluorescent bulb  
primary states the scarred grain of the floor  
and on the ceiling in the torn plaster laughs imago

*and I have fears that you will cease to be  
before your pen has glean’d your teeming brain*

for you are not a suicide  
but no-one calls this murder  
Small mouths, needy, suck you: *This is love*



I write this not for you  
 who fight to write your own  
 words fighting up the falls  
 but for another woman dumb  
 with loneliness dust seeping plastic bags  
 with children in a house  
 where language floats and spins  
 abortion in  
 the bowl”

En el poema podemos reconocer una de las principales preocupaciones de la autora: reflejar cómo la maternidad y la vida de esposa afectan a la mujer. Hasta este momento se daba por sentado que esta estaba hecha para este tipo de vida y para la dedicación al cuidado del hogar y los hijos, sin importar otras aspiraciones personales que pudiese tener. El mensaje a transmitir es muy similar al del poema de Dickinson que vimos al inicio, pero ahora la queja suena desde la primera persona, con un lenguaje más directo y crudo, desprovisto de pudor, que describe una situación cotidiana sufrida por la propia autora. En el poema, Rich dibuja su melancólico día a día dedicado a la maternidad, alejada de la escritura y frustrada como artista. El poema, completamente confesional, vuelve a mostrarse inclusivo (apela incluso al lector de forma directa), como comenzó a suceder con Plath y Sexton: en los 70 las mujeres se encuentran en gran parte unidas y se solidarizan constituyendo de alguna forma una hermandad de comprensión y apoyo.

Además de la temática, en efecto compatible con las obras atendidas por la *ginocrítica*, queda patente un experimentalismo formal mínimo que permite una buena comprensión del poema sin demasiado esfuerzo. Los recursos que Rich emplea son, en su mayoría, frecuentes en su poesía: fracturas sintácticas (versos partidos por la mitad, al igual que la vida de la poeta parece haberse partido por la mitad con la maternidad, como una célula se divide en su proceso reproductivo) con fines enfáticos o para despertar la expectación en el lector y dirigirse a él (“I write this / not for you / who fight to write your own / words”) y espacios dobles para aumentar las pausas en la lectura y dar un mayor protagonismo y fuerza a las palabras que quedan aisladas (“an old bathrobe dragged down / with milkstains tearstains dust”), además de contribuir al ritmo y la armonización del poema. Rich se sirve de la intertextualidad<sup>1</sup> añadiendo en cursiva unos versos de John Keats (“and I have fears that you will cease to be / before your pen has glean’d your teeming brain”) que ella ha tergiversado sutilmente cambiando la primera persona por la segunda (el “I will cease to be” de Keats deviene un “you will cease to be”). Con esto, Rich se dirige de forma directa a su lectora potencial y crea una atmósfera de complicidad con ella en la que muestra su compasión, pues ambas tienen destinos similares. Rich la imagina como ella, arrodillada en su dedicación a tiempo completo a la maternidad y el cuidado del hogar, abandonando sus deseos de realizarse como persona, de cultivar sus inquietudes y de desarrollar su trabajo.

En general, el poema no muestra desviaciones importantes a nivel formal. El mayor foco sigue estando en el ritmo y, cada vez más, en la prosodia y la potencia sonora de las palabras cuidadosamente elegidas, por separado, y en el verso en su conjunto. De este modo, las aliteraciones son frecuentes (“with milkstains tearstains dust / Scraping eggcrust from the child’s / dried dish skimming the skin from cooled milk...”), así como las pausas en favor del ritmo. De igual modo, el verso libre parece haberse adoptado y enraizado de forma definitiva en la tradición poética contemporánea.

La *ginocrítica*, a pesar del gran impulso que concedió a la poesía femenina, también tuvo detractoras, por los mismos motivos que los tuvo el movimiento feminista en sus inicios. La mujer

<sup>1</sup> Término acuñado por Julia Kristeva en 1967.

blanca heterosexual era la cara del feminismo del momento, los derechos que se reclamaban eran solo los de este colectivo. Escasa era la atención que se depositaba en las mujeres que no se identificasen con este perfil normativo, el cual, a pesar de haberse establecido como común a fin de crear un sentimiento de hermandad mayor, era incapaz de representar a todas las mujeres y sus necesidades. Así, las mujeres negras o lesbianas que quedaron excluidas reclamaron su hueco en la literatura y la crítica, tanto como en la lucha feminista global. El mejor ejemplo de esto lo constituye Audre Lorde, poeta negra y, además, lesbiana, lo que la hacía triplemente invisible, por ello, tal vez, la poesía de Lorde tiene un especial énfasis en la temática feminista y anti racista. A continuación podemos comprobarlo en el siguiente extracto de “A woman speaks” (1978):

“...my sisters  
witches in Dahomey  
wear me inside their coiled cloths  
as our mother did  
mourning”

“...I have been woman  
for a long time  
beware my smile  
I am treacherous with old magic  
and the noon’s new fury  
with all your wide futures  
promised  
I am  
woman  
and not white.”

En los primeros versos escogidos, Lorde habla de sus “hermanas”, presumiblemente de las mujeres negras, comparándolas a las Amazonas de Dahomey<sup>2</sup> que siempre le causaron gran fascinación. Así recalca Lorde la fuerza de la mujer negra y reclama el respeto merecido. En el poema podemos también, ver la intromisión de elementos mágicos y de la brujería, no solo por los rituales de las tribus Amazonas, sino también por el componente sobrenatural que se ha añadido históricamente a la mujer. Estos poderes femeninos se achacaban a veces al mismísimo diablo, un motivo más del hombre para mostrar la necesidad de controlarlas. No obstante, Lorde parece abrazar este elemento pese a lo violento que pueda resultar (Bristow, 2004: 199). El vigor de la poesía de esta autora es equiparable al de Rich: no se teme utilizar palabras tabú, ni a hablar de violencia o del amor lésbico, como en “Woman” (1978: 82):

“I dream of a place between your breasts  
to build my house like a haven  
where I plant crops  
in your body  
an endless harvest  
where the commonest rock  
is moonstone and ebony opal  
giving milk to all of my hungers  
and your night comes down upon me  
like a nurturing rain.”

<sup>2</sup> Las Amazonas de Dahomey fueron un ejército de mujeres guerreras que lucharon contra la ocupación europea en el golfo de Guinea.

En un poema cuya forma se asemeja a un reloj de arena y al cuerpo curvo femenino, Lorde canta al amor que siente hacia otra mujer sin dejar de lado partes intrínsecas a su naturaleza, como muestra la aparición de la leche materna (“giving milk to all of my hungers”), la fertilidad (“I plant crops in your body / an endless harvest”), o el color de su piel, comparado en este caso con el ópalo o con la noche (“your night comes down upon me / like a nurturing rain”) que se cierne sobre ella en sentido figurado, y también literal, en el momento de un encuentro sexual. Este tipo de figuras sensuales explícitas, aunque dentro de un tono poético, serán más propias de finales de los 70 y de la década siguiente, cuando se comienza a comprender la necesidad de incluir en la lucha a los colectivos discriminados y a darles visibilidad.

### 3. *Feminismo y poesía experimental en los años 70 y 80*

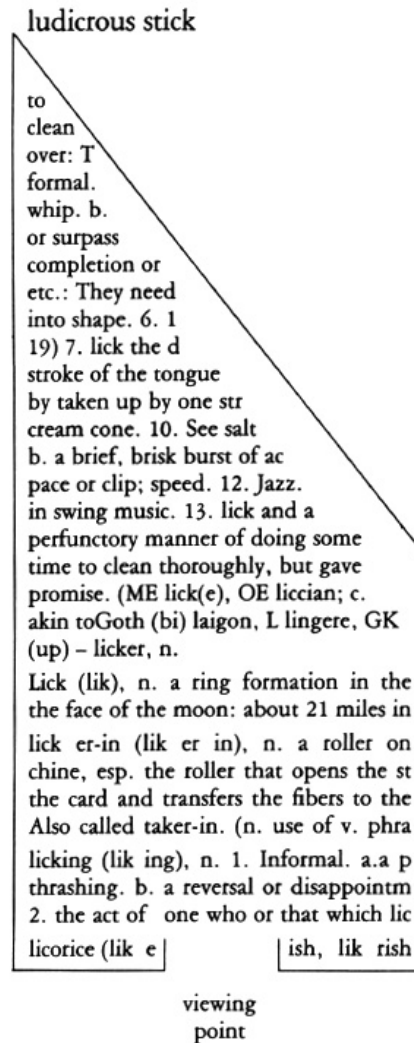
En estos momentos de apertura se acrecienta también el interés de los artistas por la política, la sociología, las artes y la filosofía, como ejes para la comprensión del funcionamiento de la vida en sociedad y del impacto del arte en esta última y, en general, en la percepción del mundo desde el punto de vista de cada sujeto. Cargando a sus espaldas una larga tradición de poesía confesional, los nuevos poetas quieren rebelarse contra las viejas estructuras igual que el activismo presente en las calles hace con todo aquello que considera injusto. Una díscola actitud por parte del artista, unida a su voluntad de apertura al experimentalismo a todos los niveles, da lugar a movimientos como el de los poetas *language*, probablemente el movimiento experimental más importante a nivel poético en Norteamérica.

Los poetas *language* rechazan la voz poética y el lirismo de la poesía de décadas anteriores, pues consideran que es el lector el verdadero protagonista del poema y que este último debe ser “público” en un sentido casi político. La lucha contra este protagonismo casi vanidoso del poeta, y el individualismo a todos los niveles (incluido el social), es palpable en las palabras de Joan Retallack: “the value of my work must exist in community, must be validated by others” (en Vickery, 2000: 6). En consecuencia, el poeta trata de no dejarse ver en sus textos, y la poesía confesional queda descartada en beneficio de otra nueva completamente centrada en la interpretación y la multiplicidad semántica, así como la puesta a prueba de los límites de la lengua. Para estos poetas, de hecho, la premisa es que el lenguaje, como dijo Wittgenstein, no es un mero reflejo del mundo, sino que es un agente activo que da forma y circunscribe las experiencias, conocimientos y modos de vida de cada grupo de hablantes.

La poesía *language* se alza así como un tipo de poesía completamente focalizada en la forma y que se nutre, además, de la pintura, la arquitectura o la filosofía entre otras artes y ciencias. Su foco en el experimentalismo formal, en ocasiones llega a ser tan extremo que la comprensión del poema es casi imposible, mientras en los casos menos drásticos, de igual manera, son diversas las interpretaciones que podemos obtener de un mismo texto. Es aquí donde reside la importancia del lector, pues es él quien da sentido al poema por medio del proceso interpretativo que realiza al enfrentarse al texto.

Aunque en principio, al quedar fuera el confesionalismo poético, esta poesía parezca no ser capaz de hacer aportación alguna al movimiento feminista, lo cierto es que sí que hay un feminismo extratextual que se puede hallar, en este caso, en la capacidad de elección de la mujer y en su liberación artística. Las mujeres que pertenecen al movimiento *language*, ya no tienen que escribir de una determinada forma para ser leídas, ya no necesitan encajar en los patrones de la *ginocrítica* para llegar a un público y a los académicos, por tanto, ahora pueden pertenecer a un grupo mixto (aunque el grupo de poetas *language* era eminentemente masculino) con otras inquietudes más allá de la reivindicación literal y difícilmente reinterpretable de los limitantes textos confesionales. Estas poetas, como Hannah Weiner, sedientas de encontrar nuevas formas de transmitir, ejercían su derecho a ser completamente libres en términos creativos y escogieron el experimentalismo para desarrollarse como escritoras. Si bien es cierto que la crítica en un principio no tuvo en cuenta a estos grupos de poetas por la gran dificultad

que entrañaba clasificarlos y la radicalidad de sus técnicas, ya a finales de los 80 el movimiento tiene el peso suficiente como para que los críticos le dediquen su atención. A continuación podemos comprobar el increíble contraste que existe entre la corriente anteriormente explicada y el movimiento *language* por medio del poema “Ludicrous Stick” (1982) de Hannah Weiner:



3

Weiner toma el diccionario como muestra explícita del uso de la lengua y lo convierte en algo mucho más interesante e interactivo al mezclarlo con la famosa Habitación de Ames, una ilusión óptica creada por el oftalmólogo Adelbert Ames en 1946. Las entradas de este diccionario quedan así recogidas en un polígono que equivale a esta habitación, en la cual la persona que mira (en este caso el lector) puede asomarse desde el espacio habilitado para este fin y contemplar dos puntos (esquinas de la habitación) que desde su ángulo parecen estar alineados, aunque esto no sea más que una ilusión. Si se colocan dos personas dentro de la habitación (una en cada una de las esquinas frontales), quien mira tendrá la sensación de que una de ellas es claramente más grande que la otra, no siendo consciente, por el ángulo de visión, de que la pared se halla en vertical y una de esas personas se encuentra más cerca de él que la otra. En el caso del poema de Weiner, y como explica Lazer (1996: 44), lo que se trata de representar es la capacidad de jugar con el lenguaje por su potencial subjetivo, ya que cada persona que hace uso de él lo hace desde su propio punto de vista y esto siempre altera la percepción del mensaje

3 Poema incluido en una selección realizada por Charles Bernstein para la revista *The Paris Review* (nº 86, año 1982) denominada “Language Sampler”.

que se recibe. El poema nos recuerda, por tanto, la parcialidad y la poca exactitud u objetividad de cualquier perspectiva que se tome con respecto al lenguaje, pues la comprensión de este y su fiabilidad se ven deformadas inevitablemente según el hablante y el oyente que participen en cada acto comunicativo. Concluimos, de esta forma, que la experimentación de los poetas *language* no se limita solo al campo más visual, sino que también buscan con ahínco demostrar las peripecias del lenguaje y sus borrosos límites. Es preciso matizar que, obviamente, no es esta la única corriente poética en los 80, sino que junto a ella continuará existiendo la corriente confesional, aunque cada vez más abierta a estas posibilidades del lenguaje y de las páginas, paulatinamente convertidas en un lienzo que ofrece múltiples posibilidades. Sin embargo, es cierto que estas corrientes no coexisten en completa armonía: el movimiento *language* fue criticado por algunas de las autoras feministas que abogaban por el confesionalismo puro como única forma legítima de expresión femenina en el ámbito poético si no se quería dar la espalda a la causa feminista, considerando, además, que estas mujeres que integraban corrientes experimentalistas se hallaban siempre a la sombra de los autores varones, quienes les daban cierta visibilidad solo por puro paternalismo y tokenismo. Las autoras afectadas por estas críticas alzaron la voz en su defensa, tratando de corregir estas perspectivas que, según explicaban, no hacían sino alimentar los viejos patrones patriarcales en lugar de tratar de normalizar las corrientes mixtas y considerar los éxitos de estas autoras como propios y merecidos.

#### 4. *El feminismo de la tercera ola en la poesía 2.0*

Conforme nos sumergimos en la era de internet (de los 90 hasta hoy), en la poesía tienen lugar numerosos cambios que vienen de la mano de la tercera ola feminista: se reconoce la heterogeneidad de la comunidad feminista, se tienen en consideración las particularidades individuales y se abandona el prototipo único de mujer para que cualquier escritora pueda practicar el estilo que considere en igualdad de condiciones que el hombre y el resto de mujeres, independientemente de su inclinación sexual, raza, religión o estatus. La aparición de las redes sociales, además, contribuye a la visibilidad de autores que tal vez, de no ser por ellas, habrían tenido grandes dificultades para darse a conocer.

Internet ha ayudado a la agilización y el aumento de la rapidez de prácticamente todos los procesos que realizamos en nuestra vida diaria. Esta nueva habituación a la inmediatez, también ayudada por el sistema capitalista y la globalización, nos ha hecho buscar esta misma rapidez en todos los ámbitos, incluido el consumo de productos entre los cuales se encuentran aquellos relacionados con la lectura. La poesía (al igual que otros géneros literarios) también se ha visto afectada por la influencia de las redes sociales, como Twitter o Instagram, donde las publicaciones tienen este formato de consumo rápido en el que el contenido se transmite a través de una imagen y/o un mensaje muy breve.

La poesía de los últimos años ha buscado, con fines comerciales (no olvidemos que las editoriales tratan de sobrevivir a una década bastante dura), mimetizarse con estos entornos para poder llegar a más personas. De Twitter aprendimos a escribir con los mínimos caracteres posibles, y de Instagram interiorizamos definitivamente que una imagen (o cualquier información capaz de encajar en un pequeño recuadro) vale más que mil palabras. Por estas razones, la poesía actual se encuentra en un proceso de simplificación que alcanza muy altas cotas. Dado que las redes sociales son, actualmente, uno de los principales motores de propaganda y comercialización de productos, se ha llevado la poesía como producto también a ellas, a pesar de que esto determinase y limitase las posibilidades creativas. Además, teniendo en cuenta que en las redes sociales la mayoría del público lo componen jóvenes, la temática de esta poesía debe también ajustarse a estos parámetros y volver al confesionalismo y la reivindicación palpables bajo un formato sencillo que encaje con las expectativas de este perfil de lector. La sobrestimulación, a la que el público que utiliza mayoritariamente las redes sociales se ve expuesto (videojuegos, televisión, teléfono móvil...), ha mermado igualmente sus habilidades

de concentración, por lo que cualquier estudio de mercado hace patente la necesidad de que los productos sean de fácil digestión y no requieran excesivo análisis (el modelo de poesía *language*, por ejemplo, habría sido un pico en esta gráfica del interés por la experimentación y la participación del lector, sobrevenido por un importante descenso con la llegada del consumo sistemático de la sociedad 2.0). Sin experimentalismo, con un lenguaje sencillo y recurrentes aforismos que desarrollen con concreción temáticas como el amor, las relaciones amistosas y familiares o el sexo, este tipo de poesía ha conseguido encontrar su lugar de nuevo en las estanterías, no rindiéndose a la obsolescencia y al anacronismo. El feminismo ha sido también uno de los temas favoritos de las nuevas autoras, si bien es cierto que el punto de vista ha variado: la lucha parece haberse dejado ligeramente a un lado en favor de una nueva postura, la de una mujer empoderada que ya ha conseguido sobreponerse a lo que antes era un obstáculo. Veamos el siguiente poema de Rupi Kaur (2017), una de las más conocidas en la red de Instagram:



“and here you are living  
despite it all”

Como podemos comprobar, además del breve texto, Kaur acostumbra a añadir pequeños dibujos hechos por ella misma, algo que también podría ser fruto de la influencia de estas redes sociales donde la imagen suele estar por encima de la palabra o, al menos, complementarla con frecuencia. La autora suele renegar de las mayúsculas y los signos de puntuación, y recurre normalmente a las fracturas sintácticas para marcar las pausas, como la mayoría de sus contemporáneos. Como sucedió antes con Lorde, Kaur trata en sus poemas de representar a los sujetos doblemente silenciados, ya que ella también, además de mujer, es de raza india y conoce la lacra del racismo. Sus poemas hablan de la inmigración, de la cultura india (y la posición de las mujeres en ella) y, sobre todo, de problemas femeninos que mantienen en boga el lema de “lo personal es político”: desarrollo del cuerpo en la adolescencia, menstruación, violación o abuso en la sociedad patriarcal, superación de los cánones de belleza y consecución de la meta de la autoaceptación. El proceso de autoaceptación y empoderamiento es, probablemente, el más extendido en el grueso de poemas de Kaur y de sus contemporáneas, hermanado a los conceptos de superación y resiliencia. Respecto a estos temas, podemos afirmar que tanto los cánones de belleza establecidos, como el hecho de que la inmigración sea cada vez un fenómeno más frecuente, tienen como consecuencia que muchas de estas mujeres crezcan en sociedades donde las otras mujeres no comparten con ellas muchos de sus rasgos físicos y costumbres, algo que, frecuentemente, las acompleja y se convierte en un reto a superar. Kaur y la mayoría de las autoras ya escriben desde la posición de la mujer que se valora y que ha superado todas las dificultades que narran sus poemas, veamos como ejemplo el siguiente poema (Kaur, 2017):

“beautiful brown girl  
 your thick hair is a mink coat not all can afford  
 beautiful brown girl  
 you hate the hyperpigmentation  
 but your skin can't help  
 carrying as much sun as possible  
 you are a magnet for the light  
 unibrow—the bridging of two worlds  
 vagina—so much darker than the rest of you  
 cause it is trying to hide a gold mine  
 you will have dark circles too early  
 —appreciate the halos  
 beautiful brown girl  
 you pull god out of their bellies”

En este poema, Kaur hace referencia a esos rasgos indios que ella misma tiene y que en su momento la acomplejaron e hicieron sentir diferente, como el color de su piel, especialmente acentuado en zonas concretas como la ojera o la vagina. La mención explícita de esta última y, en general, de los órganos sexuales y todos los tabúes relacionados con ellos, ya son comúnmente aceptados en la poesía y no se considera que su presencia diluya el valor lírico del texto. Kaur convierte todos estos rasgos diferenciadores en una suerte de bendiciones, de modo que las mujeres que los posean cambien su perspectiva sobre ellos y lleguen al mismo punto de empoderamiento del que presume la autora (“vagina—so much darker than the rest of you / cause it is trying to hide a gold mine”).

Posiblemente, el fenómeno más interesante en relación a esta nueva forma poética es la estandarización que podemos encontrar en la poesía actual debido al efecto de internet. Dado que las redes sociales que catapultan a la fama a estos jóvenes poetas existen en todo el mundo, vemos que el estilo de Kaur y esta forma de poesía acaban floreciendo en otros países, incluido España. Veamos cómo este fenómeno se repite en nuestro país en algunas mujeres que, tras alcanzar la fama en Twitter o Instagram, consiguen publicar sus propios poemarios, en ocasiones desde el anonimato que les confiere su propio nombre en la red social. Veamos el ejemplo de Bebi Fernández (su nombre de Instagram, @Srtabebi, firma sus libros) con su poema “Reconstrucción” (2016):

“Gracias por las ruinas.  
 Ahora en vez de ser tu máquina recoge escombros  
 preferida  
 soy una gran ingeniera  
 de mí misma”

En este caso nos enfrentamos a un poema también breve y prosaico. Las poetas reniegan de la métrica, la rima y, en ocasiones, cualquier rasgo definitorio de la poesía anterior. Cuando estos poetas recurren a las fracturas sintácticas, por ejemplo, la motivación tiene un carácter casi siempre puramente visual, pues busca el impacto sobre la forma y la percepción del poema por parte del lector desde un punto de vista pictórico. El *line break* ya no se utiliza concienzudamente para producir dobles sentidos o aumentar el interés y la expectación del lector, sino con fines meramente estéticos, salvo pocas excepciones.

En cuanto al tema presente en este poema, vemos, nuevamente, la superación de tiempos peores y lo que resulta aún más clave: una emancipación total de la mujer que ya se concibe como completa e independiente, construida a sí misma. Los versos son alentadores, no carecen de fuerza y ánimos, sino que esperan conducir y acompañar a las lectoras a este mismo punto

de crecimiento personal. Esta “tormenta” de la que se habla subversivamente en estos poemas y que parece ya haber pasado, podría ser toda la historia que la mujer tiene a sus espaldas: una historia de desigualdad y censura, una historia de amenazas y silencio que, a la postre, parece haber tocado a su fin.

## 5. Conclusiones y reflexiones

En general, y para concluir nuestro análisis, podríamos decir que las fases de la poesía feminista han reflejado fielmente el desarrollo político y social de la mujer a lo largo de la historia reciente. En un principio, solo unas pocas mujeres podían formar parte del canon literario y, si se atrevían a escribir con tintes feministas, lo hacían con sutileza y desde un tono resignado y melancólico. Era importante pasar los filtros de los editores y llegar al mayor público posible. Ya en el siglo xx, y con el estallido de las olas feministas, estas poetisas alzaron la voz y comenzaron a narrar en primera persona sus vivencias en la sociedad patriarcal, sin dejarse temas en el tintero por delicados que fuesen. Esta nueva rebeldía originó también una corriente de poesía experimental, disruptiva con la forma y con los límites y las normas en general.

La experimentación introducida por las autoras de los 70 y 80 merece especial mención por cómo se ha excluido de los estudios de poesía feminista. Generalmente, las antologías y la crítica de la época han abrazado la poesía de mujeres cuya temática fuese de algún modo feminista, dejando de lado toda experimentación. Este hecho podría ser considerado, precisamente, poco feminista debido a que realizar la delimitación de los materiales “dignos de estudio” según este criterio, nos hace perder gran parte de información con respecto a la poesía de mujeres del momento y sus inquietudes artísticas. Las mujeres que practicaban el experimentalismo estaban pudiendo elegir la corriente que querían desarrollar, de qué querían hablar y cómo. Esto es algo que difícilmente podían hacer las mujeres de las décadas anteriores y constituye un acto feminista en sí mismo. Lograr, además, ser reconocidas en estas corrientes eminentemente masculinas, es igualmente muy reseñable. Si bien la poesía *language* no contiene normalmente referencias puras al feminismo, no hemos de olvidar que la experimentación en sí surge en épocas políticamente complicadas y es una respuesta liberadora a todas las estructuras preestablecidas e impuestas, incluido el patriarcado.

En la etapa actual, gran parte de la poesía femenina más popular es “poesía 2.0”, es decir, poesía adaptada a los canales de comunicación más recurridos: las redes sociales. En estos canales priman la brevedad, la inmediatez y el componente visual. Además, el principal usuario es el público joven. La temática feminista de esta poesía también ha evolucionado a una más cercana a la superación que a la rabia, y parece indicar que ya hemos logrado ganar una buena cantidad de batallas.

Dado que nunca está todo inventado en el arte, ni es posible saber qué novedades políticas tendremos que abordar socialmente en el futuro, podemos estar seguros de que en las próximas décadas habrá una vez más mucho que decir sobre la poesía como espejo de todas estas luchas. Resulta complicado intuir en qué medida agradarán a los estudiosos estas novedades, si bien es seguro que no podemos escapar del cambio.

El poeta y, por supuesto, el interesado en la poesía, frente a las tendencias actuales, no podrá evitar plantearse numerosas incógnitas que se clarificarán con el transcurso del tiempo. Por una parte, es frecuente la preocupación respecto al proceso de simplificación que ha sufrido el género, puesto que hasta ahora la poesía había sido compleja (primero a nivel de métrica, ritmo, rima y selección terminológica y, después, a nivel de experimentación formal), aunque, por otra parte, la industria editorial necesita adaptarse a los nuevos tiempos para subsistir. El principal problema, entonces, es tratar de descubrir si trasladar el consumo rápido a la poesía la devaluará como se ven devaluados otros bienes materiales de nuestro tiempo, a pesar de que, en contrapartida, las ventas de este género concreto estén mejorando gracias a las



adaptaciones que ha sufrido. Lo cierto es que, sea cual sea la respuesta, esta tendencia podría revertirse y no ser más que otra parada en el camino de la creación poética a nivel histórico, trayendo tal vez tras de sí un nuevo movimiento más tradicionalista o una adición de nuevas técnicas hasta ahora no empleadas (o, al menos, no dentro del género poético). En el futuro, sabiendo que los medios de comunicación evolucionan con la tecnología, podemos dar por hecho que las tendencias artísticas continuarán evolucionando en paralelo a ellos. Sea cual sea la preocupación de los académicos y los críticos, es cierto que tanto para la poesía como para el feminismo como movimiento, cualquier apoyo es significativo, sea cual sea su formato, siempre y cuando llegue a la mayor cantidad posible de receptores y consiga hacerles reflexionar.

## Bibliografía

- BRISTOW, J. (ed.). *Sexual Sameness (Routledge Revivals): Textual Differences in Lesbian and Gay Writing*. London: Routledge, 2014.
- COLBURN, S. E. (ed.). *Anne Sexton: telling the tale*. University of Michigan Press, 1988.
- DENMAN, K. Emily Dickinson's Volcanic Punctuation. *The Emily Dickinson Journal*, 1993, vol. 2, no 1, p. 22-46.
- DOBSON, J. "The Invisible Lady: Emily Dickinson and Conventions of the Female Self". *Legacy*, 1986, p. 41-55.
- FERNÁNDEZ, B. *Amor y asco*. MueveTuLengua, 2016.
- FRANKLIN, R. W. (Ed.) "The poems of Emily Dickinson: reading edition". Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- GILBERT, S. M. "My Name Is Darkness: The Poetry of Self-Definition". *Contemporary Literature*, 1977, vol. 18, no 4, p. 443-457
- HART, B. "A Cry in the Wilderness: The Diary of Alice Dunbar-Nelson". *Women's Studies Quarterly*, 1989, vol. 17, no 3/4, p. 74-78.
- HULL, G. (Ed.) *The Works of Alice Dunbar-Nelson*. Oxford University Press on Demand, 1988.
- KAUR, R. *The sun and her flowers*. Kansas: Andrews McMeel, 2017.
- KUMIN, M. "How It Was: Maxine Kumin on Anne Sexton". *The Complete Poems: Anne Sexton: xix-xxxiv*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.
- LAZER, H. *Opposing Poetries: Part One: Issues and Institutions*. Northwestern University Press, 1996.
- LORDE, A. *The black unicorn: Poems*. WW Norton & Company, 1978.
- MEHRPOUYAN, A.; BANEHMIR, S. S. A. Feminism and feminine culture in modern women writers' works: with special reference to Anne Sexton and Audre Lorde. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 2014, vol. 158, p. 199-205.
- PLATH, S. *Ariel*. New York: Harper & Row, 1965.
- , *Sylvia Plath Poems Chosen by Carol Ann Duffy*. Faber & Faber, 2012.
- RICH, A. *Diving into the Wreck: Poems 1971-1972*. New York: Norton, 1973.
- , *The Dream of a Common Language: Poems 1974-1977*. New York: Norton, 1978.
- ROSENBLATT, J. *Sylvia Plath: The poetry of initiation*. UNC Press Books, 2018.
- SEXTON, A. *Selected Poems of Anne Sexton*. Houghton Mifflin Harcourt, 2000.
- SHOWALTER, E. *The new feminist criticism: essays on women, literature, and theory*. Pantheon Books, 1985.
- SIELKE, S. *Fashioning the Female Subject: The Intertextual Networking of Dickinson, Moore, and Rich*. University of Michigan Press, 1997.
- VICKERY, A. *Leaving Lines of Gender: A Feminist Genealogy of Language Writing*. Wesleyan University Press, 2000.
- WOOLF, V. *A Room of One's Own*. Harcourt, Orlando, 1989.
- YORKE, L. *Impertinent voices: subversive strategies in contemporary women's poetry*. London: Routledge, 1991.