

Desmitificación en la poesía de
Gloria Fuertes, Ana Rossetti y Luisa Castro,

By

Susan Foote
B.A., Washington and Lee University, 1996

Director: Cecile West-Settle
Associate Professor of Romance Languages
Washington and Lee University

Readers:
Professor Laurent Boetsch
Professor of Romance Languages
Washington and Lee University

Professor Sylvia Sherno
Lecturer, UCLA

A Thesis submitted to the Department of Romance Languages in partial
fulfillment of the requirements for the degree with Honors.

Índice

Capítulo	Página
I. Introducción	1
II. Gloria Fuertes	8
III. Ana Rossetti	25
IV. Luisa Castro	42
Bibliografía	62

Capítulo Uno: Introducción

No human creature can be completely silenced by a text or by an image. Just as stories notoriously have a habit of 'getting away' from their authors, human beings since Eden have had a habit of defying authority, both divine and literary. (Gilbert and Gubar 16)

Por toda la historia literaria, muchas obras canónicas han tratado de silenciar a las mujeres y subordinar sus experiencias a las de los hombres. El enfoque ha sido las acciones del hombre, y, en general, el canón, dominado por los hombres, ha dejado fuera a las mujeres o las ha misrepresentedado. También, el canón tradicionalmente ha limitado las posibilidades de las mujeres y ha creado algunos mitos que definen estrechamente a las mujeres como ángeles o monstruas. Pero durante el siglo XX, las mujeres poetas han empezado a reclamar las historias de las mujeres y a desafiar la autoridad patriarcal. Estas poetas tienen el poder de librerar a las mujeres de la cárcel de los mitos literarios y sociales. Estas poetas han robado las historias, el lenguaje, y han rehecho los mitos para darle voz a la mujer.

Un tema principal de la teoría feminista es la mujer poeta, ladrona

del lenguaje; como dice Claudine Herrmann, “voleuses de langue” (Ostriker 315). Es la idea que las mujeres poetas deben agarrar el lenguaje y hacerlo decir lo que ellas quieran decir. Ellas deben invadir los santuarios del lenguaje, “the treasuries where our meanings for ‘male’ and ‘female’ are themselves preserved” (Ostriker 315). Al revisar los mitos, las mujeres poetas ofrecen una manera de redefinir las mujeres y la cultura.

Las imágenes de las mujeres como ángeles: Alcestis, María, y Cinderella, o como monstruas: Circe, Pandora, Medea, y Eva, dominan la mitología. Estos mitos se repiten una y otra vez. El mito usualmente toma la forma de una historia o un símbolo extraordinariamente potente que se repite hasta que esté aceptado como la verdad. Sin hacer caso de su propósito, frecuentemente un mito alcanza el estado de lo sagrado. Una vez establecido el mito, es casi imposible desalojarlo de una manera exclusivamente racional. La poeta tiene que reemplazarlo con una historia o un símbolo que es igualmente persuasivo (Lauter 1). Al la vez el mito se refiere a una condición que queda abierta a la interpretación. Estella Lauter explica que los mitos son “structures that evolve in relation to existential crises instead of being revelations of reality” (Lauter 3).

Las mujeres poetas contemporáneas distinguen entre la mitología y la realidad. Ellas desconstruyen un mito o una historia previa y

construyen un nuevo mito o historia que incluye a la mujer en vez de excluirla. Cuando la poeta emplea una figura o una historia previamente aceptada y definida por una cultura, la potencial siempre existe que el uso será revisionista: la figura o el cuento será apropiado con la meta de alterarlo (Ostriker 317). Como veremos luego en los otros capítulos, Gloria Fuertes, Ana Rossetti y Luisa Castro reinterpretan, por ejemplo, los mitos de Don Quijote, Gilles de Rais, y Penelope.

Los dioses y las diosas clásicas, las figuras históricas, las leyendas y las tradiciones populares y la Sagrada Escritura todos son míticos. Y al usar estos mitos, la poeta apropia un doble poder. Estas figuras públicas le confieren a la obra la autoridad religiosa, literaria y educativa que ha sido transmitida por todas las épocas. A la vez el uso de los mitos ofrece la oportunidad subversiva de reinterpretar y de rehacer sus significados. Al apropiarse los mitos, las mujeres poetas asumen el alto estado literario que la mitología confiere y que frecuentemente ha sido negado a las mujeres autoras acusadas de escribir en un estilo personal y confesional. Las poetas cambian las historias viejas con la sabiduría y la experiencia femenina para que estas historias no sigan siendo las fundaciones de la fantasía masculina (Ostriker 318). Los mitos revisionistas de las poetas contemporáneas sirven para recuperar las imágenes que las mujeres han

sufrido y para corregir las misrepresentaciones de las mujeres.

Los mitos revisionistas desafían y corrigen los estereotipos de género que están encarnados en la mitología atacando las convenciones literarias y sociales que han mantenido estos estereotipos. Las poetisas socavan las convenciones y los estereotipos de varias maneras. Gloria Fuertes, por ejemplo, crea unas figuras andróginas que desafían las fronteras de género. Al sustituir un hombre como el objeto de la lujuria en vez de la mujer pasiva tradicional, Ana Rossetti invierte los papeles que tradicionalmente han sido considerados masculinos o femeninos. Por su parte, Luisa Castro socava la figura de la mujer silenciosa con la asociación del pavor con las imágenes de lo mudo y lo paralítico.

La mujer de los nuevos mitos no es un objeto pasivo. Su alma emerge de la ignorancia y de la pasividad. Y los nuevos mitos incluyen y trascienden el mundo histórico-- representado y habitado por los hombres-- sin rechazar este mundo (Ostriker 325). Alicia Ostriker explica de las mujeres poetisas: "They treat existing texts as fence posts surrounding the terrain of mythic truth but by no means identical with it" (Ostriker 330). Las poetisas reconocen el poder de los textos y los mitos patriarcales pero trabajan dentro de los mitos para revelar sus propias verdades.

Estas poetisas reevalúan los valores sociales, políticos, y filosóficos. No

tienen la nostalgia; no le dan la reverencia al pasado como un depósito de la verdad, de lo bueno o de la organización deseable. Las mujeres poetas contemporáneas modernizan lo antiguo y reducen la reverencia típicamente asociada con la materia mítica. Las estrategias verbales de estas poetas llaman la atención a las discrepancias entre los conceptos tradicionales y la actividad mental y emocional de la revisión femenina (Ostriker 330). Ú ltimamente, la revisión de los mitos es un proceso lingüístico que engendra nuevas formas y nuevos significados.

La crítica post-estructuralista nos ha revelado como el lenguaje literario es maleable y susceptible a ser socavado. Aunque el lenguaje sirve para imponer la definición unitaria en las cosas y en las personas, también, contiene el exceso del significado que constantemente amenaza a desbaratar las fronteras de estas identidades definidas y a exponer la ficción de alguna verdad impuesta (Morris 139). Al transformar las formas y los temas viejos, los poetas, en general, crean múltiples niveles de significado y nuevas experiencias. Esta comprensión ha influido la reciente poesía española. Los poetas españoles, “aware of the malleability of literary language, have created new visions by inverting and subverting prior literary schemes” (Debicki “Intertextuality and Subversion” 173). La transformación de los textos previos ha llegado a ser mucho mas común en

los 1970s y los 1980s. Hay una conciencia aumentada del carácter maleable e inestable del lenguaje en general y de la expresión poética en particular (Debicki "Intertextuality and Subversion" 174). La revisión de los textos y los mitos previos ha sido más aparente en las obras de las mujeres poetas.

Cuando España pasaba por los rápidos cambios sociales durante la segunda mitad de este siglo, nuevas posibilidades y experiencias se desarrollaron, pero las ideas y las actitudes tradicionales permanecieron. Andrew Debicki dice que las mujeres poetas contemporáneas de este tiempo, "gained critical recognition because of their status as new women poets while simultaneously suffering snide critiques" (Debicki "Intertextuality and Subversion" 174). Estas poetas tenían que encontrar nuevos lugares para sí mismas como individuos y como poetas y para situar sus obras en un canón que había sido principalmente masculino. La intertextualidad y la revisión les ofrecían la oportunidad de encontrar sus propias voces femeninas dentro del canón aceptado. En los capítulos siguientes, veremos como tres mujeres poetas españolas, Gloria Fuertes, Ana Rossetti y Luisa Castro, se han establecido dentro del canón, pero también como han cuestionado las convenciones canónicas y tradicionales con las técnicas de la subversión y la inversión para crear nuevas

posibilidades para las mujeres.

Capítulo Dos: Gloria Fuertes

En la gran búsqueda de las mujeres poetas para la desmitificación de los mitos y los códigos literarios, Gloria Fuertes es una figura pionera. Con su poesía, Fuertes ha cruzado y desafiado las fronteras que dividen lo divino y lo humano, los hombres y las mujeres. Fuertes rechaza las convenciones tradicionales que han impuesto las divisiones estrictas entre lo culto y lo popular y entre lo masculino y lo femenino. La poeta subvierte e invierte estas nociones para extender las posibilidades para las mujeres, el mundo y la poesía. Es que Fuertes tiene un enfoque doble en su poesía de ampliar las capacidades de la poesía y de extender los papeles y las oportunidades de las mujeres. Fuertes parodia textos escritos y culturales para cuestionar y transformar las formas y los códigos literarios tradicionales. De esta manera, la poeta rompe las nociones románticas del amor y de la poesía para tratar con el problema de la realidad contemporánea en que vive ella.

La visión de Fuertes subvierte la idea romántica de la poesía como un acto divino que trata del momento de epifanía, y trae la poesía a otro nivel. También, Fuertes juega con la noción de la poesía y la palabra poética como divinamente ordenadas. Subvierte las palabras y explota sus varias

significaciones para demostrar que la cultura determina los significados de las palabras. Para Fuertes, la palabra poética llega a ser algo flexible y multivalente. La poesía incluye más que lo divino; incluye una mezcla de lo ordinario y lo inspirado, una mezcla de géneros diferentes. Esta mezcla desbarata los mitos impuestos por los poetas canónicos y alcanza posibilidades nuevas para la poesía y para las mujeres. Hablando de este fenómeno en la poesía de Fuertes, Andrew Debicki explica:

The skillful and surprising manipulation of materials involves the reader not only in the particular text and its theme but also in a larger perception of the dissolution and transformation of genres, levels of expression, modes of speech and writing. As we read Fuertes's work text by text, we transcend all conventional premises and start redefining the nature of poetry. This work foregrounds and highlights its own process of demythification. (Debicki, Spanish Poetry of the Twentieth Century 117)

Dentro de la obra de Fuertes y dentro de su técnica desmitificadora, la parodia es una técnica muy importante. Por ejemplo, en el poema "Galerías Preciadas," Fuertes parodia la noción tradicional de una unión armoniosa con Dios con el uso del lenguaje comercial y con la sugerencia de

un amor terrenal:

Todo te viene pequeño
--o demasiado grande--,
ni siquiera lo que escoges te va,
todo te viene pequeño.
Con el alma desnuda por una cosa u otra
imploramos al Tendero.

Y si llegas a encontrar. . .
quien bien te quiere te hará llorar. . .
--Vaya consuelo!--
(Qué suerte ser eremita o farero!)
(Obras Incompletas 192)

El título, "Galerías Preciadas," se refiere a una tienda de ropa en Madrid, que se llama, "Galerías Preciados," pero con el cambio de "Preciados" a "Preciadas," descubrimos que Fuertes hará algo diferente con el poema. A lo largo del poema la tienda terrenal se transforma en una referencia a la religión. Fuertes relaciona el problema de probarse varios artículos de ropa que son "pequeño(s)" o "demasiado grande(s)" al problema complejo en el mundo moderno de probarse varios aspectos de la religión. Con la mayúscula, notamos que el "Tendero" es Dios que viste "el alma desnuda" con las formas de religión. Esta mezcla de un tema espiritual con un lenguaje comercial subvierte la idea tradicional de la poesía y llama la atención al problema de la religión en nuestra realidad contemporánea. Fuertes además complica la situación al traer el elemento

de amor humano al poema. Con el verso, "Que suerte ser eremita o farero," y su implicación de celebrato sospechamos que Fuertes habla del problema del amor humano y de encontrar la relación perfecta. El amor divino (la religión) y el amor terrenal llegan a estar confundidos. Fuertes ha creado un diálogo entre las nociones tradicionales y el poema nuevo y ha creado múltiples niveles de la significación. De esta manera, rompe los límites tradicionales y las nociones románticas de la poesía. Ensanchando los significados pero todavía incorporando los temas tradicionales, Fuertes disipa y revisa los mitos que han restringido la poesía.

Nacida en 1918, Fuertes es contemporánea de los poetas sociales de la postguerra; no obstante, ella no comparte sus métodos directos de promulgar los valores políticos con la poesía. Los poetas de la postguerra tratan los temas sociales explícitamente y proveen ciertos valores después de la destrucción y la corrupción de la guerra, pero Fuertes, con el uso de la intertextualidad y las referencias a los textos escritos y culturales, evita acercarse directamente y dogmáticamente a estos temas. Además, Fuertes usa la intertextualidad para crear varios significados y varias lecturas personales. Como los poetas de la generación de "1956-1971" como Claudio Rodríguez y Francisco Brines, Fuertes busca un arte mucho más personal e individual (Debicki, Poesía del conocimiento 139). Porque su estilo es muy

personal y porque publicó la mayoría de sus obras después de 1958, Fuertes está asociada con la generación de “1956-1958” (Debicki, Poesía del conocimiento 139). Con su parodia Fuertes emplea una manera indirecta de tratar los problemas sociales.

La voz social de Fuertes no es didáctica pero sutil. Con su parodia nos hace cuestionar los códigos tradicionales. En sus estudios, Julia Kristeva ha creado una teoría de la intertextualidad que incluye una idea interesante del “carnival,” y Sylvia Sherno ha relacionado la teoría de Kristeva a la poesía de Gloria Fuertes en su artículo, “Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes.” Creo, también, que la teoría de Kristeva está relacionada a la parodia de Gloria Fuertes. La obra de Kristeva fue influida por Mikhail Bakhtin y su noción del “carnival” (Morris 155). El carnaval durante los tiempos medievales era un tiempo de licencia de la autoridad y la represión. En su forma más típica parodiaba todas las formas de lenguaje oficial. Había parodias de los sermones y las masas y la parodia de las figuras oficiales. Las máscaras de carnaval y los efigies cómicos también cumplían una función paródica. El análisis de la parodia por Bakhtin nos provee con un sentido adicional de la intertextualidad:

In a parody two different texts are brought together in an oppositional relationship: the parodied language is suffused

with a tone of voice which implies an alternative point of view to the apparent truth of the original. (Morris 155)

Esta situación crea un diálogo entre los textos diferentes donde ninguno puede reclamar “la verdad.” También, Bakhtin indica que las formas carnavalescas persisten hoy y desafían los códigos ideológicos dominantes para multiplicar la significación. La intertextualidad y el dialogismo son útiles para percibir la relación de las mujeres a los textos canónicos (Morris 156). Las mujeres escritoras frecuentemente apropian las formas lingüísticas y míticas creadas por los hombres para contestar y reinventar sus significados (Morris 156).

Fuertes vivió durante la dictadura de Franco; la cultura oficial de este período fue marcada por la intolerancia y la represión. Esta historia ha creado el territorio apropiado para la inversión y la subversión del orden oficial, algunas características de la literatura carnavalesca. Al incorporar lo carnavalesco, Fuertes trata los temas profundos de la vida y de la poesía con un lenguaje coloquial que no parece apropiado. Sus poemas originalmente y artísticamente juegan con el lenguaje familiar, las convenciones sociales, y las premisas sociales. En “El vendedor de papeles o el poeta sin suerte,” Fuertes parodia y transforma la noción cultural tradicional del arte. Fuertes explota el aspecto comercial de la poesía y

reconoce comicamente que para algunos poetas “sin suerte” la venta práctica de poemas es necesaria para ganarse la vida. Fueretes establece una intertextualidad entre la idea tradicional de la poesía y el mundo comercial y habla de los esfuerzos poéticos en términos comerciales para invertir a nuestras expectativas (Debicki 143). De esta manera, Fuertes subvierte la noción romántica tradicional del arte y extiende nuestras concepciones de la poesía:

--Muy barato,
para el nene y la nena,
estos cuentos de risa
y novelas de pena
aleluyas a diez!
Vendo versos,
líquido poesía
--se reciben encargos
para bodas, bautizos,
peticiones de mano--,
aleluya a diez!
No se vaya,
regalo poesía,
llévese este quarteto
que aun no me estrene!
Para la madre,
para la novia,
el mejor regalo
un verso de amor!
(OI 52)

Esta forma de anuncio nos choca y nos hace pensar en sus implicaciones. Fuertes conjura la imagen del poeta como vendedor de calle

que grita el aviso de sus mercancías. También, Fuertes sugiere que el anuncio puede ser poema, puede ser arte, y nos hace cambiar nuestras ideas preconcebidas del arte como rígido y selecto. El título, "El vendedor de papeles o el poeta sin suerte," inmediatamente indica una dualidad dentro del poema: el aspecto humano del poeta y el rango tradicionalmente elevado del poeta. No es que Fuertes rebaje el arte de la poesía, es que ella abraza a la vez el aspecto humano y el aspecto divino de la poesía. Las palabras, "barato," "vendo," y "encargos" se refieren al aspecto comercial de escribir poesía, pero "risa," "pena," y "amor" comunican el carácter de la poesía que puede expresar tales emociones. El verso, "aleluyas a diez" juega con el doble sentido de la gratitud: por un lado indica una gratitud humana por la compensación y por otro lado indica la gratitud a *Dios* por la poesía divina. Fuertes sugiere que en la vida contemporánea, la poeta necesita ganar la vida tanto como desea la inspiración divina. Y "el mejor regalo" es el regalo material pero también es la bendición de expresión. En esta parodia del acto de escribir, Fuertes desbarata la noción tradicional del arte y permite otras posibilidades para la poesía.

Fuertes escribe muchos poemas que reflejan las ideas carnavalescas. Sherno explica, "Among the most salient traits of carnivalesque compositions are licentiousness, irreverence, and an exaggerated

fascination with the human body and its appetites and instincts, both noble and base” (Sherno, “Carnival” 370). La poesía de Fuertes está llena de estos aspectos carnavalescos. La presencia de los payasos, los vendedores, la gente de la calle, y el lenguaje familiar demuestran su afinidad por lo popular, por lo extraoficial (Sherno, “Carnival” 371). Sus poemas toman la forma de los telegramas, las cartas, las oraciones y los avisos para ampliar las posibilidades de la poesía y de la cultura. También, su poesía refleja la dualidad de la reverencia y la subversión en su uso de las formas de las oraciones y los versos contemplativos.

El poema, “A San Juan de la Cruz,” subvierte el poema místico bien conocido de San Juan de la Cruz:

Querido Juanito:

No,
si poseer poseo
el entendimiento del amor;
lo que no alcanzo
ni con amor ni con oración ni con bondad ni con
es ser por el amado correspondida. [poesía,
Está mi alma cautiva
y al paso está cautivada
por una esquiva, mirada,
que ni miro ni me mira.

Y si salgo de vuelo
o me voy por las ramas,
solo es para dar a la Caza caza,
me remonto y bajo rauda,
porque aun es la tierra mi sitio,

mientras que me quede un ala.
(OI 220-221)

En lugar de la unificación mística del alma con el Padre celestial, Fuertes se refiere a un amor terrenal que no es correspondido. La asociación con el poema de San Juan llama la atención a la diferencia entre un amor ideal y un amor profano. También, la asociación de un género religioso con un asunto seglar da importancia a la vida humana y a la vida terrenal. El poema parece irreverente, pero Fuertes rompe las nociones románticas del amor y de la poesía para tratar con el problema de la realidad contemporánea. Fuertes sugiere que el arte debe incluir material terrestre, y otra vez demuestra que las convenciones tradicionales pueden ser transformadas.

Una de las ideas tradicionales que Fuertes parodia es la feminidad. Aunque Fuertes no es feminista militante, su poesía comunica las limitaciones y las vicisitudes del papel de las mujeres en la sociedad española. La cultura de Franco requería que las mujeres fueran esposas y madres ideales. Las mujeres durante esta época, también, debían ser sumisas a sus esposos y nunca atrevidas. En general, la cultura les negaba las oportunidades y las capacidades ofrecidas a los hombres. Estas nociones fueron mantenidas por la propaganda de la Sección de las Mujeres

del partido falangista y la conformación a estas ideas por todas las mujeres era la norma. Aunque hay residuos de esta acción, hay una actitud progresista hoy.

Fuertes y otras mujeres poetas buscan un cambio en la manera cultural de concebir a las mujeres. Si es el lenguaje que impone definición unitaria en las cosas y en la gente, el cambio tiene que ocurrir en los significados que damos a las palabras. Según la teoría de Julia Kristeva, “The possibility of ‘revolution’ exists only in language and in subjects operating on the threshold between control and disruption, between the unconscious and the social” (Morris 151). Las mujeres siempre tienen que mediar entre sus deseos inconscientes y las normas sociales, y porque siempre son las figuras marginales dentro del orden social, las mujeres son más probables que los hombres a producir una orden nueva de la significación (Morris 151).

Fuertes lamenta las reglas que la sociedad ha impuesto en las mujeres y trata de romper estos confines. Según Sherno, en el poema, “Quijote y Sancho,” Fuertes “compels us to reconsider our notions of Don Quijote and Sancho Panza and to broaden our expectations of Spanish womanhood when she transforms herself into a modern-day ‘Quijote y Sancha’” (Sherno, “Weaving the World” 254). Este poema es un ejemplo

poeta trata bien con la mofa. Fuertes juega con las palabras, “entuetos” y “tuertas.” La poeta quiere corregir a los que están “entuetos--” medio ciegos pero también equivocados. Y quiere ayudar a los que son incorrectos, incorrectos en los ojos de la sociedad tradicional. Fuertes juega con los varios significados posibles y nos hace reconocer una pluralidad de significados. Sus armas son los versos que ensanchan nuestras concepciones de la mujer. Es interesante que las novelas románticas fueran el escape favorito de las mujeres durante la dictadura de Franco, y aquí Fuertes ha subvertido la noción caballescica y romántica tradicional del amor y de la literatura para apoderar a las mujeres.

Fuertes usa la parodia carnavalesca para crear nuevas posibilidades para la poesía y para extender los papeles de las mujeres, pero también usa un aspecto interesante de lo carnavalesco para liberar los deseos de las mujeres y para apoderarlas. Sherno explica que la fascinación exagerada con el cuerpo y sus apetitos y sus instintos es una característica saliente de lo carnavalesco (Sherno, “Carnival” 370). Fuertes incorpora esta fascinación en combinación con las referencias a los códigos convencionales para construir los significados nuevos para la mujer. La poesía de Fuertes está llena de varias enfermedades que reflejan su fascinación grotesca con las funciones corporales (característica de lo carnavalesco) pero también alian

a la poeta con las desdichas de la vida (Sherno, "Carnival" 374). En "Ya soy asténica," Fuertes escribe, "Yo soy asténica / y anoréxica" (OI 313). Estas palabras se refieren al hambre femenina desdichada, al deseo sin satisfacción que hambrea a la mujer hasta la anorexia espiritual. El hambre de las mujeres constituye una fuerza mítica vital detrás de la cultura (Michie 13). El hambre figura los deseos indecibles de la sexualidad y del poder. Durante el siglo XIX, el apetito femenino empezaba a estar relacionado con el mito de la caída. La cultura urgió a las mujeres a suprimir su hambre literal y figural para indicar su bondad moral. Los manuales sexuales relacionaban el alimento a la lujuria. La mujer victoriana perfecta era concebida como, "one who eats little and delicately. She is sickened by meat as by sexual desire" (Michie 17). Helena Michie explica,

A lady does not need to eat both because she does not have male desires and because she does little to work up an appetite of any sort. Her femininity and her social position are defined quite literally by negation; denial of hunger is an affirmation of a precarious class position. (Michie 17)

En esta cultura centrada en la autoridad del hombre, esta negación representó una manera de suprimir a las mujeres y de mantener el

balance del poder. En conformidad, la debilidad y la palidez llegaron a ser los signos de la belleza en la cultura, y la estética de la debilidad y del hambre apenas disfraza la ideología de la dominación masculina. Este tipo de feminidad llegó a ser fijado en la literatura romántica (como las mujeres de Jane Eyre o “La Belle Dame Sans Merci.”)

El siglo XX ha heredado este mito del hambre femenina, esta tradición romántica, pero Fuertes y otras mujeres poetas rechazan esta noción de la mujer reprimida. Cuando Fuertes escribe la palabra, “anoréxica,” expone el mito de la mujer que no come como una cosa destructiva. El cuerpo femenino muere literalmente sin comida, y el alma femenina muere sin la comida espiritual. Fuertes escribe, “que tengo hambre! (OI 106)” y con estas palabras la poeta reconoce el hambre femenina y da una voz a las mujeres para expresar ese hambre, ese sentido de deseo. Fuertes trata de liberar a las mujeres de la posición que la cultura masculina les ha impuesto. En otros poemas, Fuertes desafía el modelo convencional de la mujer con su celebración de la comida. La poeta tiene su propio “apetito envidiable” (OI 71), y Fuertes busca satisfacer su hambre literal y figural:

Tener de todo un poco --como el pato--
que nada, vuela y anda y pone huevos,
tener de tierra y mar de niña y niño

tener de bien y mal
eso tenemos.
No ser tan solos hombres o mujeres
no ser tan solo alma o solo cuerpo,
no ser tan criminales como somos,
no ser tan fantasmal como seremos.

Tener de todo un poco,
trigo, avena, y dejar un rincón para el centeno.
(OI 180)

Fuertes responde al problema del hambre femenino al proveer un modelo de satisfacción completa. En este poema, la mujer no está limitada a una posición, a una capacidad. Como “el pato” que puede nadar, volar, andar, y poner huevos, la mujer puede hacer una multitud de actividades y puede cumplir una multitud de papeles. La poeta tiene aspectos “de niña y niño.” No es solo hombre ni mujer. De esta manera, Fuertes se transforma en una figura andrógina y borra las fronteras del género. Satisface su hambre con el “trigo,” la “avena,” y el “centeno,” pero también satisface los deseos femeninos que han sido reprimidos por generaciones. Otra vez, vemos como Fuertes subvierte radicalmente las nociones tradicionales y los artificios románticos para desmitificar los mitos masculinos y para crear mitos nuevos de la fuerza femenina.

La poesía de Gloria Fuertes confronta los códigos ordenados por los hombres que han restringido tradicionalmente a las mujeres. Fuertes

desbarata y destruye las jerarquías masculinas. Con su uso de la parodia carnavalesca y la intertextualidad, Fuertes socava los mitos tradicionales y románticos y crea un mundo poético donde las mujeres pueden realizar los significados múltiples y flexibles para sí mismas. Fuertes contribuye a una revolución femenina que ocurre dentro de la poesía, dentro del lenguaje. Solamente en el lenguaje, pueden las mujeres cambiar la manera en que una cultura asigna el significado.

Capítulo Tres: Ana Rossetti

En su entrevista con Sharon Keefe Ugalde, Ana Rossetti ofrece la siguiente explicación de “ser feminista:”

Yo te puedo decir: “Soy feminista,” pero es que para mí ser feminista no es lo mismo que para tí. Acaban juzgándote a partir de la idea que tienen de lo que yo me estoy afirmando que soy. Es injusto y falso, porque nadie es una sola cosa.

(Ugalde 151)

Estas palabras de Ana Rossetti comunican la idea del lenguaje como flexible y maleable. También, Rossetti comenta que una persona no puede ser definida estrechamente por “una sola cosa.” La imprecisión es un problema del lenguaje porque las personas diferentes asignan significados diferentes a la misma palabra, y Rossetti nos hace reconocer esta noción aun en la palabra, “feminista.” Rossetti rechaza la singularidad de una definición del feminismo y rechaza la definición de una persona con una sola significación, con una sola palabra “feminista.” Pero es esta imprecisión, esta ambigüedad del lenguaje, que permite la posibilidad de rehacer el significado en la palabra y en la poesía. Las mujeres no deben ser definidas solamente como “femenistas” porque el feminismo busca

múltiples papeles para el sexo femenino. Según Pam Morris, el lenguaje es la manera de imponer la definición unitaria en las cosas y de negar la continuidad y la multiplicidad de la realidad (Morris 139). Nuestra identidad social de género se construye y se fija “as we are ‘put into our place’ within the conceptual order” (Morris 139). Sin embargo, el lenguaje también contiene el exceso de significado que constantemente amenaza desbaratar los límites de estas identidades definidas y exponer la ficción de cualquier “‘imposed truth’ (Morris 139).

En general, el canón literario ha definido a las mujeres en papeles singulares y estrictos. Las mujeres han sido buenas o malas, ángeles o prostitutas; la riqueza de la mujer ha sido reducida a ciertos estereotipos. Para alcanzar papeles nuevos y complejos para las mujeres, las escritoras tienen que combatir esta historia de la misrepresentación. Con frecuencia, los hombres autores no han visto a las mujeres como ellas realmente son. Tal misrepresentación ha servido para sostener y justificar la posición subordinada de las mujeres.

El canón establecido por los hombres ha usurpado la identidad de las mujeres, y frecuentemente ha definido a la mujer como lo que el hombre no es. Según Morris, el concepto de lo otro es necesario para organizar el pensamiento humano (Morris 14). En general, una persona se define por el

contraste entre su ser y el de otra persona. “Lo otro” frecuentemente actúa como un espacio vacío para cualquier significado que el grupo dominante elija. En un canón dominado por los hombres, las mujeres han sido definidas como “lo otro,” como lo diferente a lo masculino. Al ver a las mujeres como diferentes, los hombres pueden describir la feminidad con cualquier cualidad necesaria para construir su sentido de lo masculino. Una “mujer mitificada” llega a ser el sitio imaginario de los sueños, las idealizaciones y los miedos masculinos: a la vez las mujeres representan lo ideal de la naturaleza, la hermosura, la pureza y la bondad pero también la maldad, el encantamiento, la corrupcion y la muerte (Morris 14). Porque la dominación cultural de los hombres es la norma, las interpretaciones masculinas han sido aceptadas como la interpretación humana universal de las cosas. Rossetti y otras mujeres autoras rechazan estas representaciones de las mujeres, y en lugar de esas, Rossetti crea modelos nuevos de la feminidad. Pero lo interesante es que Rossetti emplea formas tradicionalmente masculinas para socavar las misrepresentaciones de las mujeres y las ideas sexistas.

Para afirmar las posibilidades múltiples de la mujer, Rossetti subvierte y parodia las formas y los temas establecidos. El proceso de socavar y reinventar los significados establecidos por los textos anteriores

produce experiencias nuevas para las mujeres. Conscientes del carácter maleable del lenguaje, las mujeres poetas han creado nuevas visiones al invertir y subvertir los esquemas literarios anteriores (Debicki, "Intertextuality and Subversion 173). En "Chico Wrangler," Rossetti juega con la idea tradicional del objeto sexual pasivo, pero en vez de presentar a la mujer como objeto, Rossetti presenta el hombre como el objeto de la mirada femenina:

Dulce corazón mio de súbito asaltado.
Todo por adorar más de lo permisible.
Todo porque un cigarro se asienta en una boca
y en tus jugosas sedas se humedece.
Porque una camiseta incitante señala,
de su pecho, el escudo durísimo,
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,
dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.
Se separan. (Buenaventura 72)

Los primeros dos versos indican las convenciones de la poesía tradicional de amor, pero el resto del poema invierte la forma tradicional con su descripción del cuerpo masculino. Tradicionalmente, el cuerpo femenino ha sido el objeto de la mirada masculina. Y como explica Morris, "Even when the male poet deliberately sets out to write in praise of a woman, the female figure constructed is usually a passive one. . .functioning narcissistically to mirror back" (Morris 80). De esta manera sexista, los

hombres poetas, Gongora, Quevedo, Lorca, Neruda, y Paz, han descrito a las mujeres en su poesía. Pero Rossetti apropia las formas de estos poetas y entonces invierte los papeles de los sexos: la mujer llega a ser activa por la actividad de mirar al hombre con ojos lascivos, y el hombre se transforma en el reflejo del deseo femenino.

Ana Rossetti ha dicho,

A mí me gusta usar de todos los recursos del XVII y versificar en endecasílabos y alejandrinos. Si encima les pongo rima, realmente estoy escribiendo a la manera de Góngora. Y con siglos, de retraso. De hecho hay mucha gente joven... que escribe unas estrofas clásicas y manriqueñas, pero con la argucia de emplear un lenguaje moderno y coloquial. Resulta un juego de contrastes muy bonito. (Ugalde 162)

Como dice Rossetti, ella apropia el estilo barroco de Góngora, pero socava los temas de *carpe diem* de los poetas barrocos. Rossetti imita la idealización hiperbólica del objeto sexual con detalles extravagantes del cuerpo, pero la poeta nos recuerda constantemente que el objeto es un hombre de la cultura popular. La mirada del hablante se mueve desde la boca, al pecho, al brazo, y termina con el órgano sexual masculino. Rossetti da énfasis a este órgano con la repetición de las palabras, “se separan,” y

con el simbolismo fálico del cigarro. Esta enumeración escalonada de imágenes es también característica del estilo barroco, pero aquí sirve para intensificar el sentido del deseo femenino. En uno de los sonetos de Góngora, "Mientras por competir con tu cabello," el poeta alista los aspectos de una mujer: "tu cabello," "tu blanca frente," "cada labio," "tu gentil cuello." En contraste con el catálogo de Góngora, la lista de atributos por Rossetti es mucho más erótica. Es como si Rossetti al articular el eroticismo indecible del texto tradicional, apropiara esta sexualidad para la mujer y experimentara una sensación de poder femenino.

Como hemos visto, Rossetti permite que la mujer participe en el acto de "voyeurismo," y esta situación resulta en ofuscar las definiciones y diferencias entre los sexos. También, Andrew Debicki explica que el poema socava la tradición por su descripción de un sujeto específico de un anuncio moderno, "Chico Wrangler," en vez que un "idealized shepherd" (Debicki, "Intertextuality and Subversion" 176). El hablante es coloquial y popular en contraste con el "cultismo" de los textos barrocos. Debicki dice, "These subversions make us realize, through parallelism, how traditional poems that make woman into sexual object implied a perspective as egoistic as the one presented here in reverse" (Debicki, "Intertextuality and Subversion" 176). Rossetti se distancia del poema por el hablante

implicado, y de esta manera, Rossetti no comenta dentro del poema. El poema está abierto a las interpretaciones creativas. Debicki explica que la intertextualidad ha servido para crear lo que es por un lado una perspectiva muy específica y determinada, pero por otro lado es un texto muy abierto cuyo significado depende de su interacción con el lector (Debicki, "Intertextuality and Subversion" 176). Esto sugiere que el uso de la intertextualidad es una manera de ampliar los límites del texto: "by making us read one given text against the background of others, it also makes us read it against the texts we bring to bear from within us" (Debicki, "Intertextuality and Subversion" 176). Rossetti ha creado un poema que amplía y extiende el significado de las palabras y las posibilidades para las mujeres.

Transformando las convenciones tradicionales, Rossetti interroga estas convenciones y la perspectiva masculina, y también ostenta su visión contemporánea e irreverente (Debicki, "Intertextuality and Subversion" 174). Rossetti usa el juego intertextual para chocar al lector en las perspectivas nuevas de las convenciones de la tradición literaria. Su estilo es dramático y choca con un lenguaje y unas situaciones que son explícitamente sexuales, pero "such language is not used gratuitously, but rather serves to give new perspectives on mythical figures, traditional

themes, old topics (Debicki, "Intertextuality and Subversion 175). Al apropiarse los textos masculinos al subvertir los modelos sociales y sexuales tradicionales, Rossetti cambia la manera en que un texto funciona para sus lectores.

Esta relación entre la poesía de Rossetti y los textos tradicionales es una relación de la intertextualidad. Jonathan Culler explica en su libro, The Pursuit of Signs, que la intertextualidad tiene un enfoque doble. Primero, llama nuestra atención a la importancia de los textos anteriores e insiste que la autonomía de los textos individuales es una noción despistante. El significado de un texto resulta tanto de la relación entre este texto y otros como entre el texto y el mundo. Pero la intertextualidad nos dirige a considerar los textos anteriores como contribuciones a un código que hace posible los varios efectos de la significación. Además, la intertextualidad llega a ser menos un nombre para la relación de un texto a los textos anteriores particulares que una indicación de su participación en el espacio discursivo de una cultura: "the relationship between a text and the various languages or signifying practices of a culture and its relation to those texts which articulate for it the possibilities of that culture (Culler 103). Rossetti explota esta relación para construir nuevas posibilidades para la cultura.

Las convenciones tradicionales que han limitado a las mujeres están en

conflicto con el texto de Rossetti que libera a las mujeres. Las dos perspectivas se interrogan, y este conflicto intertextual refuta la “verdad” incontestable de un texto. Pam Morris dice en su libro, Literature and Feminism:

This notion of intertextuality / dialogism is a useful way of perceiving women’s relation to canonical texts. . .women writers. . .frequently appropriate male-authored forms, language and myths to contest and reinvent their meanings.

(Morris 156)

Trabajando a la vez dentro y fuera de la tradición masculina, Rossetti apropia las formas masculinas y reinventa sus significados para indicar el poder femenino. Rossetti emplea la burla paródica de los códigos tradicionales de los poemas masculinos donde las oposiciones metafóricas tradicionales de lo bueno/lo malo, la inocencia/la decadencia, expresados por personajes alegorizados (ángeles, demonios, etc.) pierden su distinción normal por su conversión común a un código erótico. La poesía sexual de Rossetti funciona a liberar a las mujeres de estas definiciones que las han apretado.

En “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes,” Rossetti apropia otra vez la forma tradicional del poema de amor, pero aquí la poeta usa el

lenguaje metafórico de las flores para describir la anatomía masculina:

Desprendida su funda, el capullo,
tulipán sonrosado, apretado turbante,
enfureció mi sangre con brusca primavera.
Inoculado el sensual delirio,
lubrica mi saliva tu pedúnculo;
el tersísimo tallo que mi mano entroniza.
Alta flor tuya erguida en los oscuros parques;
oh, lacérame tú, vulnerada derríbame
con la boca repleta de tu húmeda seda.
Como anillo, se cierran en tu redor mis pechos,
los junto, te me incrustas, mis labios se entreabren
y una gota aparece en tu cúspide malva. (Buenaventura 66-67)

El título, “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes,” sugiere una visión mítica de cibeles entre las flores sensuales, pero al leer el poema, reconocemos que el poema describe un encuentro sexual.

Tradicionalmente, las flores han sido usadas por los poetas masculinos para describir la hermosura de una mujer y aun la genitalia femenina. Mirella Servodidio dice que la identificación de las mujeres con las flores es tan vieja como Roman de la Rose (Servodidio 325). Los poetas españoles adaptaron tal conexión. En un soneto de Góngora, el poeta relaciona a la mujer a un “lilio bello,” a un “clavel,” y luego a una “viola troncada.” Pero Rossetti socava esta convención y la aplica a la anatomía masculina. Las palabras, “funda,” “capullo,” “tulipán sonrosado,” “pedúnculo,” “tersísimo tallo,” “erguida,” y “cúspide” todas se refieren al falos del hombre. El

encuentro de la carne está tapado con el lenguaje metafórico rico que parece el lenguaje barroco. Rossetti emplea una dicción culta para comunicar la experiencia femenina de gozar de un hombre: “Heavy use of metaphors, hyperbaton, personification, enjambment, anaphora and patterning create formal distance and refinement even where the crudest acts are thematized” (Servodidio 326). Rossetti ha adoptado una forma decorativa tradicional para describir un tema nuevo.

Rossetti articula una experiencia sexual donde la anatomía masculina es el objeto deseado de una mujer y invierte la convención tradicional de la mujer como el objeto pasivo. “Leda and the Swan,” de William Butler Yeats, es un ejemplo perfecto de la tradición que sujeta a la mujer pasiva a la gloria de la sexualidad masculina. El hombre está figurado con el cisne que fuerza su “white rush,” su sexualidad, en la mujer débil. La mujer se queda completamente pasiva y desamparada bajo la subyugación masculina, y ciertamente no goza de la experiencia. Esta tradición crea una jerarquía de poder donde la mujer es incapaz y el hombre tiene la fuerza.

La mujer del poema de Rossetti es activa: ella “lubrica” con su saliva y “entroniza” con su mano el órgano masculino. También, el “white rush,” la eyaculación temida, se transforma en la “húmeda seda” que el hablante busca. Rossetti permite que la mujer disfrute de mirar al hombre y

participar activamente en la experiencia sexual. Demostrando que la experiencia sexual no existe para la dominación masculina, Rossetti rompe la jerarquía de poder. Su enfoque en la genitalia masculina, también, intensifica el sentido de deseo femenino. Sevodidio dice, "the anatomical penis and the symbolic phallus are idealized, fetishistic objects holding the beholder's covetous gaze or inspiring rapturous declarations" (Sevodidio 325). La articulación del deseo femenino para el falus acentúa el poder femenino contra la pasividad femenina. Rossetti ha escrito con el mismo lenguaje y los mismos recursos de la poesía tradicional, pero ha dado una voz a la mujer y a su deseo. Rossetti invierte y extiende los códigos y los sistemas descriptivos, y con su maestría y subversión de los modelos tradicionales, la poeta reclama la cultura para sí misma y para la mujer.

En general el canón ha definido a las mujeres con la virtud tradicional de la castidad y la modestia. La sexualidad femenina excesiva socava el sentido masculino de la virilidad y el control y crea un sentido de ansiedad en los hombres. Por eso, los autores masculinos han representado a las mujeres llenas de lujuria como las figuras malas. Y los argumentos literarios tradicionalmente han condenado a las heroínas transgresivas al sufrimiento o a la muerte. Morris explica, "The power of women's sexuality, since it is the direct measure of men's disempowerment by

desire, calls for vigilant control.” Por negar a las mujeres la sexualidad, los hombres mantienen su poder y su dominación sobre las mujeres.

La literatura tradicional ha hecho a la mujer el objeto pasivo de la mirada masculina. Esta tradición instruye a las mujeres avergonzarse de sus cuerpos y negar su sexualidad como anormal y vergonzosa. Rossetti da una voz a la sexualidad femenina y la celebra en su poesía. Describe el placer de la experiencia sexual de la mujer como algo muy normal. Por medio de la apropiación del discurso, Rossetti desmitifica los códigos sexuales de la cultura patriarcal (Rosas y Cramsie 11). Como dice Mirella Servodidio, “By flouting entrenched socio-sexual conventions and codes of decorum, her work becomes a political space, a site of contention from which the writer maintains a disruptive stance” (Servodidio 318). Rossetti rompe las convenciones tradicionales y demuestra la voluntad femenina a la maestría, el control, la autoridad y la posesión de sí misma.

Rossetti ha dicho,

El sexo es también poder. . .No sé por que la mujer siempre tendrá el estigma de puta y el hombre la aureola de conquistador. Por qué culturalmente, un hombre no es considerado nunca un objeto? Yo no creo que el modelo de los calzoncillos Calvin Klein lo hayan elegido por su coeficiente

intelectual. (Ugalde 157)

Rossetti cómicamente nos llama la atención al dato que el hombre puede ser un objeto sexual (por ejemplo, el modelo de Calvin Klein). Al hacer un objeto del hombre, la escritura apropia el poder para la mujer porque como dice Rossetti, "El sexo es...poder." Rossetti habla liberalmente de la experiencia sexual, pero más importantemente, Rossetti usa lo erótico para transferir el sentido de poder de los hombres a las mujeres. Rossetti lo hace con apropiar las formas y los motivos de la literatura masculina y con invertir y subvertir estas formas y motivos.

Encontramos la subversión de otro motivo tradicional en el poema, "Inconfesiones de Gilles de Rais." En este poema, Rossetti usa el mismo lenguaje hiperbólico y metafórico del estilo barroco pero nos choca con la descripción del deseo sexual de un hombre para un muchacho:

Es tan adorable introducirme
en su lecho, y que mi mano viajera
descanse, entre sus piernas, descuidada,
y al desenvainar la columna tersa
--su cimera encarnada y jugosa
tendrá el sabor de las fresas, picante--
presenciar la inesperada expresión
de su atonomía, que no sabe usar
aun, mostrarle el sonrosado engarce
al indeciso dedo, mientras en pérfidas
y precisas dosis se le administra
audacia. Es adorable pervertir
a un muchacho, extraerle del vientre

virginal esa rugiente ternura
tan parecida al estertor final
de un agonizante, que es imposible
no irlo matando mientras eyacula. (Buenaventura 67)

Rossetti nos presenta con la convención tradicional del “desflorecer,” pero estamos sorprendidos de que el poema describe la pérdida de la virginidad de un muchacho en vez de una muchacha. En adición, nos choca que el que corrompe al virgen muchacho sea un hombre. Reconocemos que el hablante es un hombre porque el título, “Incofesiones de Gilles de Rais,” nos lo indica. Gilles de Rais o “Bluebeard” es infamoso en la historia francesa y legendario en el folklore. Fue uno de los asesinos más sádicos de Francia. Este noble poderoso y rico secuestró, mutiló, sodomizó, torturó y mató a cuatrocientos muchachos campesinos.

Con esta referencia a Gilles de Rais, Rossetti introduce una variación en la economía normal de la seducción y la dominación. Servodidio explica,

All manners of desire are figured [in Rossetti's poetry]: woman for man, man for woman, woman for woman, older lovers for younger (of the same sex or other) and with no restrictions of gender in the representation of subject/object, passive/active, voice/body binarism. (Servodidio 320)

Hemos visto la relación sexual entre el hombre y la mujer, pero aquí

Rossetti introduce una relación entre dos hombres, uno joven y otro más viejo. Rossetti incorpora los varios tipos de relaciones sexuales para ofuscar las líneas de género. Que un hombre puede ser el objeto sexual de otro hombre rompe a los estereotipos de género. Adicionalmente, la corrupción y el asesinato de un muchacho por un hombre aumenta el sentido de la violación que penetra el poema. El hablante dice, “mi mano viajera descansa, entre sus piernas,” y “Es adorable pervertir a un muchacho,” y hace crecer nuestra incomodidad. También, Rossetti usa la palabra, “vientre,” en relación con el muchacho. La palabra, “vientre,” puede intercambiar entre las descripciones de la mujer y el hombre, y esta flexibilidad confunde los papeles femeninos y masculinos.

Tradicionalmente, la mujer ha sido relacionada con los líquidos: la sangre, la leche, la amniótica, etc., pero aquí Rossetti se fascina con el semen que el muchacho “eyacula.” Estos cambios de las convecciones niegan las líneas de género y ensanchan los papeles posibles para las mujeres.

Rossetti explota el exceso del significado en su poesía demostrando que los papeles de género no son estáticos y creando las significaciones nuevas para la cultura. Apropiación el lenguaje y las formas tradicionales masculinas, pero dentro de éstos invierte las distinciones entre los hombres y las mujeres. Subvirtiendo y desmitificando los códigos

tradicionales, Rossetti reinventa el significado y destruye la jerarquía de género.

Capítulo Cuatro: Luisa Castro

Luisa Castro, poeta y novelista, nacida en 1966, publicó su primer libro de poesía, Odisea definitiva, en 1984, cuando tenía diez y ocho años. En 1987, Castro publicó Los versos del eunuco, que ganó el premio Hiperión de poesía. Y en 1994, publicó la novela, Fiebre amarilla.

Un aspecto interesante de su poesía es la alternativa que ofrece a la literatura patriarcal. Al examinar las épicas heróicas de Homero o Virgilio, descubrimos una tradición de historias femeninas no narradas. Lawrence Lipking, en su libro, Abandoned Women and Poetic Tradition, habla de una tradición de mujeres abandonas-- mujeres cuyos esposos o amantes las dejan y cuyas historias están olvidadas. Las mujeres de Homero esperan en las sombras de las aventuras de sus esposos, y sus vidas y sus historias han sido sacrificadas a las acciones heróicas de los hombres. La epopeya de Castro, Odisea definitiva, representa una rebelión contra la omisión de la historia de la mujer en la tradición épica y generalmente en el canón literario. Odisea definitiva reclama esta historia perdida, específicamente, la de Penelope, la esposa de Odiseo.

Al apropiarse los mitos masculinos y la forma épica, Castro desconstruye los temas y convenciones anteriores para crear un nuevo mito que incluye

la perspectiva femenina. Tradicionalmente, la epopeya ha sido considerada una forma masculina. Susan Friedman explica:

The short passionate lyric has conventionally been thought appropriate for women poets if they insist on writing, while the longer more philosophical epic belongs to the real (male) poet. (Ostriker 322)

La obra mitológica larga de Castro traspasa el paisaje literario masculino e incorpora unas secciones líricas dentro del poema para crear una epopeya que es distintamente su propia obra. Al transformar la mitología y al invadir la forma masculina, Castro revisa y desafía los conceptos de género y realidad.

Odisea definitiva se centra en la figura abandonada de Penelope para descubrir la voz reprimida de la mujer. El abandono implica una dualidad importante. Por un lado, el abandono implica que la mujer es víctima del poder del que la ha abandonado. Pero, a la vez, el abandono indica vivir aislada de comunidad, y por lo tanto le otorga al individuo la libertad de crear sus propias leyes, lo que constituye una amenaza al orden de la sociedad (Lipking xvii). Lipking dice:

An air of the forbidden, of something potentially explosive or beyond control, hovers around them. As abandoned women

stand shamelessly outside convention, so do the equally
shameless works that lend them a voice. . .They represent an
implicit reproach or alternative to tradition. (Lipking 3)

Es esta sensación de abandono que Castro explota en su poema. La Penelope de Castro no solamente narra su historia sino también asevera sus propios pensamientos en vez de las acciones de su esposo.

Subvirtiendo las convenciones épicas y patriarcales, Castro socava el tema del heroísmo masculino e introduce un espacio en la epopeya para la meditación femenina que caracteriza las mujeres.

La Odisea de Homero narra las aventuras heroicas de Odiseo después de la Guerra Troyana y en viaje a su casa en Ithaca. Durante el viaje heroico de Odiseo, Penelope espera pacientemente muchos años el retorno de su esposo. Mientras Odiseo está ejecutando los actos heroicos, Penelope no actúa decisivamente. Ella sola teje y desteje para posponer los avances, y de esta manera se defiere la vida. Es precisamente esta espera pasiva de Penelope que le rinde inmóvil y que rechaza Castro en su Odisea definitiva.

En poema VI de "Reflexiones hipnagógicas," Castro escribe:

No vamos a volver al filo de estrecho de los meses,
no vamos a ser la estatua de sal,
la mujer de Lot,
la destrucción de un renunciar,
de un abdicar,

de una puerta maltratada.
(Odisea definitiva 16)

Castro crea una sensación de parálisis, con la referencia a “la estatua de sal, la mujer de Lot” que está congelada, inmóvil. “La mujer de Lot” es el modelo máximo de la mujer castigada por no hacer caso del mando patriarcal, pero Castro rechaza esta condenación a la inmovilidad y al silencio. En una entrevista con Sharon Keefe Ugalde, Castro ofrece estas palabras sobre la referencia a “la mujer de Lot:” “Sugiere la idea de que nosotras no vamos a ser la estatua de sal” (Ugalde 283). Distinto a “la mujer de Lot,” ahora las mujeres de Castro desafiarán la ley patriarcal y no serán condenadas a la pasividad.

La Odisea de Homero refleja la subyugación de la mujer a la autoridad patriarcal. En la epopeya de Homer, muchas veces el hijo de Penelope, Telemachus, silencia a su madre. Cuando Penelope trata de entrar en una conversación con los galanes y su hijo, Telemachus dice:

Go back within the house and see to your daily duties,
your loom, your distaff, and the ordering of your servants;
for speech is a man's matter, and mine above all others,
for it is I who am master here. (Odyssey 21: 350-53)

Telemachus categoriza el discurso como el dominio de los hombres y excluye la mujer, Penelope, de este dominio. Telemachus limita a Penelope a una posición marginal sin voz para expresar sus pensamientos. Lawrence

Lipking dice, "The command to be silent prevails over all others, in literary conversation by shutting off the means of participation or appeal" (Lipking 215). El poema de Castro reconoce las palabras que Penelope no ha podido decir, y ya Castro no permite este tipo de coma espiritual para las mujeres.

La Penelope de Castro rechaza el papel tradicional de la buena esposa que espera pacientemente. El enfoque de Odisea definitiva no es el de las acciones valientes del héroe y su premio de la esposa fiel; es el viaje personal de la mujer de la meditación y de la realización de sí misma. De esta manera, la epopeya de Castro representa una amenaza a la regla tradicional de la acción y al estado del canón. La poesía, según Aristoteles, se basa en la acción, y la idea tradicional de la acción insiste que los poemas épicos y las acciones de los héroes tengan que resultar en una realización del fin preconcebido (Lipking 3). Relacionada a esta noción es la idea de que el sufrimiento de las mujeres es inapropiado para la poesía (Lipking 3). Castro socava esta noción de la acción con su enfoque en el sufrimiento de Penelope.

Además, la acción de Castro se desarrolla en un día. Las divisiones del poema de Castro corresponden a los segmentos de un día: Reflexiones hipnagógicas, Casi mediodía, Mediodía, Apuntes sobre el crepúsculo, Canción del alba posible; mientras las épicas tradicional cubren meses y

años de los persecuimientos heróicos. En contraste con Homero y los otros autores clásicos, Castro abrevia el movimiento heróico de la épica.

Además, Castro cuestiona las virtudes que la tradición épica ha asignado a la mujer: la castidad, la paciencia y la sumisión. Como el género de la epopeya ha sido dominado por los hombres, estas virtudes reflejan las cualidades que los hombres quieren que las mujeres tengan, y estos autores no han percibido a las mujeres como realmente son. Así, en las epopeyas de Homero, la fidelidad de Penelope representa la bondad y Clytemnestra, una mujer que se casa otra vez antes que vuelva su esposo de la Guerra Trojana, es la encarnación de la maldad. Homero alaba a Penelope por su espera pasiva y condena a Clytemnestra por su acción. Los esposos de Penelope y Clytemnestra salieron hace muchos años, pero aparentemente Homero (o la sociedad) no permite que Clytemnestra reclame su vida. Tradicionalmente, el canón literario ha supuesto que las mujeres deben ser pasivas y aceptar las restricciones y las desilusiones con estoicismo (Morris 32). Castro habla de este tipo de restricción:

Y luego el acento agudo de tu risa tónica
clavándoseme en unas sangres que destila mi tristeza. . .
cosiéndome los labios a pares suicidas,
mutilándolos para lo mas dulce. (OD 12)

La "risa tónica" del hombre y de la patriarquía es la voz que ha confinado a

las mujeres a sus papeles prescritos y a la pasividad. Al desatender los sentimientos y los deseos de la mujer, la “risa” masculina de los textos tradicionales “distila [su] tristeza,” fomenta su pena. Las palabras y las obras de los hombres cierran “los labios” de la mujer “a pares suicidos” y la condenan a la pasividad y al silencio completo. De esta manera, los hombres no oyen las protestas de la mujer. El texto patriarcal destruye la auténtica personalidad de la mujer y sus deseos para alcanzar lo que los hombre autores tradicionalmente han percibido como “lo mas dulce,” la pasividad, la sumisión y el silencio de la mujer.

Recordamos que en la Odisea de Homero, la “espera” de Penelope está dominada por los galanes que quieren casarse con ella en la ausencia de Odiseo. Telemachus, el hijo de Penelope y Odiseo, dice, “So many court my mother and wear down the house. And she neither refuses the hateful marriage nor is she able to bring things to a conclusion” (Katz 3). La Penelope de Homer está paralizada porque no puede mover legítimamente en ninguna dirección, no tiene la guía de Odiseo y no sabe aun si su esposo todavía está vivo. En el caso de Penelope es cuestión de soportar todo y no hacer nada. Ella es la figura del sufrimiento pasivo, el custodio de la inacción.

Además, Telemachus sufre la tutela de su madre. Durante la “edad

dorada”, las mujeres griegas existían bajo la protección de su padre, su esposo, u otro hombre designado (Katz 37). Este custodio tenía la reponsibilidad de hacer planes para el casamiento de la mujer y tenía la capacidad de ratificar sus acciones (Katz 37). Durante la ausencia de su padre, Telemachus actúa como el guardián de Penelope, y él puede escoger el futuro de su madre. Telemachus decide hacer un viaje para descubrir si su padre está muerto antes de casar a Penelope otro vez. Esta situación asigna el poder y la acción al *hijo* de Penelope, pero limita a Penelope. La mujer solo puede tejer y esperar. Y porque Penelope se queda fiel a su esposo, ella alcanza la fama y la gloria para Odiseo (Katz 29). También, ella obtiene el marbete de ser una esposa buena. Homero no atribuye ningún mérito personal a la figura de Penelope; solamente reconoce su valor en relación a Odiseo como la esposa virtuosa. Parece que la Penelope de Homer no tiene control sobre su propia vida, está privada de acción y está definida solamente por su relación con su esposo mientras Odiseo alcanza la fama de su heroísmo.

La Penelope de Homero no tiene control sobre su destino, pero aunque ella parece atrapada, su inacción subvierte la regla de la acción y tiene su propio poder. El enfoque de Castro en la meditación y en la inactividad de Penelope desbarata la estructura heroica tradicional y la

concepción del héroe clásico. La Penelope de Castro dice,

Yo, mientras, cuento con paciencia las arenas que me habitan. . .
y esta fauna irreverente que me crece desde adentro,
y me preguntó donde podrás estar
cuando el naufragio llega. (OD 23)

Al enfocar en la figura de Penelope, Castro encuentra el poder de la irreverencia-- la irreverencia por la épica y por las convenciones tradicionales. Penelope cuenta "las arenas" del tiempo, y de esta manera, Castro retarda el movimiento heroico tradicional de la épica. Además, da énfasis en a la meditación en vez de en las aventuras largas de los héroes. Esta meditación femenina crea una "fauna irreverente" dentro de su persona donde los pensamientos de Penelope pueden resistir la autoridad patriarcal. Al examinar la meditación de Penelope en vez de las acciones de Odiseo, Castro da la importancia y la autoridad a los pensamientos femeninos. También, la palabra "naufragio" implica que el viaje de Odiseo es un fracaso. La meditación femenina es un espacio creativo donde las mujeres pueden imaginar el "naufragio" de Odiseo y la tradición épica y socavar la autoridad patriarcal.

La heroína de Castro está plagada por la memoria de la Penelope de Homer, pero ella se separa de la figura tradicional y reclama su vida:

Ah, que terrible llanto las cariatides, que terrible llanto, pero
yo

no pertenezco a la historia
y no tengo amistades de piedra.
(OD21)

El “llanto” de “las cariatides” es la voz horrible de la tradición épica, de la Odisea de Homer. Aunque la Penelope de Castro está conectada a la tradición épica, Castro permite que su heroína divirja de la tradición patriarcal. Castro ha apropiado el mito de Odiseo y Penelope, pero también lo niega y lo rehace. Castro dice, “Volveremos siempre / aunque sea cierto que nunca se retorna” (OD 15). Sí, Castro y otros poetas volverán a la forma épica, pero no volverán a las convenciones tradicionales que excluyen a las historias de las mujeres. Castro no hace que Penelope ejecute las acciones heroicas; lo que hace Castro es dar voz a los pensamientos de Penelope: descubrir los pensamientos de Penelope. Castro subvierte el mito de la pesquisa heroica y substituye una meditación, una busca de un nuevo orden donde la mujer descubra su identidad auténtica. Castro busca una identidad inocente de las definiciones patriarcales para la mujer. También, Castro otorga a esta identidad “los ruidos. . .del hombre” (OD 35), la autoridad asociada con el poder masculino. Las mujeres realizarán para sus propios pensamientos la misma autoridad que la tradición literaria ha dado a los “ruidos,” las palabras y las acciones, de los hombres.

Castro reconoce que la tradición patriarcal es poderosa y difícil de escapar, pero sugiere que la posibilidad de transformar las convenciones existe en la poesía:

y el final de una historia mal mecanografiada de niños de ayer
que aun no es, no sabes, si se han muerto, si van a
comprar la libertad de su poema
o si tienen que vivir
para una madre enferma de naufragios:
la historia siempre interrumpida por la inminencia
del dolor o del placer oscuro de los cuerpos,
la historia siempre interrumpida,
la historia siempre, siempre.
(OD 13)

Castro critica la tradición épica diciendo que la historia escrita por esta tradición ha sido “mal mecanografiada.” A mi ver, aquí se expresa la idea de que el canón literario ha misrepresentedado a las mujeres y no les ha dado una voz. Si las mujeres van a realizar una nueva libertad, entonces las misrepresentaciones de las mujeres tienen que destruirse. La poeta construye un escogimiento entre la “madre enferma de naufragios,” la Penelope de Homer, y la nueva “libertad” de la poesía. Es un escogimiento entre el “dolor” y el “placer.” Aunque Castro se refiere a la presencia constante de la “historia”, la tradición, con la repetición de las palabras, “historia” y “siempre,” hay la posibilidad de la “libertad” y el “placer.” Y la heroína de la Odisea definitiva de Castro va a buscar esta libertad de las

convenciones patriarcales.

La heroína busca un retorno a la inocencia donde el lenguaje no ha delineado las distinciones ni las jerarquías: se refiere al “delirio infantil” (OD 11) y al “cuarto oscuro de los juegos malogrados de la infancia.” Pero Castro también reconoce que sin una tradición poética es “tanto hueco” (OD 17). Sin la tradición poética, la heroína no tiene ninguna identidad. Castro niega la idea del poeta como el creador supremo. Para rehacer las convenciones, Castro necesita emplear la tradición literaria. Es importante que Castro no rechaza completamente la tradición épica. Ella quiere llamar atención a la posición abandonada de la mujer en la Odisea de Homero porque demuestra la opresión de la mujer pero también porque representa un poder, una libertad creativa, que es distintamente femenina. La mujer debe reconocer este poder cuando formula una concepción de sí misma. Castro reconoce esta libertad creativa y la usa para rehacer las formas tradicionales y socavar algunos temas e ideas convencionales:

Otra cosa es la lluvia y los morteros patriarcales,
las herencias seculares de comerse una manzana,
las costumbres y atavismos de monedas insectívoras,
tu rostro adaptado a la geografía universal del hombre ameba.

Pero llego y se te borran los ojos,
las crines
de semental confusos se te vuelan
y ya no quedan en la superficie de tu cuerpo

estigmas de raza, edad, sexo o condena a muerte
y solo eres ya una cosa rosa mate de pesada traslación
e ingente abrazo.

Eres únicamente una carne ciega y útil,
una carne abierta que maneja mis palabras,
carne viva, animal puro, sin timbre humano,
aproximándose al ser-latido, al primer peldano de tu
genesis
violacea,
recordando el primer árbol, la primera gota,
el primer silencio.

(OD18)

Con “los morteros patriarcales,” Castro nombra la tradición patriarcal y sugiere que esta tradición machaque a las mujeres con sus reglas y convenciones. La tradición patriarcal ha impuesto el legado de Eva, la herencia “de comerse una manzana,” y sus implicaciones de la culpa y la necesidad de sumisión en las mujeres. Castro quiere negar esta tradición que limita a las mujeres y quiere liberar la poesía de las convenciones patriarcales. Cuando escribe, “tu rostro adaptado a la geografía universal del hombre ameba,” Castro introduce un doble sentido del esposo heroico de Penelope y de la epopeya que ambos encarnan la tradición patriarcal. Entonces, Castro escribe “Pero llego y se te borran los ojos,” y ahora reconocemos que la figura heroica se transforma en una metonimia para la epopeya y para el mito.

Manipulando el cuerpo de su amante, la heroína de Castro rehace el

mito tradicional. Borrando “los ojos,” Castro no permite que la poesía vea ni represente a las mujeres con los ojos sesgados de una tradición dominada por los hombres. Despoja “las crines,” “la superficie” y todas las “estigmas de raza, edad, sexo,” del cuerpo de su esposa, del cuerpo de su poema hasta que la heroína puede decir, “Eres únicamente una carne ciega y útil, / una carne abierta que maneja mis palabras.” Castro ha liberado su poema de las inclinaciones patriarcales y permite que sus palabras, las palabras de una heroína liberada, habiten la forma épica. “Recordando el primer árbol, la primera gota, / el primer silencio,” la heroína recuerda y reclama el momento de la creación para recrear el mito. “Y entonces es cuando te amo, ciertamente;” ahora, la heroína puede amar su esposo y también la epopeya. Castro ha tallado un espacio dentro de la tradición épica para la voz y la meditación femeninas.

Al socavar la tradición patriarcal que misrepresenta a las mujeres, Castro rechaza la idea tradicional del amor que hace a las mujeres unas figuras pasivas. Tradicionalmente, la mujer ha sido el objeto pasivo de la contemplación romántica por el hombre, y los poetas han tendido a construir a las mujeres para satisfacer las necesidades del hombre (Morris 26). Este tipo de amor es muy destructivo para la mujer y Castro busca un nuevo amor. En poema I de “Reflexiones Hipnagógicas,” Castro escribe:

Imposibilidad del amor turco,
del amor que se arrecia en una estampa de niña desnutrida,
en un candente gesto de impotencia acribillada,
en la necedad y en lo vacío de unas muertas gratuitas
con su odio de vejeces aceleradas bajo la tristeza más simple
que se nos iba perdiendo-- otro abandono mas para nuestras
vidas sin
lirismo.

Porque es lo inaudito
amarse en las basuras de una noche de viento. . .
y perverso de los gatos contagiando
nuestros cabellos de la perfección y
la morosidad de la piel de las patatas,
embelleciéndonos los trajes con el contacto de la sangre
puber
que derrocha este desorden nocturno de finales de guerra
y destrozo humanos.
(OD11)

“Amor turco” sugiere las raíces antiguas de este problema del amor destructivo. La palabra, “turco,” se refiere al sitio geográfico de la Guerra Troyana y del país presente de Turkey. Castro disuelve las fronteras del tiempo para indicar que el amor tradicional ha persistido desde el pasado al presente. Con las referencias al “amor turco” y a “unas muertas gratuitas,” recordamos el secuestro de Helen por Paris que instigó la Guerra Troyana, y Castro introduce una dinámica de la lujuria y la destrucción. El amor tradicional “que se arrecia en una estampa de niña desnutrida,” presenta una situación donde lo fuerte devora lo débil. Es un amor erótico basado en una relación de poder. La lujuria figurada por la tradicion

poética hace a la mujer un objeto pasivo. Además, el amor tradicional es un amor exclusivo que odia las “vejeces” y solamente codicia la hermosura física. Castro percibe este tipo de amor como otro abandono más para nuestras vidas, como destructivo para las mujeres, y como la poeta ofrece un mito alternativo, también ofrece un nuevo amor.

Castro presenta un nuevo amor que es “lo inaudito;” es el amor sin precedente en la tradición patriarcal. Interesantemente, el amor de Castro abraza “las basuras,” lo “perverso,” “los gatos contagiando” y “la morosidad.” También acepta “la sangre puer,” que ha sido tradicionalmente detestada pero es una marca femenina. En vez de la exclusividad del amor tradicional, el nuevo amor de Castro es inclusivo e identificado con lo desdeñado. Estas emociones rompen las separaciones artificiales entre los sexos, las clases, y las personas. Mueven liberalmente entre la cultura alta y la baja, y al rechazar estas distinciones, desbaratan la autoridad del canón. También, el amor nuevo socava el amor tradicional del héroe para la mujer angelica y sumisa y socava el odio para la mujer monstruosa y rebelde. El amor nuevo representa la liberación para todas las mujeres. Castro contraste el amor alternativo con la destrucción de la guerra que está asociada con el amor tradicional dominado por el hombre. Y distinto a los héroes que alcanzan la autoridad por la guerra y los actos físicos en la

arena pública, la heroína alcanza la autoridad por la aceptación de sí misma y de un poder que existe dentro de sí misma.

La guerra para Castro representa una fuerza ambigua. La guerra relacionada con un amor destructivo y con los actos heroicos subvertidos por la poeta es una fuerza terrible que Castro cuestiona. Pero en que la guerra representa una fuerza apocalíptica, Castro la figura como una destrucción que limpia y permite una nueva orden sin las convenciones patriarcales. En poema I de "Casi mediodía," Castro describe las acciones "heroicas" de su esposo durante la guerra:

Te dejo ir y avanzas confusamente entre los parques,
estropeándolo todo con las huellas
de tus botas
grandes de soldado rubio,
Te vas a la guerra y decir miedo,
verte caminar con la muerte sonriéndote en la espalda,
prostituta de quince minutos estrechos
en la primera esquina, junto
a la tienda de puñales.
(OD 20)

Hay una sensación intensa de destrucción en estos versos, y es las acciones del héroe de guerra que hacen "las huellas" que "estropean todo." Además, Castro reduce las acciones del héroe masculino a un nivel comercial en que el soldado es la "prostituta" de "la muerte." El héroe parece el peon de un juego ilícito, y Castro disasocia el honor de la guerra. Pero aunque la

guerra representa una tradición épica de las acciones heroicas masculinas, también tiene el poder de desbaratar el orden patriarcal:

Y debo preguntarme donde estarás ahora,
entre que destrucciones, entre que cadáveres,
recordando que malditas aventuras de niños,
solo de niños. . .
no puedo ya con las leyendas heroicas de
mi pueblo, no
tengo apenas un miedo que
devaste las canciones
y no sé si es prematuro decir
que casi te amo
(OD25).

Castro otra vez se refiere al carácter destructivo de la guerra y a las acciones de los héroes tradicionales. El soldado, el esposo de la heroína, está entre “destrucciones” y entre “cadáveres,” y también Castro reduce la guerra a acciones infantiles. Pero en estos versos la heroína tiene una sensación de esperanza. Aunque la heroína reconoce la fuerza de “las leyendas heroicas” y “las canciones,” hay una sensación de que el día vendrá pronto cuando las convenciones patriarcales sean vencidas. Ya la heroína no puede conquistar la tradición pero es “casi” el tiempo. Cuando la heroína pueda decir, “te amo,” a su esposo, será porque la “guerra” poética habrá limpiado la forma de la epopeya de las convenciones patriarcales que ha misrepresentedado y marginalizado a las mujeres.

Ultimamente la profecía de Castro en Odisea definitiva es una de

esperanza. En la última sección de su epopeya, “Canción del alba posible,” Castro encuentra el nuevo día donde las mujeres pueden reclamar sus vidas:

Y ya lo verás
después viene la vida
y las cisternas inauguran
con su insistencia de martires
la ceremonia del amanecer apócrifo
de los patios interiores,
todas las cristaleras se encienden
y todas las viudas despiertan
con los ruidos secos (ya verás)
del hombre
habitándose.
(OD 35)

Estos versos tienen la promesa de “la vida” para las mujeres. Castro se refiere a “las viudas” para dar énfasis a la tradición épica que ha enajenado a las mujeres. Pero ahora hay una sensación de la epifanía o del reconocimiento para las mujeres que han sido marginalizadas, las mujeres pueden abrazar esta sensación cuando “despiertan” a su poder. “Las cristaleras” que “se encienden” proveen una iluminación, pero esta iluminación ocurre dentro de “los patios interiores,” dentro del espacio privado de las mujeres. Es una iluminación de la realización de sí misma. Como las otras epopeyas tradicionales, la Odisea definitiva de Castro concluye con la posibilidad de cumplir la pesquisa. Pero al contrastar la

epopeya de Castro con la tradición épica notamos que el héroe usualmente alcanza la fama en el dominio público mientras que la heroína de Castro gana un “female homecoming” dentro del espacio privado.

Según Julia Kristeva, las mujeres, desde que están marginadas dentro del orden social, tienen más potencia para producir un nuevo orden del significado (Morris 151). Al subvertir la tradición épica, Castro ha producido un nuevo orden de nuevas experiencias y nuevas posibilidades para las heroínas épicas. La Penelope de Castro no más va a ser “un ave bajo tierra” (OD 16); la tradición no más va a coser “los labios [de la mujer] a pares suicidas” (OD 12). Castro ha recreado el mito de Penelope para dar voz a las meditaciones de las mujeres. Sin desconectarse completamente de la forma de la epopeya, Castro transforma las convenciones patriarcales subvertiendo el heroísmo, el amor tradicional, y la posición marginal de las mujeres. Castro ha reclamado la historia de Penelope y le ofrece a la mujer posibilidad de realizarse en la épica.

Bibliografía

- Buenaventura, Ramón. Las diosas blancas: Antología de la joven poesía española escrita por mujeres. Madrid: Hiperion, 1985.
- Castro, Luisa. Odisea definitiva (Libro posterno). Madrid: 1984.
- Culler, Jonathan The Pursuit of Signs. Ithaca: Cornell University press, 1981.
- Debicki, Andrew P. "Intertextuality and Subversion: Poems by Ana Rossetti and Amparo Amoros." Studies in Twentieth Century Literature. vol. 17 no. 2 (1993 Summer): 173-180.
- Debicki, Andrew P. Poesía del conocimiento. Madrid: Ediciones Júcar, 1986.
- Debicki, Andrew P. Spanish Poetry of the Twentieth Century. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994.
- Fuertes, Gloria. Historia de Gloria: (amor, humor y desamor). Madrid: Catédra, 1990.
- Fuertes, Gloria. Obras incompletas. Madrid: Catédra, 1990.
- Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar. The Madwoman in the Attic. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Katz, Marylin. Penelope's Renown. Princeton: Princeton University Press, 1991.

- Lauter, Estella. Women as Mythmakers. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- Lipking, Lawrence. Abandoned Women and the Poetic Tradition. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.
- Michie, Helena. The Flesh Made Word. New York: Oxford University Press, 1987.
- Morris, Pam. Literature and Feminism. Cambridge: Blackwell, 1993.
- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory. ed. Elaine Showalter. New York: Pantheon, 1985. 314-338.
- Rosas, Yolanda and Cramsie, Hilde. "La apropiación del lenguaje y la desmitificación de los códigos sexuales de la cultura en la poesía de Ana Rossetti." Explicación de textos literarios. (Sacramento) vol. 20 no. 1 (1991-1992): 1-12.
- Servodidio, Mirella. "Ana Rossetti's Double-Voiced Discourse of Desire." Revista Hispánica Moderna. (New York) vol. 45 no. 2 (1992 December): 318-327.
- Sherno, Sylvia. "Carnival: Death and Renewal in the Poetry of Gloria Fuertes." MLN vol.104 no.2 (1989 March): 370-392.

Sherno, Sylvia. "Gloria Fuertes and the Poetics of Solitude." Anales de la Literatura Espanola Contemporanea. vol.12 no. 3 (1987): 311-325.

Sherno, Sylvia. "Weaving the World: The Poetry of Gloria Fuertes." Hispania. (Los Angeles) vol. 72 no. 2 (1989 May): 247-255.

Ugalde, Sharon Keefe. Conversaciones y poemas: La nueva poesía femenina española en castellano. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991.