

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER EN:

MÁSTER UNIVERSITARIO EN FORMACIÓN E INVESTIGACIÓN
LITERARIA EN EL CONTEXTO EUROPEO

***EL SUJETO ERÓTICO Y EL CUERPO EN LA POESÍA DE MIRIAM
REYES, JULIETA VALERO, ERIKA MARTÍNEZ Y RAQUEL LANSEOS***

Autora:

NEREA AGUILAR AGUILAR

Tutora:

MARÍA DOLORES MARTOS PÉREZ

Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura

Facultad de Filología

Universidad Nacional de Educación a Distancia

Curso: 2022/2023

Convocatoria: febrero 2023

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	4
1.1. Objetivos de análisis	4
1.2. Evolución de la poesía de autoría femenina en España	4
1.3. Perspectivas teóricas y líneas de análisis	7
1.4. El sujeto erótico en la tradición literaria española	8
1.5. El cuerpo en la tradición literaria española.....	13
2. ANÁLISIS DEL CONCEPTO DE SUJETO ERÓTICO Y EL CUERPO EN MIRIAM REYES, RAQUEL LANSEOS, JULIETA VALERO Y ERIKA MARTÍNEZ	16
2.1. Semblanza bioliteraria de Miriam Reyes, Raquel Lanseros, Julieta Valero y Erika Martínez	16
2.1.1. Miriam Reyes	16
2.1.2. Raquel Lanseros	18
2.1.3. Julieta Valero	19
2.1.4. Erika Martínez	20
2.2. Análisis del concepto de sujeto erótico.....	21
2.2.1. Miriam Reyes: el erotismo rodeado de toxicidad.....	21
2.2.2. Raquel Lanseros: alrededor de la hoguera de la pasión.....	27
2.2.3. Julieta Valero: erotismo tectónico entre dos mujeres	35
2.2.4. Erika Martínez: el vicio de la carne	42
2.3. Análisis del concepto de cuerpo	45
2.3.1. Miriam Reyes	46
2.3.2. Raquel Lanseros	52
2.3.3. Julieta Valero	55
2.3.4. Erika Martínez	59
3. CONCLUSIONES.....	61
4. BIBLIOGRAFÍA	65
4.1. Fuentes primarias	65
4.2. Fuentes secundarias	66

1. INTRODUCCIÓN

1.1.Objetivos de análisis

Este trabajo pretende analizar el concepto de sujeto erótico y de cuerpo en la poesía española atendiendo a cuatro poetas actuales, Miriam Reyes, Julieta Valero, Erika Martínez y Raquel Lanseros, en relación con su posicionamiento feminista. Para ello, plantaremos unos objetivos de análisis que partirán desde lo general a lo particular:

Un primer propósito será conocer la evolución de la poesía de autoría femenina en España, trazando un breve panorama desde el boom de la poesía femenina en España en el siglo XIX hasta la actualidad. A continuación, presentaremos la perspectiva teórica y de análisis que apoya el eje vertebral de este trabajo, amparada en una serie de investigaciones y líneas de estudio centradas en la literatura de la mujer.

Asimismo, nos centraremos en dos de esos temas que han hecho mover los resortes de la poesía de escritura femenina y atender a la perspectiva de la mujer a través de sus experiencias vividas. El primero de ellos será el sujeto erótico, mostrándonos como la mujer experimenta su sexualidad siendo agente y no objeto de ella; el segundo será el cuerpo, pieza fundamental y temática sobre la que se ha trabajado a lo largo de la historia, pero ahora será el turno de atenderlo desde una perspectiva de género.

Estos aspectos serán tratados, en último lugar, a través de las cuatro poetas actuales mencionadas al inicio, escritoras que, junto con otras muchas a finales del siglo XX y principios del XXI, han conseguido subvertir los códigos tradicionales y reconstruir el canon literario a través de su obra poética.

1.2.Evolución de la poesía de autoría femenina en España

El boom de la poesía femenina en España tiene sus raíces en la tradición lírica femenina del Romanticismo de mediados del siglo XIX. S. Kirkpatrick en *Las románticas: escritoras y subjetividad en España (1835-1850)* afirma que, a mediados del siglo XIX, existió una generación de mujeres poetas que ejercían una «liberación relativa», ya que eran libres de expresar sus sentimientos y su espontaneidad, sin embargo, las poetas tenían que escribir sobre lo que se consideraba que era su campo

social, el ámbito de lo doméstico (Kirkpatrick, 1992, pp. 12-14, citado en Rodríguez, 2020, p.17¹).

Paulatinamente, ya en el siglo XX, la mujer va adoptando una subjetividad que aspira a «alcanzar mayores cotas de independencia y romper con los estereotipos establecidos» (Rodríguez, 2020, p. 18). Será a partir de los años 50 cuando se incorpore verdaderamente el discurso femenino a la lírica española, tanto en el terreno de la poesía social como en la revisión de los temas de la mujer; el cuestionamiento de la maternidad como fin de la mujer será muy importante y en este trabajo lo veremos de la mano de autoras actuales como Miriam Reyes o Julieta Valero.

La publicación de antologías femeninas recurrentes no llegará hasta pasada la Transición, como la edición de *Rosas blancas*, recopilada por Ramón Buenaventura en 1985, un libro inaugural en las antologías de poesía escrita por mujeres; *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española*, editada por Noni Benegas y Jesús Munárriz en 1997, con un famoso estudio preliminar, convertido en referencia de la poesía de autoría femenina; *Casa de luciérnagas* de Mario Campaña, publicada en 2007, que recoge el ámbito de la poesía hispanoamericana; y *En voz alta* de Sharon Keefe Ugalde, que recupera voces de las poetas de mitad del siglo XX. Estas antologías han contribuido a la consolidación de la presencia de la mujer en la literatura no solo como sujeto pasivo, sino como voz activa y agente cultural.

Sin embargo, «los espacios compartidos siguen perpetuando la tradicional marginación de las poetas» (Rodríguez, 2020, p. 20) y, aunque muchos otros afirmen que «ser mujer es una condición que ahora favorece a cualquier autora, con independencia de la calidad de su arte» (Hermosilla, 2017, p. 1), los datos demuestran lo contrario, pues según el Manifiesto de la Asociación de Clásicas y Modernas, las mujeres son las mayores consumidoras de cultura, pero no están ni mucho menos a la cabeza ni en «la creación artística, ni en la gestión de la cultura, ni en las instituciones de prestigio» (Hermosilla, 2017, p. 2).

En los últimos años, la etiqueta ‘de género’ ha causado debate al aparecer en diferentes antologías de poemas de autoría femenina. Por un lado, los círculos literarios

¹ El sistema de referencias que se utilizará en este trabajo será APA 7ª edición, el recomendado por la guía docente de la asignatura “Trabajo de fin de máster” en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED).

asimilan el marbete ‘de género’ con cierta incomodidad y piensan que ayuda a seguir dejando en los márgenes a las escritoras; por otro, estas antologías ayudan a compensar la presencia de las poetas en las antologías generales (Balcells, 2006, p. 636). Raquel Lanseros y Ana Merino defenderán la estrategia de la ‘compensación’ en la introducción de su antología *Poesía soy yo* (2016), porque estas antologías de género «enriquecen el campo y ayudan a normalizar la presencia de mujeres en la poesía actual», ya que estas autoras no ven el término de ‘compensación’ como algo negativo, sino que para ellas «compensar significa ganar en equilibrio y en amplitud de posibilidades» (Lanseros y Merino, 2016, p. 27, citado en Scarano, 2020, p. 17).

En la actualidad las escritoras se encuentran en un contexto social que aspira a la sororidad. Este término es definido en el DRAE como la «relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento». El uso de este vocablo en el feminismo actual se debe en mayor medida a la investigadora mexicana Marcela Lagarde, quien fue una de las primeras en utilizar la palabra ‘sororidad’ desde un enfoque feminista:

Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer (Lagarde, 2006, p. 123).

A esta definición del cuidado entre mujeres se asume en estos últimos tiempos una connotación militante, una «rebeldía al patriarcado» y a su modelo de enfrentamiento entre mujeres. Ya no quieren competir entre ellas, sino rebelarse a los modelos impuestos por el patriarcado (Scarano, 2020, p. 38). En este nuevo contexto en el que las escritoras se encuentran en un escenario de empoderamiento, se editan diferentes antologías de género, se forman colectivos, manifiestos o hermandades para consolidar y fortalecer la presencia de las mujeres en la cultura literaria; como ya hemos adelantado, a esta estrategia se le ha denominado la “mirada de la compensación”.

1.3.Perspectivas teóricas y líneas de análisis

Este trabajo va a tener como punto de partida las orientaciones surgidas de la línea de estudio de las “images of Women”, representada fundamentalmente por Mary Ellman con su trabajo *Thinking about women* (1968). Esta perspectiva teórica tiene como objetivo

el análisis de personajes, estereotipos, arquetipos, etc., funciones, estados y cualidades que conforman el imaginario colectivo de lo femenino; [...] denuncia la falsedad de esas representaciones femeninas, que no son más que constructos socioculturales elaborados unívocamente desde la perspectiva masculina (Martos y Neira, 2021, p. 9)

De esta línea de estudio han surgido nuevas orientaciones entre las que se encuentran los estudios que centran su mirada en el cuerpo femenino y su representación, ya sea mediante su descripción, prosopografía, planteamientos teórico-pragmáticos, semióticos, relación con la iconografía y otras corrientes artísticas que aspiran a:

decodificar los sistemas de representación de la tradición literaria y del canon androcéntrico; elaborar un nuevo imaginario literario que restituya a los modelos femeninos un orden simbólico propio; establecer nuevas categorías analíticas de la representación literaria de lo femenino para ofrecer una tipología de la mujer próxima a su realidad histórica (Martos y Neira, 2021, p.11).

Por otra parte, este trabajo también se nutrirá de la corriente norteamericana del “authentic realism” de Josephine Donovan en *Feminist Literacy Criticism: Explorations in Theory* (1975) y Arlyn Diamond y Lee Edwards en *The Authority of Experience* (1977). Esta corriente surgió en un momento en el que el feminismo no solo hacía un ejercicio de concienciación acerca de la visibilidad de la opresión de la mujer, sino que prestó atención a enfatizar «el papel ejemplar de los personajes femeninos [...] en su pretensión de sustituir las imágenes estereotipadas de las mujeres y las figuras de la mitología misógina por personajes “reales”» (Fariña y Suárez, 1992, p. 323, citado en Fernández, Gómez y Paz- Gago, 1994).

Por supuesto, atenderemos a la llamada “ginocrítica” impulsada por la teórica Elaine Showalter, una de las perspectivas teóricas principales de la crítica feminista de los últimos años, que apunta a valorar la importancia de las escritoras como fenómeno literario y denuncia la omisión de su historiografía literaria en el canon. Además de impulsar la recuperación de nombres y obras de escritoras olvidadas, ha favorecido la aparición de líneas de estudio que tienen como finalidad afianzar la identidad literaria femenina y tener en cuenta las circunstancias que rodean a la escritora en su contexto,

teniendo en cuenta «la singular identidad y las especificidades biológicas y culturales» de la mujer, atendiendo a su realidad «desde un prisma propio, de ahí que centre su objetivo en el análisis de los aspectos psicológicos, temáticos, estilísticos, ideológicos, etc. que se explicitan en las obras de autoría femenina» (Martos y Neira, 2021, p. 13)

Las experiencias individuales serán muy importantes y en la literatura de escritura femenina existirá generalmente, según B. Cuplijauskaité, «un proceso de concientización femenina que problematiza el despertar de la conciencia de niña, [...] y el despertar de la conciencia de mujer» (Cuplijauskaité, 1982, pp. 37-38, citado en Schuck, 2008, p. 2). Los principales temas que pueden tratar las escritoras contemporáneas serán esas experiencias pasadas como la sexualidad, el aborto, la maternidad o elegir una profesión; las desigualdades entre hombres y mujeres en una sociedad en la que impera la subordinación de mujeres a hombres; el humor como arma literaria eficaz contra el patriarcado; y la representación del cuerpo femenino en la literatura, que puede representar lo erótico, lo femenino o la violencia contra la mujer (Schuck, 2008, p. 6).

La tesis doctoral de María Rosal Nadales, “Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)”, incluye en la poesía escrita por mujeres de finales del siglo XX y principios del XXI los siguientes motivos temáticos: la condición humana; la soledad, el amor y el erotismo; el cuerpo; romper el espejo: matriherencia y matrofobia; la infancia, relectura de los mitos; cuestiones de significación política; representaciones de la masculinidad en la poesía escrita por mujeres; y algunas muestras de la feminidad en la poesía escrita por hombres. (Rosal, 2006, p. 651). Estos temas serán precisamente los que hagan saltar las alarmas en el canon literario en el que estas escritoras empiezan a insertarse y a intentar transformarlo. A través de todas las lecturas de escritura femenina ocurrirán «innumerables cambios sociales, culturales y económicos en relación a las mujeres, aunque muchos de estos sean pequeños» (Schuck, 2008, p. 5).

1.4. El sujeto erótico en la tradición literaria española

Los problemas del sujeto lírico femenino han sido constantes a lo largo de una tradición literaria, en la que la comunicación poética seguía unos patrones donde un sujeto masculino se dirigía a su audiencia y expresaba su subjetividad; sin embargo, la voz lírica femenina tendrá que romper los esquemas codificados por el canon y buscar su sitio en

la tradición lírica desde un punto de vista femenino, generando una resemantización del tópico de sujeto erótico en el canon español. El capítulo de M. D. Martos Pérez “La voz poética”, dentro de *Escritoras españolas de la Edad Moderna. Historia y guía para la investigación* (Baranda y Cruz, 2018), ha ahondado en esa tradición de poetas, generalmente conventuales, para reflejar los patrones de comunicación poética de las mujeres en la tradición literaria.

Si hablamos de la escritura poética en España, tradicionalmente se encuentran muy pocos modelos que tengan el sujeto femenino como agente y no objeto cultural. Correlativamente, la poesía que versa sobre temas amorosos eróticos solía estar reservada a una voz masculina, y muy pocas mujeres se atrevieron a narrar en sus creaciones aspectos que pudiesen relacionarlas con una figura más allá de la que debían representar, ese “ángel del hogar” comprometido socialmente que ya relató Fray Luis de León en *La perfecta casada*.

En la edad moderna ya podemos encontrar poetas líricas que escribían sus piezas amorosas desde diferentes sujetos o voces líricas. En primer lugar, las poetas utilizaban una voz poética masculina para insertarse en esa tradición lírica amorosa y apropiarse así del discurso masculino, como es el caso de Leonor de la Cueva y su “Soneto a Floris”: «ausente estoy de tus divinos ojos; /en fin, ausente y lleno de desvelos» (Navarro, 1989, p. 190, citado en Martos, cap. 9, citado en Baranda y Cruz, 2018); en segundo lugar, escribían con una voz neutra o sin determinación de género para no dejar por escrito material digno de censura o castigo, siendo conscientes de la práctica de la eliminación total de rasgos genéricos en la poesía, como Cristobalina Fernández de Alarcón en “Cansados ojos míos” dentro de la antología *Flores de poetas ilustres* (Espinosa, 1605, citado en Martos, cap. 9, citado en Baranda y Cruz, 2018); y, en tercer lugar, encontramos a aquellas poetas valientes que volcaban en sus escritos sus experiencias o subjetividades desde una voz lírica femenina, como María de Zayas o sor Violante, las cuales utilizarán distintas estrategias de subversión para ser el sujeto lírico en la tradición de la poesía amorosa.

Así, María de Zayas escribirá sonetos donde aparece un yo femenino que expresa sus sentimientos amorosos a un tú masculino dentro de la obra *La traición en la amistad*: «Que muera yo, Liseo, por tus ojos, / y que gusten tus ojos de matarme; / Que quiera con tus ojos alegrarme, y tus ojos me de cien mil enojos [...]» (Navarro, p. 207, citado en

Martos, cap. 9, citado en Baranda y Cruz, 2018). Del mismo modo sor Violante, poeta de la misma época, plasmará en su lírica los sentimientos de un yo femenino dirigido a un tú femenino, como en “Amada prenda del alma”: «Oh, ¡qué diversas estamos, / dulces prendas, vos y yo! / Vos infelice conmigo / y yo dichosa con vos» (*Rimas varias*, vv. 17-20, citado en Martos, cap. 9, citado en Baranda y Cruz, 2018).

Con la llegada del liberalismo y el romanticismo del siglo XIX, poetas como Rosalía de Castro o Gertrudis Gómez de Avellaneda comenzarán a rechazar ese modelo tradicional de mujer, entendida desde el punto de vista del hombre, pero será en el siglo XX cuando poetas como las hispanoamericanas Delmira Agustini o Alfonsina Storni hablen en sus escritos postmodernistas sobre erotismo y placer desde la perspectiva de una mujer libre sexualmente, «explorando nuevas subjetividades que impactarán en la península» (Scarano, 2020, p. 14); Agustini se centrará más en «lo carnal, pasional y onírico» en poemas como “El intruso”: «¡Y tiemblo si tu mano toca la cerradura; / y bendigo la noche sollozante y oscura / que floreció en mi vida tu boca tempranera!» (*El libro blanco (Frágil)*, 1907). Mientras que Storni versará en este caso sobre «la denuncia del hombre opresor» en otros poemas como “Tú me quieres blanca”: «Tú que el esqueleto / conservas intacto / no sé todavía / por cuáles milagros, / me pretendes blanca / (Dios te lo perdone), / me pretendes casta / (Dios te lo perdone), / ¡me pretendes alba!» (*El dulce daño*, 1918, citado en Álvarez, 2019, p. 11).

En España, la poeta Concha Méndez, perteneciente a la generación del 27, trata en sus poemas temas como la sensualidad o la libertad sexual femenina. En “La fragata extranjera”, el cuerpo femenino se convierte en el epicentro de la fuerza del deseo y la experiencia sexual pasa a ser el objeto del discurso poético: «Conversamos en la escalinata. / Mi jadeante cuerpo un bañador cubría» (Méndez, 1926, citado en Sasportes, 2014, p. 231).

Otras poetas de la edad de plata española como Lucía Sánchez Saornil o Carmen Conde, presentaban en ocasiones cierta indefinición sexual, tanto en el sujeto lírico como en el objeto amado, para no expresar la temática amorosa homosexual abiertamente en sus poemas. Julia Kristeva denominará a este hecho con el término ‘abyección’, es decir, la represión de elementos que conforman la identidad de estas poetas (Kristeva, 1998, citado en Gómez, 2013, p. 334); otros autores como Sigmund Freud hablarán de la ‘sublimación’, mediante la cual «el artista transforma en cultura, en material aceptable

socialmente, aquello que intenta reprimir y que es socialmente inaceptable» (Freud, 1979, citado en Gómez, 2013, p. 336). Estas poetas pueden ser consideradas como las primeras en «representar identidades no normativas y desestabilizaciones genéricas en sus textos» (Castro, 2014, p. 11).

Será con la primera oleada feminista de los años 60 y 70 cuando se teorizó y consolidó este nuevo sujeto histórico no tenido en cuenta en el canon literario, la categoría denominada ‘mujer’, que «irrumpe desde la marginación y el silencio»; posteriormente, en los años 80 este sujeto femenino incluyó no solo a las mujeres blancas heterosexuales, sino también a las mujeres negras y lesbianas. (Suárez, 2000, p.38). Es entonces cuando el feminismo da un paso más y rechaza la cultura heterosexual, deconstruyendo la tiranía de los géneros y apostando por una *gender theory* en la que los estudios de género se convierten en un «campo de estudio interdisciplinario que analiza la raza, la etnia, la sexualidad y la ubicación» (Gómez, 2013, p. 338). En España, esto coincidirá con el comienzo de la democracia y con la posterior “movida madrileña”, etapa en la que las poetas integran «tópicos y retóricas tradicionalmente alejadas del repertorio lírico [...] y desnudan el costado más erótico de la condición femenina (como lo hará Ana Rosetti)» (Scarano, 2020, p. 14).

Así, con los nuevos sujetos líricos femeninos a partir de los años ochenta, la autonomía e independencia de la mujer se refleja también en su tratamiento del amor y el erotismo en su poesía. Las poetas dan muestra de «nuevas visiones del amor sin jerarquías y se convierten en las protagonistas de discursos eróticos inéditos que contienden con los propuestos por el patriarcado» (Rosal, 2006, p. 673). Si anteriormente ya se dejaba constancia del erotismo desde una perspectiva feminista, a partir de los años 80 practicarán el «erotismo cínico» frente al «idealismo platónico del amor» (Cañas, 1989, p. 52), es decir, el erotismo será utilizado como herramienta de subversión contra el patriarcado, apoyado en la parodia y la ironía, observado en poetas como Inmaculada Mengíbar: «Bastante poca cosa, a simple vista. / Demasiado delgado, / para mi gusto. / Un tanto insípido, anodino» (*Pantalones blancos de franela*, 1994, citado en Rosal, 2006, p. 674).

Otra novedad será el autodescubrimiento del erotismo femenino, puesto que se da «la transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo» (Ugalde, 1991, p. 13). La propia Ugalde, entrevista a

una serie de poetas que opinan» acerca de cómo expresan el sujeto erótico en sus composiciones: Fanny Rubio habla de un erotismo desdramatizado, libre, morboso e incluso ambiguo (1991, p. 139); Ana Rossetti entiende el erotismo como un placer muy vinculado con la vida, y a su vez con la muerte (1991, p. 158); otras como Concha García apuntan a la intrascendencia de lo erótico, al fin de su vinculación en la mujer con lo sacramental (1991, p. 195). Así, en ese autodescubrimiento podemos apreciar poemas dedicados a la masturbación como por ejemplo “La bacante” de Cristina Peri Rossi: «Allí, escondida en las habitaciones. / Ah, conozco sus gestos antiguos [...] / se echa desnuda en el sofá, / abre las piernas / se palpa los senos de lengua húmeda / mece las caderas / golpea con las nalgas en el asiento / ruge, en el espasmo» (*Diáspora*, 1976).

Muy importante será a partir de ahora la autonomía del sujeto erótico femenino, puesto que la mujer ya no es dependiente del hombre ni tiene que esperarlo en casa ni tiene que admirarlo como un héroe. Será la propia mujer la que tome la iniciativa y salga a buscar al objeto de sus deseos eróticos. Este hecho enlazará con la sociedad actual en la que «la igualdad entre los géneros está cada vez más presente, y donde afloran con más fuerza nuevas relaciones entre los sexos [...], el estereotipo del amor romántico entre un sujeto masculino activo y un sujeto femenino pasivo carece de sentido» (Rosal, 2006, p. 681).

Por otra parte, las relaciones lésbicas o fuera del heterocentrismo también serán un tema fundamental en ese nuevo sujeto erótico femenino, como por ejemplo “Declaración de principios” de Katy Parra (Castro, 2014, p. 126) «Algunas madrugadas / trepaba hasta las copas de los árboles / y hablaba con mis gatos / de lo guapa que era Marisol. / Me gustaba mirar aquellas piernas, / de imaginar, debajo de su falda, / un mundo diferente» (*Por si los pájaros*, 2008).

Este erotismo puede relacionarse con «citas bíblicas, elementos de la liturgia católico-romana o de la mitología clásica [...] en un intento de subversión del lenguaje religioso y el desafío de tabúes de una moralidad burguesa» (Dreymüller, 1999, pp. 74-76). Cristina Peri Rossi, en poemas como “Via Crucis”, compara el acto sexual entre dos mujeres con una festividad católica: «Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas / y una vez que he terminado el rezo / cierras las piernas / bajas la cabeza. / Cuando entro en la iglesia / en el templo / en la custodia / y tú me bañas» (*Evohé*, 1971).

El sujeto erótico llegará a su culmen en el poema de Ana Rossetti “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales” donde la voz femenina no se dirige ni a un tú femenino ni a un tú masculino, sino a una audiencia femenina plural reivindicando la sexualidad y el goce femenino: «Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos. / Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos /del premio que celaban nuestros muslos. /El falo, presto a traspasarnos /encontrará, donde creyó virtud, burdel» (*Indicios vehementes*, 1985, citado en Rosal, 2006, p. 683).

1.5. El cuerpo en la tradición literaria española

El cuerpo ha sido representado a lo largo de la historia de la literatura de maneras diferentes de acuerdo con las modas o etapas artísticas de las que formara parte. En la actualidad, el cuerpo ha adquirido una importancia capital y se ha convertido en un asunto paradójico, puesto que, a la misma vez que se celebra su libertad, se intenta ocultar su envejecimiento, sus defectos o sus cicatrices en una sociedad cada vez más superficial.

A partir de las últimas décadas del siglo XX, las poetas representarán el cuerpo femenino revisando no solo los patrones tradicionales establecidos por la sociedad en el cuerpo de la mujer, sino tratando otros aspectos relacionados como “la invisibilidad de los cuerpos sexuados femeninos frente a la idealización patriarcal o la relación que las mujeres establecen con sus cuerpos, así como la construcción de nuevas identidades corporales transgresoras” (Rosal, 2006, p. 691).

Centrándonos en el concepto de ‘cuerpo de mujer’, hasta hace pocos años lo que definía la categoría de mujer era poseer un cuerpo sexuado femenino, mientras que ser hombre significaba vivir en el cuerpo sexuado masculino. Esto favorecía que en el binomio hombre-mujer, el hombre fuese la categoría pura y hegemónica, mientras que la mujer albergaba «lo múltiple, lo contaminado, lo amenazador» (Torras, 2007, p. 12), que incluía en este caso lo homosexual. H. Cixous hablaba de que tradicionalmente, el “falologocentrismo” había sometido a la mujer y había «anulado la especificidad del cuerpo y la sexualidad femenina» (Cixous, 1995, p. 35).

La crítica feminista actual rechaza el sexo y el género como algo indisociable, apoyando que «ambos se refieren a una materialización determinada de los cuerpos y surgen a la vez, fruto de una diferencia discursiva de orden cultural» (Torras, 2007, p.

15). El cuerpo, entonces, será materializado a través del lenguaje, de su textualización en la sociedad. M. Torras nos hablará del cuerpo como constructo social de la siguiente manera:

El cuerpo ya no puede ser pensado como materialidad previa e informe, ajena a la cultura y a sus códigos. [...] El cuerpo es la representación del cuerpo, el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales (con sus códigos) que lo hacen visible. [...] El cuerpo es fronterizo, se relaciona bidireccionalmente con el entorno sociocultural; lo constituye, pero a la vez es constituido por él (Torras, 2007, p. 20).

Con relación al sujeto y al género, Teresa de Lauretis afirma que «el género, como la sexualidad, es el conjunto de los efectos producidos en cuerpos, comportamientos y relaciones sociales, debido al despliegue de una compleja tecnología política» (De Lauretis, 1987, p. 35, citado en Torras, 2007, p. 20). A propósito de este respecto, Judith Butler apunta que «los cuerpos y los géneros son materializaciones político-culturales que no tienen una existencia anterior a la cultura o al lenguaje» (Butler, 2003, p. 34). Por lo tanto, el cuerpo es algo más que la materialización fisiológica y las mujeres deben reivindicarlo culturalmente tras siglos de opresión y sometimiento. El concepto de cuerpo será entonces un tema fundamental para aquellas poetisas que quieren reivindicar su espacio en la sociedad y expresar su cuerpo a través de la escritura. Necesitan su

voz/espacio propio, en una sociedad que las excluye, y entienden los códigos de masculinidad y feminidad como registros abiertos. Mediante una distorsión performativa de la feminidad y la masculinidad normativas, desestabilizan el sistema hegemónico y apuestan finalmente por la producción de cuerpos y sujetos no heterocentros e imposibles de clasificar. Se sitúan y nos sitúan como lectoras en una era posgénero (Castro, 2014, p. 12).

Para C. Dreymüller, a partir de los años 80 se desarrolla una “poética del cuerpo”, de fuerte connotación erótica y sexual, sobre todo gracias a poetisas como Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti (Dreymüller, 1999, p. 76). Estas poetisas se encontrarán con numerosas dificultades, puesto que la representación del cuerpo femenino tiene una tradición en la que se retrataban como objetos y no como sujetos agentes culturales independientes. La tradición femenina comenzará a reforzarse mediante la «transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo» (Ugalde, 1991, p. 13).

La poesía cerca de comienzos del siglo XXI cuenta con autoras que escribirán sobre su cuerpo sin ninguna traba, sin pudor, con una libertad de palabra y un punto de vista en el que la mujer se presenta como sujeto que describe y disfruta.

Como vemos en el siguiente poema en el que Isla Correyero habla sin tapujos sobre su sexo: «porque mi coño es ya invencible» (*Amor Tirano*, 2003). Los genitales femeninos comienzan a ser trabajados en los recursos retóricos del artificio poético y la metáfora, como vemos en el poema de Juana Castro: «Pero de noche, ella / me da su espejo blanco / y descubro que el día / me puso entre las piernas / una flor de geranio» (*Del color de los ríos*, 2000); «mi vulva monte /, su plena travesía» (Graciela Baquero, año, página). Asimismo, se comienzan a referir a esas partes del cuerpo que nunca se habían nombrado en la tradición poética femenina: «mi vientre es mi mundo interior» (Miriam Reyes); «besa mi culo. / Bésalo» (Cristina Morano); «bebería mi sangre menstrual, / con unas gotas de licor» (Peri Rossi).

Las relaciones sexuales, a propósito de la relación del cuerpo con el sujeto erótico, se harán patentes en la poesía a través de los elementos corporales: «aprovechando que estoy arriba / y usted debajo, / quisiera decirle / -casi no me atrevo con sus ojos- / que no puedo mas / que voy a pararme» (Almudena Guzmán, *Usted*, 1986). Incluso las relaciones sexuales entre mujeres en “Filosofía” de Peri Rossi: «Ante la esfericidad abstracta del planeta / la redondez turgente de tus senos pulidos. / Ante la previsible muerte / La fricción de tu cuerpo desnudo / la humedad de las mucosas / el lamento vulvar» (Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994).

El cuerpo de la mujer embarazada, el cuerpo maternal, es también mencionado como reivindicación y visibilización, con imágenes como la madre dando a luz o la madre amamantando: «Como pan y aceitunas, y la leche / de un río me atraviesa para hacerme / manjar nuevo en su boca» (“Cordón”, Juana Castro) o la desmitificación de la maternidad de Miriam Reyes: «He tenido mil hijos tuyos. / Por mi sangre revolotean / Espermatozoides hambrientos de leucocitos / Como vampiros intravenosos. / Ya no me queda otro color en el cuerpo / Más que este blancoleche sucio» (*Espejo negro*, 2017).

El concepto de la vejez en los cuerpos de mujeres será muy trabajado por las escritoras del siglo XXI, en el que reivindican las arrugas, las canas y la autoaceptación del cuerpo, como vemos en Amparo Amorós: «Los años han dejado este paisaje / a la

medida exacta de mis dedos / y amor es recorrer sus calles hondas / que anegara una noche la llovizna tenaz / del corazón, cuando el viento trizó en nubes / los sueños encapotando el alma» (“El rostro”).

En la actualidad, gracias al auge y a la presencia del cuerpo y la sexualidad en la poética femenina, se están generando grandes grupos investigadores y proyectos en torno a esta temática, véase el grupo investigador “Cuerpo y textualidad”, dirigido por la profesora de la Universidad Autónoma de Barcelona Meri Torras Francès, dentro del proyecto “Los textos del cuerpo. Análisis cultural del cuerpo como construcción genérico-sexual del sujeto”; o el grupo investigador “Poesía española y de género (PoGEsp)”, dirigido por la profesora de la Universidad de Alicante Helena Establier Pérez con el “Proyecto Observatorio de género en la poesía española (1900-1950). Cuerpo y sexualidad en las poetisas del mediterráneo” y el “Proyecto Género, cuerpo e identidad en las poetisas españolas de la primera mitad del siglo XX”.

2. ANÁLISIS DEL CONCEPTO DE SUJETO ERÓTICO Y EL CUERPO EN MIRIAM REYES, RAQUEL LANSEOS, JULIETA VALERO Y ERIKA MARTÍNEZ

A continuación, se procederá al análisis de cuatro poetisas actuales que cultivan una poesía que se compromete con la realidad que les rodea y que forman parte del panorama poético femenino en la actualidad tanto a un lado como a otro del charco. Todos los poemarios de Miriam Reyes, Raquel Lanseros, Julieta Valero y Erika Martínez han sido publicados a principios del siglo XXI y dan un buen ejemplo de la mujer actual, de su modo de ver la vida, sus preocupaciones, sus sueños, sus anhelos y, por supuesto, de su concepción de sí mismas como sujeto erótico y como cuerpo.

Antes de ello, referiremos unos pequeños apuntes sobre cada una de ellas, para poder comprender mejor el análisis de cada una de las autoras y sus poemarios.

2.1. Semblanza bioliteraria de Miriam Reyes, Raquel Lanseros, Julieta Valero y Erika Martínez

2.1.1. Miriam Reyes

Miriam Reyes (Ourense, 1974), emigró a los ocho años a Venezuela y estudió Letras en la Universidad Central de Venezuela. Posteriormente residió en distintas

ciudades europeas como Salamanca, La Haya, Rotterdam y Barcelona. Desde principios del siglo XXI publica diferentes poemarios como *Espejo negro* (2001), *Bella Durmiente* (2004), *Desalajos* (2008), *Haz lo que te digo* (2015), *Prensado en frío* (2016) y *Sardiña* (2018), además de aparecer en diferentes antologías nacionales e internacionales y experimentar con la escritura audiovisual y el recital multimedia.



[Fotografía de Miriam Reyes]. Almería Trending.
<https://almeriatrending.com/miriam-reyes-proxima-invitada-en-dulces-tardes-poeticas/>

A lo largo de sus poemarios podemos ver la construcción de un sujeto poético femenino con identidad propia, que indaga en «los límites del lenguaje y del enfrentamiento con la realidad» (Díaz de Castro, citado en Álvarez, 2016, p. 95). Ese erotismo se reflejará a través de diferentes situaciones y personas que pasan por su vida y de un concepto de su propio cuerpo vinculado a diferentes metáforas como el hogar o elementos de la naturaleza, por ejemplo, la tierra, la concha, el árbol y procesos geológicos. Esta poeta entronca con esa poesía actual que reinterpreta los valores ya existentes, el sujeto erótico y el cuerpo desde un punto de vista feminista, «desde un sujeto femenino que se identifica fácilmente con ella dado el matiz confesional de su poesía» (Escuín, 2010, p. 72). Su obra no será una obra autobiográfica, pero sí que se puede afirmar que es

una poética vinculada al nuevo realismo en la que existe una declaración de la existencia del sujeto a través de la narración de las experiencias vividas y de lo observado de la realidad (y con ello queremos hacer hincapié en que lo observado no es exactamente lo real, sino lo percibido, o lo que se quiere contar como percibido) (Escuín, 2010, p. 72).

2.1.2. Raquel Lanseros

Raquel Lanseros (Jerez de la Frontera, 1973), es una poeta y traductora, autora de los libros *Leyendas del promontorio* (2005), *Diario de un destello* (2006), *Los ojos de la niebla* (2008), *Croniria* (2009), *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013), todos ellos reunidos en la antología *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)* (2016) y de su último poemario *Matria* (2018); asimismo ha participado en diferentes antologías como *La acacia roja* (2008), *Un sueño dentro de un sueño* (2012) y *A las órdenes del viento* (2015). Es considerada una de las voces de su generación y entre sus premios sobresalen el Premio de la Crítica 2019 y un accésit del Premio Adonáis. Según su propia página web, «cerca de 200 críticos de más de 100 universidades (Harvard, Oxford, Columbia o Princeton, entre ellas) la han elegido la poeta más relevante en lengua española nacida después de 1970».



[Fotografía de Raquel Lanseros].
<http://www.raquellanseros.com/>

En el prólogo de *Esta momentánea eternidad* (2016) nos habla de su concepción de la poesía como un acto de amor, como algo que trasciende el tiempo y el espacio, pues la poesía atesora «ese ímpetu epicúreo de afirmación vital, fruición y exégesis, esa “defensa contra las ofensas de la vida, en palabras de Cesare Pavese» (Lanseros, 2016, p. 10). Por otro lado, para ella la poesía también incluye un acto de rebeldía, de subversión, de libertad, porque «leer y escribir poesía conlleva aventurarse a pensar y sentir de una manera personal, íntima, acorde con las propias convenciones, temperamento y existencia. A riesgo de no ser comprendido. A riesgo de estar equivocado» (Lanseros, 2016, p. 10), pero con la esperanza de tender puentes, “abrir espacios” en nuestra realidad. Para Remedios Sánchez García, Lanseros forma parte de un grupo de autores nacidos a partir de 1970 que «se identifican con la tradición, en plural, [...] y que ha leído con

hondura la literatura angloamericana y las tradiciones francesas y alemana para conjugar esas lecturas a la par que la española» (Sánchez, 2017, p 30).

Con respecto a su obra poética, Ambra Cimardi decide dividirla en dos etapas, ya que en los poemarios *Leyendas del promontorio* (2005), *Diario de un destello* (2006), *Los ojos de la niebla* (2008), *Croniria* (2009), predomina la negatividad de la voz poética con inseguridad y desesperanza; mientras que a partir de *Las pequeñas espinas son pequeñas* (2013), aparece una época en la que la voz poética asume el dolor como algo cotidiano e intenta buscar la paz interior, «el yo de Lanseros deja de sufrir, goza del amor con serenidad y espera un futuro mejor a partir de la revolución del presente» (Cimardi, 2022, p. 316).

2.1.3. Julieta Valero

Julieta Valero (Madrid, 1971), editora y gestora cultura, además de dirigir la Fundación Centro de Poesía José Hierro, y cultivar la narrativa y el ensayo, es autora de las siguientes obras poéticas: *Altar de los días parados* (2003), *Los heridos graves* (2005), *Autoría* (2010), *Que concierne* (2015), *Los tres primeros años* (2019) y *Mitad* (2021). También ha colaborado en diversas antologías como *Poesía pasión* (2005), *Palabras sobre palabra: 13 poetas españoles jóvenes* (2009) y *El poder del cuerpo. Antología femenina contemporánea* (2009), entre otras. La poeta ha recibido numerosos premios vinculados a la poesía como la nominación al Premio Adonáis de Poesía en 1998 y 1999, el Premio Ausiás March 2010 y el XXII Premio Cáceres Patrimonio de la Humanidad 2010.



[Fotografía de Julieta Valero].
<https://culturaygenero.com/creadora/julieta-valero>

La poeta explora el panorama del amor, la existencia, la maternidad, por medio de un lenguaje que en ocasiones es claro y sencillo, pero en otras, es una escritura automática, a la manera de las vanguardias, un «lenguaje emplazado en el inconsciente

—por tanto revuelto, no “hecho” o racionalizado— y estructurado mediante procesos de tipo metonímico y metafórico [...], la apuesta innovadora y rompedora de la escritura cerebral» (Abril, 2011, pp. 1-2). Julieta Valero es consciente de que su poesía es en ocasiones difícil de significar, de encontrarle un sentido, y de manera humorística asume que «descontextualizada rindo más» (Valero, *Que concierne*, 2015, p. 80). A través de la descontextualización, el lenguaje cotidiano adquiere un espesor sorprendente (Gómez, 2017, p. 42).

2.1.4. Erika Martínez

Erika Martínez (Jaén, 1979) es poeta y doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada, donde ejerce como profesora de literatura latinoamericana. Entre sus obras, destaca el género de poesía, ensayo y aforismo. Su primer poemario, *Color carne* (2009), se alzó con el Premio de Poesía Joven Radio Nacional de España; *Lenguaraz* (2011) será una obra enteramente de aforismos; seguidamente, *El falso techo* (2013) fue escogido como uno de los mejores poemarios del año por la revista *El Cultural*; su último poemario, *Chocar con algo* (2017), fue seleccionado como finalista en el Premio Nacional de Poesía Meléndez Valdés. Además, ha participado en diversas antologías como *Pensar por lo breve* (2013) y *Bajo el signo de Atenea* (2017).



[Fotografía de Erika Martínez].
<https://news.ual.es/cultura/la-poeta-erika-martinez-protagoniza-la-ultima-lectura-del-ano-de-la-facultad-jose-angel-valente/>

Para Erika Martínez la perspectiva de género está totalmente vinculada a la poesía del siglo XX y XXI y afirma que:

El tema de lo femenino es muy importante y voy a hablar de esto. Me parece inevitable, porque creo que la poesía está atravesada por lo histórico, y creo que a finales del siglo XX y XXI la identidad de género sigue formando parte de lo histórico. Entonces cómo evitarlo, atraviesa los

poemas sí o sí, luego está si tú te quieres hacer cargo de la forma en la que el género atraviesas los poemas, porque incluso si te resistes también lo está haciendo (Martínez, citado en Ángeles, 2018: web).

La poeta, aunque hable de diferentes situaciones y de diferentes personajes, siempre lo hará desde su propia experiencia como mujer, ya que asegura que «Yo parto de mi experiencia como mujer incluso cuando me pongo en el lugar de un hombre. [...] Yo tengo derecho a travestirme, y lo hago desde mi experiencia histórica que también es femenina» (Martínez, citado en Ángeles, 2018: web). Su literatura será entendida como una literatura de compromiso con su tiempo, la poeta asegurará que «aquello que rebasa concierne a la lírica» (“Pruebas circulares”, *Color carne*, 2009), todo lo que existe es susceptible de ser temática poética, «más allá del tradicional compromiso, y salvando las muy legítimas excepciones, creo que la ética de la poesía actual se articula como crítica. No hay relativismo en ella: la crítica es también un ejercicio de responsabilidad» (Martínez, 2013, p. 51).

2.2. Análisis del concepto de sujeto erótico

El erotismo reflejado por las poetisas que vamos a analizar se va a plasmar desde un erotismo bidireccional, en el que generalmente se expone un sujeto y un objeto amoroso. A grandes rasgos, el sujeto erótico va a ser explícitamente una mujer, ocupando en algunos casos como Julieta Valero, un sujeto erótico sin género específico; por otra parte, el objeto amoroso será en la mayoría de los poemas el reflejo de un hombre, aunque de igual modo, en algunas poetisas, sobre todo en Valero, el objeto erótico será una mujer o no tendrá género específico.

2.2.1. Miriam Reyes: el erotismo rodeado de toxicidad

El sujeto erótico en esta autora se formará poéticamente vinculado a la toxicidad, fruto de relaciones en las que la voz poética, en este caso femenina, ha sufrido dependencia, misoginia y recuerdos de una infancia marcada por la violación.

A continuación, se realizará un recorrido por la vida erótica de la voz poética en una especie de cronología amorosa para lograr entender los episodios que han marcado sus relaciones y, en última instancia, para lograr comprender su *modus operandi* en el erotismo. *Espejo negro* (2001) será el primer libro donde comience la descripción de una vida amorosa cargada de «una voz desgarrada unas veces, con negros sarcasmos otras,

con palabras tremendas sobre el daño, el desvalimiento, la desolación y la desesperanza» (Díaz de Castro, citado en Álvarez, 2016, p. 96).

El primer poema que abre su primer libro (“Mi padre enfermo de sueños”, *Espejo negro*, 2001) será su carta de presentación al mundo, su nacimiento, «concebida de la nostalgia / nací con lágrimas en el sexo con tierra en los ojos / con sangre en la cabeza. / No soy lo que soñaron». La voz poética siente que su vida infeliz ya estuvo marcada desde su nacimiento y el hecho de mencionar las «lágrimas en el sexo» también condicionará su relación con el erotismo de una manera negativa, como veremos posteriormente. Asimismo, es en este mismo poema donde deja patente el ejemplo parental de relación amorosa: «mamá y papá lloran / cada uno a espaldas del otro en la cama / en el más crudo silencio», una relación amorosa con secretos, sin pasión, que sin duda será heredada por la hija y que marcará en muchos momentos su relación con el amor y el erotismo.

En segundo lugar, otro episodio vinculado a la infancia será su primera relación sexual, de la que quedó traumatizada por ser fruto de una violación. “Antes de que te lo enseñen por ahí” (*Bella durmiente*, 2004) es un poema que relata la violación sufrida por la voz poética en su infancia, que la deja con un bloqueo emocional tan grande que le imposibilita el recordar determinados detalles, por ejemplo, la edad en la que ocurrió. En la primera parte del poema asistimos a un diálogo entre el violador y la niña, que camufla su violación a modo de enseñanza («Antes de que te lo enseñen por ahí / te lo voy a explicar yo / -me dijo- / mientras abría mi cama») y que ella recuerda con asco y frustración, («Solo recuerdo el asco / arrastrándose dedo tras dedo / por las manos de todos los hombres / -por mis propias manos- / *Por favor pasen sin tocar pasen pasen*»). En una segunda parte vemos una evolución en la voz poética, que decide un día dar carpetazo a esos traumas infantiles («Hasta que un día encerré el dolor en un frasco / le puse al asco tu cara / y cerré la tapa») y empezar a disfrutar de sus relaciones sexuales («Cuando abrí los ojos habías desaparecido / y por fin pude besar / los ansiolíticos dedos de mi amante»).

Esta primera apertura a las relaciones eróticas le pasará factura en su vida sentimental y asistiremos a la imagen de una voz poética que se encerrará durante un tiempo en sí misma, alejada de lo que le pudiese hacer daño, entre otras cosas, los hombres: «tantas veces bajé buscando trastos viejos a este / sótano / que me quedé dentro / lejos muy lejos de hombres y ventanas» (“Primero se me hizo el mundo pequeño”, *Bella*

durmiente, 2004). Este poemario continuará en la descripción de la dureza de sus relaciones amorosas, vinculadas al terreno de la violación, en el poema “En macizas sillas de madera de roble” (*Bella durmiente*, 2004), en el que se describen varios sujetos masculinos que han intentado «ensuciar la blancura» de la protagonista. Esos sujetos son personas importantes y altamente considerados, pues se comparan con los honorables jueces ingleses con «abultadas pelucas blancas». Ellos son «un viejo escritor», «un viejo padre» y «un viejo y afamado catedrático» que han intentado sobrepasarla con ella en diferentes situaciones en las que ella no manifestó querer nada sexualmente: «No les pedí nunca nada a ninguno». Así, vemos como su relación con el erotismo comienza de un modo antinatural, forzado, prematuro, y a lo largo de su vida volverá a encontrarse con episodios repugnantes que reforzarán su concepto del amor, vinculado directamente con el erotismo. Díaz de Castro hablará en este caso de la plasmación de la «experiencia de una frustración que es a la vez la del amor, la de la primera confrontación de su protagonista con el desamparo ante la violencia y la contradicción sentimentales y afectivas» (Díaz de Castro, citado en Álvarez, 2016, p. 96).

Una de las relaciones que más apreciamos en su poesía será la relación tóxica descrita en el poemario *Espejo negro* (2001) entre la voz poética, representada como sujeto femenino, y un hombre misógino, al que se dirigirá en diferentes poemas para reprocharle lo vivido. En un primer momento (“Amo a este hombre misógino”, *Espejo negro*, 2001) nos presenta a ese hombre con el que mantiene una relación romántica, incluso lo ama, pero a la vez lo odia por lo mal que la está tratando. Asistimos a una relación tóxica en la que la sujeto se describe a sí misma como una «maravillosa artesana» y él es descrito como un «hombre misógino», «el más repugnante de los seres» que posee «odio» y «asco». Sin embargo, ella se siente vinculada a él por el deseo, por el amor que le profesa. Díaz de Castro afirmará leer «una relación destructiva expresada desde el primer momento con imágenes de la repugnancia y el cuestionamiento radical de las relaciones sentimentales en una mezcla de deseo y rechazo en la que la protagonista no elude sus propias contradicciones» (Díaz de Castro, citado en Álvarez, 2016, p. 98).

Ese amor no será ciego e incondicional, pues la voz poética está segura de que no quiere tener hijos con él, y así lo vemos en “Tengo un asesino en mi brazo izquierdo” (*Espejo negro*, 2001), donde el asesino será un método anticonceptivo puesto en su brazo para no poder quedarse embarazada de él. En este poema se dirige directamente a su amante, «mi querido psicótico», «tú hombre», «tenerte a mi merced», para advertirle de

que puede hacerle la vida imposible si ella decidiera tener hijos suyos. El sujeto es consciente de donde se encuentra y lo que busca: «Necesito que me amen sin escrúpulos. / No quiero amor refinado / lo quiero crudo espeso sucio completo / bien del fondo de la tierra / bien de animales muertos y descompuestos» (*Espejo negro*, 2001).

Sin embargo, como apuntábamos previamente, se siente sumisa a él, y vemos esa relación de dependencia emocional en “He tenido mil hijos tuyos” (*Espejo negro*, 2001), donde se dirige al amante para asegurarle que nunca tendrán hijos «para impedir que algún día tuviera cuerpo / y llegara a perturbarte con su chillona y / desconsiderada presencia. / Así ha de ser. / Jamás me permitiría hacer algo que te molestara / oh demente amante mío».

Pasado el tiempo, la voz poética consigue salir de esa relación y la recuerda con rabia en “Aborrezco a los espíritus abnegados” (*Espejo negro*, 2001), pues en este caso está viendo la luz tras una relación tóxica y se siente mal con ella misma por haber sido tan sumisa. Se describe con su crueldad característica de la siguiente manera: «Me repugno a mí misma / perra zalamera/ amante moribunda/ jadeando tras de ti / en la súplica por un pedazo de carne». El amante en este caso es visto como el amo, cuya vida peligra, aunque sea en la imaginación de la voz poética: «- ¿Cuántas patadas aguanta el perro de su amo? / - Las necesarias para ver al amo paralítico». Finalmente acaba el poema como “perra arrepentida”, que no volverá a esa relación tóxica y que «ha de aprender a masturbarse / con el rabo entre las piernas». Siguiendo el tema de la relación tóxica, en “Mujer ciega” (*Espejo negro*, 2001), hace una reflexión sobre el tipo de amor que ella ha buscado a lo largo de su vida, un amor «en forma de catástrofe natural», «sometido a su fuerza». Ella se reconoce como una «heroína de bofetadas giratorias / forcejeos / y apretados besos arrancados» y se da lástima, pues podía haber tenido amores mejores, pero los dejó en el camino: «háblame de aquel que no quiso dominarte pisándote».

Posteriormente tendrá otras relaciones eróticas que plasmará también en sus poemarios, como, por ejemplo, algunas relaciones en las que ella será la amante, donde no hay compromiso, pero sigue habiendo un erotismo vinculado con lo negativo en el que «las experiencias del amor son a la vez experiencias de destrucción» (Díaz de Castro, citado en Álvarez, 2016, p. 103). En “Qué delgada eres” (*Bella durmiente*, 2004), vemos una relación sexual entendida como lucha o tortura, como destrucción: «Boca arriba en

el colchón / mirando la noche en el techo oscuro de la sala / nos palpábamos buscando /dónde hacer el corte más limpio». “No soy dueña de nada” (*Bella durmiente*, 2004), describe una relación sin compromiso, sin temores, pues «no pienso darte ni hijos ni anillos ni promesas»; al igual que “Asómate a esta boca” (*Bella durmiente*, 2004) donde relaciona su cuerpo con el concepto de compromiso de pareja, pero ella no quiere tener hijos ni amor: «mi amor es lo peor que podría sucederte». En relación a su identidad, el sujeto erótico femenino se ve a sí mismo como alguien que no merece la pena, que destruye todo lo que toca, que trae y se relaciona con los problemas, actitudes que nunca dejarán de formar parte de su poesía.

En obras posteriores como *Haz lo que te digo* (2015), vuelve a describir una relación amorosa entre la poeta y un hombre con un principio y un final, donde se da cuenta del fin de la relación como algo que se apaga. “Te tengo como marcado” describe una relación sexual en la que el cuerpo del amante se compara con un yacimiento arqueológico, utilizando un vocabulario vinculado a la excavación de ese yacimiento como *extraer, ruinas, piedra, taladrar, taladro, rompo, polvo*. En este poema la relación sexual se compara con una excavación en la que finalmente la poeta está dentro de su cuerpo. No se centra en el amor, ni en recuerdos pasados, sino en el momento de la relación sexual y el deseo de la protagonista, en esa fusión de cuerpos producida en la relación sexual: «y no me detengo hasta que soy tú / y tu sexo es el mío hasta que soy yo / quien está dentro». Esto continuará en poemas como “Pronto tus manos”, donde no hay signos de puntuación para dar a entender el éxtasis de la relación sexual, que es vista como algo inexplicable, porque «no hay explicación posible pero sucede / todo el universo extendido y flotando / entre mi cuerpo y tus manos». Esa inefabilidad denota que, en ocasiones, sí que disfruta de ese erotismo, vinculado en este caso al romanticismo.

Esta relación, unida sobre todo al deseo sexual, irá apagándose poco a poco, lo vemos en “Lo que no nos hacemos sedimenta”, “Lo que no nos hacemos oxida” y “Lo que no nos hacemos se apila”. La simbología de estos tres poemas tiene su explicación en el mismo título del poemario; ese *Haz lo que te digo* se relaciona con el verbo *hacer* como motor de vida.

La exhortación a *hacer* se plantea como fundamental, ya que nos mueve a vivir. El resto, o sea las hipótesis sobre lo que no se ha hecho, lo que se podría haber hecho, o lo que gustaría hacer, no cuenta, o podría decirse que cuenta ex negativo» (Abril, 2018, p. 244),

ya que eso que no se ha hecho ha conseguido que apague el amor de la pareja. Finalmente, la relación se acaba y se convierte en cenizas, «hay cenizas por todas partes / en las sábanas / en mi ropa / por el suelo» haciendo referencia a la desaparición, a lo inexistente, recordando los versos finales de Góngora «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

Centrándonos en la descripción del sujeto masculino de estas relaciones descritas en su obra poética, nos encontramos con un prototipo de hombre vinculado a esa masculinidad tóxica basada en la dominación, la misoginia y la violencia sexual. En “Mujer ciega” (*Espejo negro*, 2001), la descripción del sujeto masculino es vista desde una perspectiva posterior a la ruptura. Tras la salida de una relación amorosa tortuosa («Mujer ciega / mujer que no sabes reconocer el amor / si no aparece en forma de catástrofe natural / si no te somete a su fuerza. / Háblame de aquel que no quiso dominarte pisándote»), la voz poética echa la vista atrás y reconoce al sujeto masculino como un «John Wayne latino / monumental macho escupidor / que camina entre eructos / con inmensas espuelas en las botas / para patearte mejor». En esta analogía con un vaquero de película, ella se identifica con un caballo y se desdobra para dirigirse a sí misma («Mi triste pura sangre. / Me lastimo. / Te das lástima») de una manera dura y crítica, siendo característico de la obra de Reyes.

Un poco más tarde, en “Inmóvil” (*Espejo negro*, 2001), describe esa masculinidad tóxica en la cual el hombre suele volcar sobre su pareja todos sus problemas pasados como «antiquísimos resentimientos», «los espectros de tu niñez» y físicamente dibuja a un «hombre inmóvil», capaz de valerse por sí mismo y acabar «llorando como un niño / cuando no lo eres». Ese sujeto masculino también será un tanto malvado, provocador de miedo, como vemos en “¿Crees que me asustas cuando te acercas?” (*Espejo negro*, 2001), representado con una «hoz entre las manos», con una «sonrisa de dientes postizos», «guiño de dientes postizos», «poder postizo de sueños y miedos»; incluso, el cuerpo del ser masculino es un cuerpo visto como un arma en “Te vi llegar con manos como hierros candentes” donde «venías a marcar tu ganado perdido» (*Espejo negro*, 2001).

En posteriores poemarios el sujeto masculino pasa a ser visto con más distancia, fuera de una relación, como un ser “Egoísta y goloso como el niño que al ver el pastel” (*Bella durmiente*, 2004): aquí nos habla de los hombres como seres niños y egoístas, que solo quieren lo que no pueden tener y cuando les demostramos amor, nos desechan:

«Como tantos / me deseaste cuando fui insensible distante y un poco / despiada». La poeta entiende que el hombre es un ser al que va a acercarse con numerosas contradicciones, por un lado, al que puede sentirse atraída sexualmente a él, puede enamorarse, quiere su protección; pero, por otro lado, reconoce las carencias afectivas y los defectos generales que puede encontrar en él, fruto de la cultura en la que vivimos.

La descripción del sujeto femenino también será un aspecto digno de destacar ya que la poeta se encarga de subvertir los códigos tradicionales. En la historia de la literatura, la relación amorosa es narrada desde el punto de vista del sujeto masculino, relegando al sujeto femenino a algo inmóvil, a una *donna angelicata*, a un objeto que padece y no actúa. Sin embargo, este tópico literario es reescrito por Reyes desde una voz poética femenina beligerante, que cambia esos roles tradicionales, se posiciona como agente, como voz erótica que se mueve a través de sus poemarios actuando y sintiendo la pasión amorosa. En “Mujer ciega” (*Espejo negro*, 2001) la voz poética vacila entre dirigirse a un tú que en realidad es ella, o hablar de ella en tercera persona haciendo un desdoblamiento del sujeto: «mujer que no sabes reconocer el amor [...], ¿continúas enamorada de tu John Wayne latino?». Sin embargo, cerca del final, habla de ella en primera persona reflejando su dolor al recordar tiempos pasados «me lastimo». Para finalizar con el verso rotundo de «Te das lástima». Otro ejemplo de desdoblamiento del sujeto femenino aparecerá en “Mira el cuerpo de la patética criatura arrastrarse por la arena del circo” (*Bella durmiente*, 2004), en el que se describe a sí misma en tercera persona como una criatura que ha de exhibirse en una jaula, aportando una crueldad descriptiva que «roza en algunos instantes la intención de acabar con todo, incluso con su vida, para dar fin a ese vacío existencial que lo recorre todo en su vida, el vacío enorme que la habita» (Escuín, 2010, p. 78).

2.2.2. Raquel Lanseros: alrededor de la hoguera de la pasión

Una de las muestras del sujeto erótico que encontramos en esta autora será la narración de la voz poética femenina de una relación amorosa y erótica con un hombre que se está dando en el presente. “Una noche con vos” (*Diario de un destello*, 2006) nos describe el comienzo y el final de una relación esporádica de solo una noche, en la que los amantes comienzan vergonzosos a conocerse en un bar («con la infancia tímida de las copas relucientes y enteras»), pero durante la noche «las ganas de asediar el castillo / de

atracar otra vez en tu puerto / no abandonan jamás». Finalmente, «cogidos por los hombros, / haciendo eses de vidrio como dos caballeros» los amantes ven el amanecer y consuman su amor «por si alguien nos quitase lo bailao». Otra muestra, en este caso de sujeto no erótico, sino enamorado, la podemos observar en “Declaración de acción”, poema en el que, por medio de transmutación de letras y sílabas, a modo de juego lingüístico, la voz poética declara su amor al amante: «A altas esturas, se cora el tornazón un gato manso / [...] Sin rógica ni ley, pronta cronóstico, / yo te encimo por quiero / de mis cropias creencias». Es significativo que lo único que está escrito en un orden lógico sea su declaración de amor, pues vemos como afirma que «como una gatria en perra, yo te amo».

Otro ejemplo de relación erótica con un sujeto masculino la encontramos en una aparente cronología de una historia amorosa, de igual modo que Miriam Reyes, en el apartado “Alrededor de la hoguera” del mismo poemario, *Diario de un destello* (2006), en la que, mediante nueve poemas ordenados por números romanos, asistimos al auge y al final de esa relación.

En el poema “I”, la poeta se reconoce «vacía de vida» antes de conocerlo: «como la isla española del siglo XVII / se asemejaba a la precolombina, / así, yo me parezco / a la mujer que era / antes de ti»; y recuerda el día en que se conocieron como «un día adormecido igual que cualquier día / pero tan diferente al resto de ellos». En este poema ya apreciamos la descripción del cuerpo masculino como «todo piel generosa, todo besos, / en una suave red / tendida entre tu sexo y las noches de lunes». En los sucesivos poemas se aprecia la pasión amorosa por parte de la voz poética, como vemos en «yo voy buscando noches claras como un alambre / mientras todas las hadas que viven en mi cuerpo / se fugan a tu cama» (“II”, *Diario de un destello*, 2006); «he soñado con fuentes de tu piel esta noche / [...] tus ojos infinitos como el mar del oeste / resbalaban sedosos / inventando las dunas de mi cuerpo» (“III”, *Diario de un destello*, 2006). Posteriormente asistimos a la ruptura en el poema “VII”, haciendo sentir a la voz poética miserable y sin ganas de vivir, expresando que «llueve en mi corazón un negro espeso, / alquitrán venenoso que me anega / [...]. El lobo de tu ausencia me da caza», e incluso piensa en la muerte haciendo referencia a la laguna infernal en la mitología grecolatina: «La siguiente parada es la laguna Estigia». El recuerdo de su amado no le permite vivir su vida de manera independiente y la voz poética es consciente de ello: «Sé que es un hermoso día de verano. / Y tú no estás aquí» (“VIII”, *Diario de un destello*, 2006), hasta el punto de

que su tiempo se ha parado, no avanza ni hacia atrás («yo odio los relojes que no avanzan / en sentido contrario») ni hacia delante («me consta que el presente no existe. Es un invento / colectivo para dormir conciencias. / Ni tan siquiera el tiempo te ha sobrevivido») (“IX”, *Diario de un destello*, 2006).

El recuerdo de las relaciones pasadas será un tema muy predominante en su obra poética, no de una manera negativa, como podemos apreciar en poetas como Miriam Reyes, sino desde la nostalgia y el cariño, a veces con esperanza por volverse a encontrar, mezclados con tristeza y melancolía, otras veces con erotismo, recordando el acto sexual. Tanta importancia tendrá este tópico en su obra poética que ya en su primera pieza de su primer poemario encontramos que la protagonista del poema, tras una ruptura, mantiene la esperanza de que su amado siga vivo: «Quiero que solo pienses en mantenerte vivo. / Más allá del olvido y más allá / de la vida también. // Hasta la próxima conjunción de astros. / Hasta que seamos Ítaca» (“Keep alive”, *Leyendas del promontorio*, 2005) y no pierde la esperanza de volverse a encontrar, incluso en otra vida, haciendo referencia a la ciudad a la que debía volver Ulises para encontrarse con su amada Penélope después de su larga odisea en la obra homérica.

En otros poemas compara el amor de su relación pasada con un acto de rebeldía tal como la Revolución Francesa, ya que en el mismo título se hace referencia al bicentenario de la misma: “Royan, le quatorze juillet 1989”. Para ella el amor de su amado le proporcionaba libertad y tiene la esperanza de volver a sentirlo:

Nunca me había sentido / tan libre como cuando te besé / en el mismo momento que dos siglos antes / la esperanza tomara la Bastilla. // ¿La volveremos a tomar nosotros / antes de que pasen doscientos años más? (*Leyendas del promontorio*, 2005).

La nostalgia y la frustración se apoderan de la voz poética en “El día que dos y dos no fueron cuatro”, pues lo que aparentemente debería ser sencillo en una relación amorosa, acabó terminando a pesar de múltiples intentos: «Aplicamos las fórmulas correctas / y el resultado nunca fue el deseado. // Será que en el amor / la nostalgia es un tanque / apuntando al futuro» (*Leyendas del promontorio*, 2005).

En “El hombre casado” recuerda el goce del encuentro amoroso con un sujeto masculino casado, pero esa evocación es narrada sin rencor, de hecho, se dirige a esa segunda persona del singular para con afirmaciones como «tu recuerdo regresa con olor

a verano», «besarte fue aprender un nuevo idioma» o «amarte fue / sumergir nuestros cuerpos hermosamente libres / en las aguas azules de El Dorado». Sin embargo, finaliza el poema con melancolía, «a veces, la alegría / puede ser un hallazgo / extrañamente triste» (*Los ojos de la niebla*, 2008). Otra referencia al erotismo del recuerdo la encontramos en “Certificado de huella” en el que la voz poética vuelve a dirigirse al amante para contarle que a veces sueña con esos encuentros amorosos pasados: «cuando me cerca el sueño como un yunque de plomo / te recuerdo caliente de huesos y sangre / tu andamiaje de urgencia complaciente / tu denso palpitir junto a mi estómago» (*Croniria*, 2019). No olvidemos que este poemario lleva por título la “fusión de *kronos* y *oniria* creada *ad hoc*” (Sánchez, 2017, p. 30), por lo que el tiempo y los sueños, a través asimismo de la imaginación, tendrán un papel importante en lo erótico y amoroso.

Por último, en “La mujer herida” (*Los ojos de la niebla*, 2008) la voz poética se dirige a un tú lector para advertirle de lo doloroso de vivir el amor intensamente, pero a la vez de lo bonito de esa pasión amorosa. En el primer párrafo se dirige al lector para avisarle de que «solamente si alguna vez amaste / [...] aciertes a entender el vértigo insondable / que se extiende a los pies del desengaño». A partir de aquí nos describe el comienzo y la plenitud de una relación en la que «todo era tan sencillo» y en la que quiso a su amado «sin precipicios ni preguntas / tiernamente, en silencio / con esa gratitud voluptuosa / que provoca la lluvia en primavera». Sin embargo, llegó la ruptura, echándole la culpa a lo cotidiano de las relaciones amorosas y al amor en sí mismo, «porque no existe nada que dure eternamente» y «el amor es como un río con cataratas propia». Finalmente hace referencia al acto de amar como algo ineludible en la vida y vuelve a dirigirse al lector con complacencia y consejo: «Míralo de este modo: la vida te ha enseñado / cómo el alma dibuja / serenas cicatrices sobre viejas heridas».

Como oposición a ese recuerdo bueno, nostálgico, de sus relaciones amorosas, cabe destacar “A las órdenes del viento”, poema introductorio de *Croniria* (2009), en el que la voz poética se lamenta de no haber podido amar a su pareja, haciendo multitud de referencias a personajes de la historia de la literatura como Ícaro, Calixto y Melibea o el joven Werther, personajes con voluntad y pasión, sobre todo amorosa, para finalizar la pieza afirmándole al tú poético que «Me habría gustado amarte. Te lo juro. // Solo que muchas veces la voluntad no basta». Este es uno de los pocos poemas en los que apreciamos un sentimiento de culpa en la protagonista con respecto a sus relaciones, una

culpa que le atormenta y le hace recordar a su pareja para exhortarle con sus palabras a un perdón, dejando claro el deseo de que sus sentimientos hubieran sido más fuertes.

El tema del erotismo será retratado a lo largo de la obra poética de Raquel Lanseros con personajes anónimos en su mayoría, “un hombre”, “una mujer”, pero siendo capaz de hacernos empatizar con las historias que presenta. Ese erotismo será nostálgico, celebrativo, presente, lejos de la violencia de otras poetas, pero centrándose en su relación con el amor y con el tiempo, en el que pervivirán ambos conceptos.

En “El beso” se describe el propio acto de besar desde la perspectiva de la voz poética, que asemeja ese hecho a la culminación del amor, al concepto del infinito, a la inmortalidad. Los amantes, «por celebrar el cuerpo», por estirar el tiempo presente, buscan «a tientas los contornos / para fundir la piel deshabitada / con el rumor sagrado de la vida». Un beso será un acto intrínsecamente verdadero, una «fusión bendita», por lo que el poema culmina con la sentencia de que «Solo quien ha besado sabe que es inmortal» (*Croniria*, 2009), apareciendo por «primera vez la sensación de plenitud durante el encuentro amoroso» (Cimardi, 2022, p. 308).

El apetito sexual de la voz poética se muestra en “Apetito prohibido”, en el que, en el estado de vigilia y locura, «debajo de mi sueño / mi nave se aleja del templo de los cuerdos», recuerda a su amante con pasión: «ojalá yo pudiera dinamitar los límites / y llegar hasta ti, mi hombre entre hombres». La protagonista entonces recuerda el cuerpo del amado y envidia al que lo tenga cerca y pueda disfrutar con él: «quién contuviera el ánimo al mirarte, / quién recorriera tu óvalo sagrado, / quién sintiera avaricia de tus labios, / el más universal de los escalofríos» (*Croniria*, 2009). Estas referencias al sexo masculino, en este caso como «óvalo sagrado», también aparecen en “Certificado de huella” en el mismo poemario, dentro del acto sexual: «te recuerdo caliente de huesos y de sangre / tu andamiaje de urgencia complaciente / tu denso palpitar junto a mi estómago» (*Croniria*, 2009); y en “Tradición oral”, donde se describe el sexo oral irónicamente desde el título y se vuelve a hacer referencia al órgano genital masculino con «el palpitar de tu cuidado / y centro de mi delicia en el transcurso». Además, en este poema, aparecen otros elementos incluidos en el sexo oral como la postura de la protagonista «hincada de rodillas» o la referencia a la boca: “«No es de extrañar que el mundo sea redondo. / ¿Qué forma iba a adoptar, sino la de mi boca?»».

Posteriormente asistimos a un poema en el que el amor de los amantes sabe a despedida, en “Amor contra corriente” el erotismo se relaciona con la cotidianeidad de dos amantes que son pareja, nos encontramos con la descripción en tercera persona de «dos cuerpos que se aman melancólicamente / se saben fuente y lluvia». Los amantes se encuentran en la cama, pero, al hombre, «le late el corazón en la mirada / observa sin hablar / sabe que las palabras son un modo cercano de intemperie». Estos amantes van a despedirse, pero se quieren, habían construido un hogar, su propia patria, pues «igual que quien sujeta una bandera / los amantes se toman de las manos».

En la obra poética de Raquel Lanseros también hay hueco para la poesía mística, herencia de San Juan de la Cruz, al que le dedica el poema “Amor hierofanía”, en el que, a la manera del misticismo, se narra una relación amorosa entre dos amantes, la protagonista y, o bien un amante o bien Dios. Las referencias a la oscuridad en la ausencia del amado y a la luz con su llegada aparecen ya en los primeros versos, sin embargo, la tradición mística se mezcla con el erotismo explícito en versos como

A oscuras entretuve mi cuidado / mientras tu advenimiento se hacía entraña» y «dejar atrás la luz. Tanta me ciega. // Voy a luchar sin fin ni ley ni gracias / para decir tu nombre a dos centímetros / de tu oído para lamer tu lengua / con el vigor tajante de los cuerdos (*Concierto poético para San Juan de la Cruz*, 2016).

Con respecto a la descripción del sujeto erótico, hemos sido conscientes anteriormente de las referencias a la pasión irrefrenable que en ocasiones rezuma la voz poética, pero más concretamente, podemos ver como la protagonista se describe a sí misma en poemas como en “La mujer insoportablemente leve”, un poema en el que se hace referencia al libro que leyó la protagonista con 16 años, *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera, y el que ella se describe ante su amante como un intento de amante sensual, y fría, con el dramatismo y la perspectiva de una persona de dieciséis años que quiere vivir aventuras amorosas, pero no deja de ser un «animal sensible»:

Yo soñaba con ser / Sabina la sensual, / Sabina eternamente amante condenada / a abandonar a cada hombre que ama, [...] me guste o no, yo soy / un animal sensible / que nunca ha conseguido enfriar su corazón (*Los ojos de la niebla*, 2008).

La descripción del sujeto femenino vuelve a ser una etopeya en “Una mujer acude a la oficina”, en el que una mujer que tiene un trabajo rutinario de oficina, sueña con la libertad, «sueña con pájaros de plumaje estrellado / volando libremente bajo un cielo

incesante». Sus amores han sido únicamente «hombres de arena habitando en sus brazos. / Algunos le dejaron en los labios / incienso, mirra y oro. / Otros, pausadamente, / se fueron convirtiendo / en un clamor lejano de hojarasca» (*Los ojos de la niebla*, 2008).

En momentos posteriores de su poesía, como en “A propósito de Eros” (*Croniria*, 2009), la voz poética se describe en primera persona como alguien pasional, que vive el momento y aprovecha su estancia en la tierra, la protagonista se confiesa «deudora de la carne / y de todos sus íntimos vaivenes», consciente de que a veces la pasión amorosa puede cegarnos y esclavizarnos. Sin embargo, se siente «señora del destino. / Porque sé amar, porque probé la fruta / y no maldije nunca su sabor agridulce, / porque puedo ofrecer mi corazón intacto / si el camino se digna requerirlo». Se considera una valiente, que apuesta y arriesga en el amor y, aunque sabe que puede haber dolor en todo ello, «la recompensa, en cambio, es sustanciosa». En otro poema como en “Propósito de enmienda” la voz poética vuelve a describirse en el amor como alguien que puede caer en los «celos, la pereza, / la gula o el azote de la culpa» y le pide perdón de antemano a su amado por no poder controlarlos, «Si alguna vez te hiere [...] /perdóname, amor mío». (*Las pequeñas espinas son pequeñas*, 2013), si bien es cierto que en este poemario estamos ante un yo poético que «goza del amor con serenidad y espera un futuro mejor» (Cimardi, 2022, p. 316).

La voz poética tornará a masculina explícitamente solo en una ocasión, en el poema “La mujer sin nombre [o Eurídice revisitada]” dentro de *Los ojos de la niebla* (2008) en la que el protagonista, que podemos identificar como un moderno Orfeo, haciendo referencia a la pérdida de la amada por obligación, en este caso sin ir en su busca, con «unas ganas frustradas de haber nacido Orfeo» y vemos ese sujeto masculino en versos como «te seguiré sediento más allá de la vida». La pasión amorosa y el erotismo lo advertimos en fragmentos como «la estreché entre mis brazos / con la emoción despierta de quien roza la luna / con dedos temblorosos y sonámbulos» (*Los ojos de la niebla*, 2008). Sin embargo, como mencionamos previamente, el protagonista no siente la necesidad de ir tras ella para recuperarla, «a pesar del abismo del deseo, / me corresponde ahora confesar / que jamás he llegado a intentar un rescate».

En referencia a la descripción del objeto erótico, la voz poética femenina se dedicará a describir al amante, en este caso masculino, a veces con nostalgia, otras con un patente deseo sexual.

En “El hombre que espera” (*Leyendas del promontorio*, 2005) asistimos a una etopeya masculina de un hombre al que la vida le ha enseñado a tener paciencia en el amor, «está solo, cansado, / sentado entre una multitud ajena / que lo mira sin verlo». Es un hombre casado, ya que porta «un anillo de oro gastado por los años» y, a pesar de que «la pasión una vez le estalló entre las manos», actualmente posee una serenidad madura, «es por eso que sabe hablar de amor. / Es por eso que espera». En otro poema, “Melancolía” (*Leyendas del promontorio*, 2005), relacionado con el tema del recuerdo, la voz poética nos describe a un antiguo amante con nostalgia, pues «tantos hombres distintos en las calles / y tú distinto a cada uno de ellos», la poeta recordará su «cortés rebeldía», sus «rasgos de humanidad inconfundibles», su «acento muy generacional», rasgos que indudablemente persigue para sí misma y para su pareja amorosa.

En el poema “I” dentro de la sección “Alrededor de la hoguera” resalta el físico de su amante descrito con los siguientes versos:

Todo tu cuerpo / repleto de horizontes / de sonrisas / de ojos / todo piel generosa, todo besos / todo palabras dulces que se funden / en una suave red / tendida entre tu sexo y las noches de lunes
(*Diario de un destello*, 2006).

Aquí vuelve a hacer referencia a su «dulce acento», en este caso complementado con su «voz de planeta», pues el amado es un ser sobrenatural que guía a la voz poética en el descubrimiento del mundo. Esa trascendentalidad del amado se refleja también en el poema “III” de la misma sección, pues «en la mano tenías una antorcha», tenía los ojos «infinitos como el mar del oeste», «extasiados», «eternos danzarines de la luz».

Las partes del cuerpo del amante se harán más concretas en “El hombre casado” (*Diario de un destello*, 2006), mezclado con metáforas sensoriales. Nos describe sus brazos «de vidrio»; su pecho «exiguo / -talismán fugitivo contra el miedo»; y sus labios, que crean palabras pues «besarte fue aprender un nuevo idioma». Asimismo, apreciamos en “El hombre desnudo” (*Los ojos de la niebla*, 2008) donde un hombre procede a desnudarse ante el espejo mientras la protagonista lo observa. La descripción de su torso se torna cinematográfica, con movimiento: «Resbalando despacio por el torso / cae la luz / con la misma anhelada precisión / que se desliza el filo de metal / a través de un diamante». Igualmente ocurrirá en “El hombre en la cima” (*Las pequeñas espinas son pequeñas*, 2013) donde el objeto masculino será «impecable, sensual, resuelto en

entusiasmo, / dueño de una belleza voluptuosa y rotunda, / sublime en su esplendor, / capaz de cegar almas».

Otras descripciones, en este caso de personajes famosos de la cultura literaria, las encontramos en “Lord Otori Shigeru” (*Diario de un destello*, 2006), personaje de *Las leyendas de los Otori*, de Lian Hearn, a quien homenajea en este poema. En este caso, todo el poema a la descripción del personaje, pero, centrándonos en lo que atrae a la voz poética, podemos observar cómo describe su cara, pues «en tu rostro de guerrero brillaba / tu código de honor sobre los dientes blancos» o su aliento, que «he deseado tu aliento en cada línea escrita». Y, por otro lado, en la versión femenina del don Juan, en el poema “Doña Juana” (*Diario de un destello*, 2006), dedicado «a todas las mujeres libres», donde vemos la descripción de esta protagonista que también quiere ser libre como el personaje de Zorrilla, «no le importa reptar a trozos el camino / a cambio de sentir como muy pocos / la libertad auténtica». Su pasión amorosa le invade tanto que «es capaz de apostar todo su reino / por un segundo de ojos infinitos» y encuentra un sitio seguro en el cuerpo de un hombre, «dulce refugio contra la tormenta». Sin embargo, se encuentra satisfecha porque «al final del camino, está segura / de que ha ganado siempre / las cosas que ha perdido».

2.2.3. Julieta Valero: erotismo tectónico entre dos mujeres

El tema amoroso comienza ya desde su primer poemario, *Altar de los días parados* (2003), en el que encontramos la temática amorosa desde su contraportada, pues en esta obra se enlaza «la individualidad que subyace en toda creación con las instancias de lo colectivo». Será en esa colectividad donde resida el amor, que

ante la carencia de un yo que ni se admite ni se reconoce, de un tú que ni en la dicha del amor dejamos de perder [...]; ante la carencia misma del lenguaje solo cabe, paradójicamente, hablar (Valero, 2003, contraportada).

Será a través de lírica donde se nos muestre las experiencias amorosas vividas por la voz poética y se reflexione sobre su situación en las relaciones.

En primer lugar, encontramos a la voz poética hablando del amor que siente o ha sentido por una persona concreta. En “Continuidad” la poeta describe el proceso amoroso

a través de una voz poética sin género específico que se lamenta a través de exclamaciones retóricas por lo tortuoso del proceso amoroso, «¡Un sinsentido que mate de veras, / pero en lentas jornadas de esclavo! / ¡Un bate implacable que señale: esto no soy yo, / esto tampoco, aquello sí he sido!», dejando patente la agonía que siente el sujeto al no reconocerse a sí mismo durante sus etapas amorosas. El hecho de marcharse y volver en las relaciones es su seña de identidad, «lo más parecido a una firma», cuando «minúsculos corazones van y toman / estratégicos páramos en mi cuerpo / para latir y latiendo dejar que me marche». Sin embargo, reconoce que es un proceso por el que está dispuesto a pasar si quiere, no solo experimentar el amor, sino también vivir: «Para ser, para amar, para morir, muy de veras».

En “Elegía antes de tiempo” la voz poética, que sigue sin especificar ni su género ni el de la persona amada, le pide a su amante, al que ama sobre todas las cosas, que, si tiene que morir, lo haga después de la protagonista, porque «educaste al dolor en colegio de pago, / deja, por favor, que yo salga primero». La voz protagonista no está preparada para enfrentarse a ese dolor ya que necesita «el peso» de su amante para vivir en el mundo, «porque al mundo y a mí nos es necesario / [...] ese peso, su paseo en chulesco declive / y la piel donde toma su nombre». “Pliego de descargo” será otro poema en el que describa el amor que siente por alguien, un amor inabarcable, intenso, que supera el entendimiento, «te quiero mucho más de lo que yo sé»; incluso su cuerpo, que parece independiente de su razón, también quiere a esa persona amada, «y tengo suerte que vísceras blandas / y dulces, más dulces y dignas que yo / para quererte, al fin te quieran como yo no alcanzo». El sujeto poético es consciente de que tendría que darle un amor puro, intenso, bondadoso, «un amor alto y claro, sin sombra de duda, que pusiera tus ojos en todos sus actos», sin embargo, reconoce que su amor, «a la fecha de hoy» es ponzoñoso, aunque intenso e inefable: «te quiero / mucho, mal, más allá / de lo que nunca sabré».

En otro momento, en “Poema del infiel”, la voz poética se arrepiente de una infidelidad a su pareja, «no hay Paraíso sin desahucio ni culpa», y siente que la pierde, que su traición va a hacer que se acabe la relación: «Te pierdo y es hoy cuando lo digo, hoy / [...] porque sé que has venido, sin saberlo, de parte / de mi vida, sin saberlo, [...] / a decirme / mi marcha desatará la pena / por todo lo perdido».

En su último poemario, *Mitad* (2021), vuelve a cuestionarse aspectos que nos acompañan en nuestra vida como situar al lector «ante sus límites y ante su relación

consigo mismo, [...] con los otros» (Valero, 2021, contraportada). En este caso el sujeto poético es una voz femenina que cuenta sus experiencias amorosas con otra persona, en este caso, una mujer. Los poemas de este libro no tienen título, sino un número entre paréntesis en cada una de sus secciones.

En el poema “(13)” de la sección “Frontal”, se describe la conversación entre dos mujeres que en su lecho dialogan sobre las relaciones eróticas y amorosas: «Ella habla largamente dice / el amor cambia las personas cambian el sexo / no nos preexiste». Estos versos podemos entenderlos como aquellos en los que, omitiendo los signos de puntuación, se ha querido dar cuenta de que el amor y las personas son categorías mutables, que evolucionan, que empiezan y se acaban, pero que el sexo está por encima de todo, «nos preexiste», estará antes y después de nosotros. Otro ejemplo de amor que evoluciona lo encontramos en el poema “(22)” de la misma sección, pues para la voz poética su relación amorosa está edificada, es «tectónica», relativa a lo estructurado o edificado, ya que se dirige a tú amoroso diciéndole que «amor, si esto es el final, está / principiando. [...] Así tectónica, no temo». No tiene miedo porque no lo siente, la relación entre ellas parece consolidada, y así nos lo deja ver en “(24)”: «El desamor, un acontecimiento / físico. No está aquí; no anoto sus adverbios»; sin embargo, en “(28)” ya avistamos algunos problemas pues «Decir ante ella el amor es decir / sus restos, es decir catedral / invertida luz por debajo del fondo». De ese amor que experimentan, parecen quedar los restos, las ruinas.

En la sección “Mitad”, homónima al título del poemario, vemos como esa ruptura de la que hablábamos se hace patente, pues el final es un concepto que se repite, sobre todo en los últimos poemas de este apartado. En “(96)” habla de una mujer adulta que se siente libre al volver a hacer una serie de cosas, «una mujer madura reabre su casa / en el gueto de la libertad» y que es consciente del final de su relación, ya que, «apenas huele ya a nuestro final». En el siguiente poema, “(97)”, se imagina esa ruptura, «pero tú y yo perdiéndolo todo para siempre», de una relación bonita pero tormentosa, «aquella belleza sentida a la vez no podíamos / ni respirar», aunque la protagonista quiera mantenerse en esa «línea roja entre el amor y el olvido trazada / para poder vivir claramente». Finalmente, en “(98)”, la voz poética se encuentra en una situación desagradable tras la ruptura, «No estar contigo la mitad de los días. / Un concepto impronunciable», pero se resigna porque es «una vida que estamos amando ya». Como vemos, los conceptos de lo que se rompe y lo que brota de los que hablábamos al principio, y que están en la

contraportada de este poemario, se ven claramente en este final de relación, del que la protagonista no quiere desprenderse, «un concepto impronunciado», pero que sabe que va a llevarla hacia un lugar mejor, al «gueto de la libertad».

El sujeto erótico creado por Julieta Valero será generalmente una mujer, reflejando así su intención de demostrar su realidad cotidiana, pero también su reivindicación política. Con respecto al compromiso de su poesía, Gómez afirmará que «un poema de amor a otra mujer puede tener un significado íntimo y a la vez político, desde la voluntad de abrir puentes, de defender el derecho de construir la propia existencia» (Gómez, 2017, p. 42). Esa mujer que nos muestra Valero es alguien que no tiene miedo a experimentar y sentir lo que conlleva el proceso amoroso, lo erótico, lo sexual, el engaño, el perdón, la madurez amorosa y se deja ver a través de sus poemarios, en ocasiones narrados desde un punto de vista femenino, en otras contado desde la perspectiva de un sujeto y objeto amoroso sin género específico.

En *Altar de los días parados* (2003), vemos como en “Galicia-Agosto-Otra mujer” reproduce la experiencia erótica que vive la protagonista en la playa, cuando ve a una mujer desnudándose, al parecer, para ella:

Y me mira, me mira enseñando el sistema nervioso, / a mí, sólo a mí, que me pongo hermosa de privilegio; se abre la camisa y tiene dos llagas para mí, que me revelo deseable como un desarraigo / e ingreso en la vida azarosa de los espías (Valero, 2003).

El objeto erótico es descrito como una mujer «arrasada», deseada por todos, «hoy son muchos los hombres y mujeres que corren a escuchar / lo que canta su desnudo». La protagonista siente nostalgia al imaginar algo que no ha sucedido, su vida con esa mujer desnuda de la playa, «y me muero, me estoy muriendo al sol, / [...] me muero de pena por todo lo innombrado / esa mujer y su puente hacia mi rostro». Pocos poemas después, en “[Todavía no, entre nosotros, el beso perfecto]”, vuelve a ser protagonista de una historia sin género explícito en la que busca desesperadamente el beso perfecto con su pareja, «tu boca piensa en sí, / o en mi boca, / y se deja atrás la casa», antes de que llegue el fin de la relación porque, «bregando / nos ha de encontrar / el desamor». “A veces no hago el amor contigo” será otro poema erótico en el que el sujeto erótico se dirige a su amante para comunicarle que es su cuerpo quien le hace el amor, no ella. El cuerpo, como algo físico independiente, rescata al sujeto “de la soledad que la piel impone” a su propia sangre.

Los tres primeros años (2019) es un poemario donde también cobra mucha importancia el sujeto erótico escrito por Julieta Valero. El poema “Por qué es tan universal la importancia del sexo I” describe, a través de diez melancolías, situaciones en las que se siente placer como «el niño por otra boca chica recibiendo la merienda que/ su madre prohibiera convidar» y la última tendrá la referencia sexual de «del pezón como descorche de la Luna. Melancolía / pues».

Esa personificación de la luna, relacionada con el pezón, con la mujer, nos hace recordar la relación astrológica de la mujer con todo lo referente al satélite, como, por ejemplo, el ciclo menstrual. Esa luna será la protagonista del placer en el momento en que «la noche traga su propia lengua. / Y en los himnos no cabe mayor felicidad”. “Por qué es tan universal la importancia del sexo II y IV» vuelve a incidir en el tema del sexo, pero en relación con la creación de la vida, de la bioquímica, en este caso un protozoo, «paramecio gracioso», llama la atención de un científico que lo mira a través de un microscopio y le grita: «¡aquí hay vida!». Esa unión se da por el «sagrado / por qué: porque hay compromiso, hay vida».

En “Esta mujer que soy eres no cabe...” se suprimen los signos de puntuación y al parecer los límites entre el sujeto erótico y el otro para hablar de la sexualidad y de las relaciones. En principio nos describe a una mujer universal, una «mujer que soy eres», que tiene un sexo que «se le sale fuera del molde / bajo el sol se desparrama la masa dulce», pudiendo hacer referencia a la masturbación femenina. Posteriormente nos habla del matrimonio como «cosa que pasa pero no siempre / acontece el contexto no salva», donde podemos intuir que el matrimonio no le resulta atractivo a los ojos de la protagonista, de esa «mujer que soy eres».

“Comprender qué” es un poema en el que se celebra el sexo entre dos personas a través del amor que se profesan, «es el amor un objeto continuo. / Compone mi corazón una forma en este mundo». El sexo será entendido como un concepto que se produce entre dos cuerpos, algo impersonal («habrán sexo»), que sucede más allá de las primeras veces: «tu cuerpo y el mío labran. Claramente. / Pero tienen futuro más allá de la necesidad y la causa. / Habrán sexo». En otros poemas como “Llegan a la noche como dos nervios...” se define el sexo como «lenguaje de los objetos sobre el mundo. A punto de perecer». Los protagonistas van a tener sexo y «van juntas a la cama como un árbol que comprueba sus raíces». El sexo, efectivamente será ese lenguaje usado, porque «las palabras gentrifican

los cuerpos», los renuevan, los rehabilitan. “Dormir yacer contigo todos estos” vuelve a suprimir los signos de puntuación, como una escritura automática en la que la consciencia de la voz poética va narrando sus pensamientos sobre su pareja a través de los años, «dormir yacer contigo todos estos / años [...] los cuerpos parecen los mismos», «esta vitalidad sin mérito».

El paso del tiempo o la interrupción del mismo durante el acto sexual quedará reflejado en *Mitad* (2021), donde el poema “(79)”, que aparece en el apartado “Mitad” del poemario, refleja que, a través del acto sexual, se llega al conocimiento y a la inmortalidad: «Al hacer el amor pierde / su edad las posee todas / es sabia: como resuelve una niña con el mar». El poema “(86)” asistimos a un acto sexual donde las protagonistas «se hacen una bóveda con la manta / entonces los cuerpos se producen», sin embargo, en este caso el amor no triunfará, además, la protagonista lo agradece: «Por fin un amor que no triunfa».

La descripción del objeto erótico será en su mayoría un personaje femenino. En *Altar de los días parados* (2003) vemos varias muestras de ello. “Vuelta de viaje II” es un poema en el que la voz poética se lamenta por los días que pasa alejada de su amada, «otra vez hemos de lanzarnos a las aguas que resumen», y recuerda sus atributos, «vuestro hígado luminoso, vuestro lagrimal a punto, / vuestro sexo enternecido ya hecho relicario. / [...] Tacto de la dicha que rozo y se eleva a un futuro mortal». En este caso, la protagonista habla del órgano sexual femenino como una caja de tesoros, «un relicario» y menciona otros atributos femeninos que refuerzan esa despedida amarga con la amada, «No soporto despediros hasta próxima vigilia. / No soporto adivinaros los pechos tras la ropa».

En “Mujer que busca y va a encontrar o joven suicida, quién sabe” la protagonista describe a una mujer comparada como una diosa desconsolada, «viuda de ti, no tienes consuelo», pero que presenta belleza, descrita como «desesperada estás hermosa” o «imán de batallas, / he de aplaudirte, que vivan tus brazos haciendo / un solo golpe», venerando la belleza de esa mujer, que es como una diosa nórdica, «como una walkiria que hubiera varado / en la jaula de este siglo». Otra descripción del cuerpo de una mujer con connotaciones eróticas la encontramos en “Galicia- Agosto- Otra mujer”, en el que el sujeto poético femenino, «me pongo hermosa de privilegio», se excita con una mujer que conoce en la playa. Esa mujer es descrita psicológicamente por la protagonista como

«discontinua» y «arrasada», y otros personajes que la conocen piensan que es una persona triste, « “Se le cayó el alma en un descuido y / la saca los domingos de paseo” ». Esa mujer «arrasada» posee un cuerpo que enloquece a la protagonista, a la que contempla mientras se desnuda: «Y me mira, me mira enseñando el sistema nervioso, / [...] se abre la camisa y tiene dos llagas para mí». La referencia a los pechos como dos llagas o al desnudo supino que enseña hasta el propio sistema nervioso, se relaciona también con la vinculación de la descripción del cuerpo con sus propios órganos, que la protagonista es capaz de hacer «escuchando su cuerpo / yo sé más de lo que debiera».

En “Instancia a mi amante para que pierda toda envoltura circunstancial” la voz poética se dirige a su amada para que vuelva pronto a casa y hacer el amor para acabar el día porque «es preciso juzgar al día / desde el límite del día». La protagonista le pide a su amada que vuelva a casa con rapidez, «ven sin las piernas, / con todos tus poros aplaudiendo el discurso / de un duce, tu boca, y entera tú, plaza de mayo», esta última puede hacer referencia a la famosa revolución argentina. Por lo que vemos esa pasión amorosa que muestra la voz poética y que le ruega a su amante, que le insiste que vuelva a casa, «y que vengas, que vengas a casa».

En otros poemarios como *Los tres primeros años* (2019), también vemos referencias a un objeto erótico femenino en poemas como “Por qué es tan universal la importancia del sexo I”, cuando afirma «del pezón como descorche de la Luna» o en «A vista de pájaro no entiende», donde describe a la amada como alguien aturdido y desordenado, «ella sabe amar, su cuerpo no lo perdona».

El sujeto erótico también se referirá a un objeto erótico sin género, como hemos visto previamente, cuidando totalmente cada palabra expresada para no usar ninguna terminación que pueda describir el género de los protagonistas de sus poemas. En *Altar de los días parados* (2003), la voz poética habrá de esta limitación del género en el poema “Imposible otra cosa” en el que la protagonista se siente «envenenada de todo en lo que me concreto, / [...] de la a que me fija, de la o que pudiera multiplicarme». Esta referencia al género femenino como algo que la fija y al género masculino como algo que la multiplica es reseñable y deja en evidencia la opresión a la mujer y la libertad del hombre. Es por ello por lo que se cree que Julieta Valero se propone

Eludir la referencialidad [...] como una forma de protesta contra la presión por limitarse y reducirse en sus posibilidades a que condena al sujeto el sistema con sus discursos uniformantes.

La referencia lingüística, que fija y limita los significados, sería el correlato, entonces, de todas las constricciones y represiones a que nos somete la “normalización” actual, de manera que la poesía se presenta como un espacio de libertad (Luján, 2020, p. 144)

El poema “Dónde puede ser visto. Qué lugares frecuente” posee una voz poética que le habla en segunda persona a un tú indeterminado por medio de verbos de carácter impersonal como «transcurre», «sucedes», incluso habla de su órgano reproductor refiriéndose a su sexo, sin tener en cuenta el género, «ocurre tu sexo mientras nadie lo mira, / florece y se licencia / en un triste salón / y nadie va a verle». La única referencia que podemos apreciar será la de su título, que refleja el participio masculino «visto». Otro poema que nos interesa en este aspecto será “[Se me escurre su cuerpo]” que de la misma manera oculta el género del objeto amoroso, incluso vacila en su identidad con los versos «Es un hombre encima terminado en madera o bien / una mujer serena y umbría como una hoja de acanto» o en «en ella lolita renuncia a sus armas / y un muchacho declama», la única referencia directa será igualmente en el título, semejante al primer verso, haciendo referencia a su cuerpo: «se me escurre su cuerpo».

2.2.4. Erika Martínez: el vicio de la carne

El sujeto erótico en la poesía de Erika Martínez se plasma a través de la descripción de una relación tóxica, mezclada con el erotismo de los encuentros sexuales de la protagonista y con el recuerdo de las relaciones pasadas; la propia poeta afirmará que está muy interesada en «la forma en la que cierta violencia colectiva y fantasmas colectivos pasan por debajo de la puerta hacia la intimidad, e impregnan lo familiar y lo amoroso» (Martínez, citado en Ángeles, 2018).

La mayoría de estas piezas las encontramos en *Color carne* (2009), donde ya en su dedicatoria vemos ese erotismo relacionado con el poemario, «Para Andrés, el vicio de mi carne», haciendo referencia a la atracción que siente por esa persona, seguramente vinculada a la temática de la obra que comienza.

La relación amorosa expresada en este poemario comienza desde los primeros poemas, como en “Mujer con puñal”, poema en la que se narra como el personaje femenino consigue escapar de una relación en la que se sentía marioneta, «hizo suyo el puñal / que sostenía un compañero / y se cortó las cuerdas»; no solo ella será una

marioneta, sino la persona de la que consigue zafarse, «cuando logró escapar / de aquella marioneta». Esa ruptura de cuerdas es un símbolo de libertad, de lo que está porvenir tras una relación en que se presupone oprimida.

La persona que forma parte de esa relación, además de coartarle la libertad, le miente abiertamente, como observamos en “Amor”, donde la protagonista reconoce la sonrisa del amante como «muda, en blanco y negro» y admite ser conoedora de ello ante él: «me gusta que me mientas, / no permitas que se te note». Aquí advertimos un vínculo de toxicidad no solo por parte de él, sino por la de ella, sin querer tener una relación sana, sin ser capaz de admitir que su pareja no le quiere. Otra muestra de insinceridad por parte de la pareja de la protagonista la encontramos en “Caramelos”, cuando comienza con la pregunta: «¿A quién le importa si fue sincero?». En “Inspiración” reconoce el abandono de su amado durante días, «pasan los días, sueño contigo, / tal vez, lo admito, me entristezco». Sin embargo, la vuelta al contacto le hace olvidar esa tristeza porque «pronto me llamas, yo te busco / y empezamos, inspiración, de nuevo». En *Chocar con algo* (2017) también vemos restos de ese tema de las relaciones fallidas con el poema “Mueble. Bicho. Muerto” donde, a través de la perspectiva de la protagonista, que ya es madre, conocemos que se siente ajena a su pareja, como un mueble, como un bicho, como un muerto, y que se le hace difícil olvidar los momentos malos pasados porque «por más que limpie, suelen quedar / encima de la alfombra / dos montoncitos de arena: / lo que piensas de mí y lo que pienso de ti».

El recuerdo de la relación aparecerá también en “Choque de viseras” en el que la voz poética relata un pasado en el que intentaba recuperar una relación acabada con su amado, empezando de nuevo, «hacia mucho sol esa mañana / y parecíamos alegres: / empezaba otro nosotros», de hecho, incluso encontraban momentos románticos donde besarse, «intentábamos besarnos», no obstante, esos besos reflejaban la verdadera relación, pues eran unos «besos imposibles, / y muy viejos, y afilados». Lo mismo ocurre en el poema “Morir en Chile”, donde vuelve a recordar la relación fallida con el amado, «hay culturas que colapsan / sin dignarse a legar explicación», «si trastornas las etimologías / puedes llamarlo amor»; y en “Lugares que se inventan del camino”, pues la voz poética afirma que su relación está acabada y que «de lo que hicimos / queda el lugar, un aire eufórico / y algo hecho añicos que aún respira».

El erotismo vinculado a las relaciones sexuales queda patente en diferentes composiciones poéticas de la autora, que refleja sin pudor esas relaciones mediante la descripción de los cuerpos desnudos y del acto sexual. En el poemario *Color carne* (2009) apreciamos una serie de poemas vinculados a esta temática. “Albada vertical” narra desde el punto de vista de la voz poética su fantasía sexual con el limpiacristales de su edificio al que denomina «escalador de mi fachada, / artesano del aire». En este poema, por medio de una serie de eufemismos, vemos una relación con el acto sexual como «posa sus zapatillas de ave sobre mi alféizar», «desciende sistemático [...] / y remueve con su cabeza / la paz de mis cortinas» o «a veces imagino que su arnés, / celoso de mis besos, le retira el abrazo»; finalmente, cuando el limpiacristales ha finalizado su trabajo, en la protagonista queda inquieta, pues le ha dejado «un rumor de cuerdas».

Relacionado con la toxicidad en la pareja, en “Cruces” observamos que, tras una discusión en la que la protagonista parece querer irse, no lo consigue y «al irme, detenerme: dar la vuelta», ya que su deseo sexual parece ganarle a su razón y «levantarme esta tonta camiseta / y acercarte el pezón desorientado». En “Caramelos” ocurre lo mismo, mostrándonos que, a pesar de la desconfianza en el amado, «¿a quién le importa si fue sincero?», nos describe el último acto sexual que tuvieron: «lamí su piel de chuchería / hasta que no quedó ni rastro. / Su pene se escoraba hacia la izquierda, / igual que su nariz».

Por otro lado, encontramos otros poemas en los que sí hay una buena relación con el amante, por ejemplo, en “Nieve”, donde vemos apelativos cariñosos como «dice la radio, amor, que está nevando afuera». En esta narración la voz poética acude al amante dormido («yo estoy despierta y tú dormitas [...] / en tu sueño el algodón es tan pesado») y comienza a besar su cuerpo, «me asomo, te olfateo / la piel de la cadera» hasta llegar a practicarle sexo oral, «cierro los labios / sobre tu carne / desprevenida. [...] / Busco tu glándula / hasta que bulle / mi boca llena». En este caso, apreciamos también ese cariño del que hablábamos al inicio del poema porque, para la protagonista, «todo lo cálido, buscar refugio».

En *Chocar con algo* (2017) encontramos el poema “Casi amor” dividido en diez secciones que narra el acto sexual entre dos personas que se aman. En un primer momento el amante de la protagonista acude a ella con su «cuerpo, y a escondidas, / lo que hay en ti más que tú», haciendo referencia a que se entrega completamente a ella, siendo transparente. Durante el tiempo que están juntos se forma «un paisaje cubierto de huellas

dactilares» y se asombra de que el amante siga allí, no se haya ido después de las relaciones sexuales, «cierro exhausto los ojos / y permaneces». A partir de esta sección del poema empezamos a percibir las expresiones típicas de ese lenguaje característico en la poesía erótica, donde aparecen elementos corporales como la «axila», la «piel», la «mano», la «comisura» y verbos como «oler» o «lamer». Un ejemplo de ese éxtasis erótico amoroso lo encontramos justo a mitad del poema en el que, como afirma Martín López-Vega en su reseña de *Chocar con algo* de *El Cultural*:

Recuerda que el amor, cómo se hace y cómo se dice, es también política. Lo que tú y yo / estamos haciendo / se lo hacemos al mundo, / aquí en nosotros. / Nos tomamos, / nos dejamos, / y es lo único, / esto queda (López-Vega, 2017, web).

Sin embargo, el título del poema nos asegura que no es un amor al completo, sino que «es casi amor: tú quieres apiadarte / y yo quiero romper algo de ti», aunque el amante siempre permanezca: «pero nunca te marchas».

En otros poemas como en “Sincronías” la voz poética hablará del recuerdo impregnado del amante en su propio cuerpo, «la sangre en la camisa, aquella mancha, / cada gota de semen que fluye / y se resiste a ser parte de lo ido», aunque ella pretenda olvidarlo, «el cuerpo acumula sus vivencias, / a pesar de mi furor energético». En relación con la sangre y con el semen también encontramos “Las contenciones” donde se produce un encuentro sexual, «iba a mancharte la ropa que estrenas / con mi sangre de mentira, / pero tu semen fosforece / esta noche más blanco».

2.3. Análisis del concepto de cuerpo

El cuerpo será un tema fundamental en las poetas actuales, como hemos visto en la introducción de este mismo trabajo. El cuerpo estará completamente relacionado con la autoestima de las poetas, que será visto desde una perspectiva positiva si se encuentran en un momento psicológico bueno, como en los comienzos de una relación, durante el sexo o en paz con su vida; sin embargo, habrá otros momentos de desesperación, de existencialismo, de rupturas amorosas o relaciones tortuosas en los el cuerpo será tratado con connotaciones negativas.

El goce sexual, el disfrute amoroso, será reflejado a través de diferentes partes del cuerpo, sobre todo en zonas erógenas y órganos sexuales, desde el punto de vista de enunciación de la protagonista, mediante un narrador y a través de otro sujeto secundario. Con relación al cuerpo, el tema de la maternidad estará a veces proyectada desde el propio cuerpo y veremos el sufrimiento o el optimismo de la gestación de la mujer en los siguientes análisis.

2.3.1. Miriam Reyes

El concepto de cuerpo será un tema recurrente en Miriam Reyes, dándole una importancia al cuerpo para la construcción de su identidad propia, visto desde diferentes perspectivas. Por un lado, a lo largo de su poemario, se identificará con diversas realidades, se comparará con ellas creando diferentes metáforas donde explica que su cuerpo es su refugio, su casa, lo único que tiene. Por otro lado, en el aspecto erótico, asistimos a una visión negativa de su cuerpo, visto como una justificación del dolor que sufre en él.

Para ella su cuerpo es como su propia casa, y así lo deja patente en “Mi hábitat no va más allá de mi propio vestido” (*Espejo negro*, 2001): «fuera de mi piel y su cubierta / soy extranjera / no tengo familia ni vínculo alguno con nadie». Su soledad es real, se siente desamparada, desarraigada, da igual en qué parte del mundo esté, la soledad le acompaña en el mundo, como algo intrínseco y característico del individuo moderno. En otra ocasión, compara su cuerpo con un árbol en el poema “Adiós a la lucidez frenética” (*Espejo negro*, 2001): pues sus arrugas son como anillos de árbol: «cuenta las arrugas de mi frente como los anillos / del árbol / ni tengo tanta vida como él ni resisto tanto». Vinculado con la mitología grecolatina, habla de su cuerpo como algo destructor y lo compara así con el monstruo mitológico Medusa, que petrificaba con la mirada en “Con el sexo negro húmedo y ácido” (*Espejo negro*, 2001) donde habla de un cuerpo que destruye, que no permite vida y describe sus cabellos como los gusanos serpenteantes de Medusa: «En cada uno de mis cabellos serpentean setenta mil gusanos / en cada uno de los gusanos amenazan setenta mil bocas / cada boca masca entre sus dentaduras».

En poemarios como *Bella durmiente* (2004) usa otras metáforas para identificarse como una muñeca en “Desvalijada”: «dentro solo queda la pequeña de 8 años / con el sexo cerrado de una Nancy»; como una perra en “Si me lo pides me pongo a cuatro patas”: «Si me lo pides me pongo a cuatro patas / en dos en una / meneo la cola» o como un trozo

de carne cruda en “La belleza es un mal. Algo que se te clava”: «soy un costillar colgado para la venta. / Roja es mi carne cuando lo miro / vean cómo me abro de garganta a sexo», dando por hecho que, tras una relación tóxica en la que ha sufrido mucho, es anulada como persona y no es dueña de su cuerpo, sino que depende de su amante. Sin embargo, la mirada de Reyes satirizará e ironizará con los patrones establecidos en las relaciones entre hombres y mujeres: «Y es que me muero de gusto cuando me rasca panza arriba. / Soy la perra más perra / que jamás nadie haya abandonado». Asimismo, vinculado con el sujeto erótico, asistimos a diferentes poemas en los que el cuerpo de la mujer es visto como algo físico, material, al que hacer daño a través del sexo, como en “Te vi llegar con manos como hierros candentes” (*Espejo negro*, 2001), donde tras una relación tóxica, recuerda los rastros de magulladuras en su cuerpo producidas por un tú poético masculino «en las paredes de mi cuerpo / tus manos ya no golpean». De igual modo ocurre en “Ya no me torturan las sogas” (*Espejo negro*, 2001), donde además de golpes, leemos episodios en los que el sujeto masculino le arranca el pelo a la protagonista en «He reconocido mi vida / en los mechones que arrancaron tus puños de mi pelo».

No solo aparece el cuerpo de la mujer, sino también el del amante, sin demasiadas florituras ni apreciaciones, solo estableciendo un vínculo ya erótico, ya amoroso, en el que se deja patente la relación sexual. Por ejemplo, “No era tu cuerpo vacío lo que quería de ti” (*Espejo negro*, 2001) describe una relación erótica, pero también amorosa, pues se dirige al amante de la siguiente manera: «tu cuerpo / sin amor / no es más hermoso ni más sabio / que cualquier otro cuerpo». “Hay un colchón para los tres y ellos” (*Espejo negro*, 2001) representa dos escenarios, uno en el que recuerda a dos cuerpos teniendo relaciones sexuales a su lado, aparentemente felices: «sus cuerpos son hermosos / sus pieles suaves», y otro en el que apreciamos solo a ella y a un hombre al que hace tiempo amó, pero ya no, con el que sigue manteniendo una relación. La comparación con el primer escenario se establece porque en este caso el cuerpo del hombre la «golpee meciéndome / como las olas mecen a los ahogados», dejando claro literalmente en un paréntesis que «(yo no querré acostarme sobre él)». Volvemos a ver esa relación tóxica que la destruye, que la anula, como en “Qué delgada eres” (*Bella durmiente*, 2004), en el que la relación sexual es plasmada como lucha o tortura, «nos palpábamos buscando / dónde hacer el corte más limpio».

La madurez de su voz poética queda reflejada en *Haz lo que te digo* (2015), poemario que en palabras de Abril (2015), podría resumirse de la siguiente manera:

Jacques Lacan afirmaba en *El Seminario 8* acerca de *La transferencia* en su disparidad subjetiva, su pretendida situación, y sus excursiones técnicas, que «Al principio era el amor», y que estamos abocados a esperar a que el otro diga lo que queremos escuchar, porque nunca podremos hacer que lo diga o que lo haga, y que por tanto se presenta como una quimera (Abril, 2018, p.243).

En *Haz lo que te digo* (2015), de una manera más madura nos habla del amor en términos de adultez, tras vivir diferentes situaciones, con una especie de tranquilidad de quien ha vivido la pasión amorosa, el erotismo, y está dispuesto a repetirlo, aunque eso le lleve al sufrimiento. Vemos en un primer momento la necesidad de fusión amorosa con el amante: «lo que quiero es penetrarte / taladrar la piedra de tu cuerpo / y este sexo cóncavo de mujer / se vuelve inútil para mi deseo».

En este poemario desecha el idealismo de tiempos pasados y abraza la búsqueda de la «lógica en el otro, en nuestras reacciones y relaciones, pero no la poseemos ni siquiera para nosotros mismos» (Abril, 2018, p. 244), así observamos:

Estamos programados para ver causa / donde solo hay azar/ la pasión por un tema / o una disciplina / el ritmo idéntico el sentido del humor / ciertos puntos de vista. / Curiosamente los experimentos demuestran / que no es la razón sino el instinto / lo que nos hace buscar coherencia (*Haz lo que te digo*, 2015).

Ese encuentro con la realidad, esa definición del sujeto erótico racional, con los pies en la tierra, autónomo, se relaciona con el otro sujeto amoroso en un espacio en el que ambos conviven sin dejar su independencia: «No te necesito / te dije. [...] / Entonces me plantaste arbolitos alrededor / plagados de nidos en sus copas / y estas enredaderas que me suben por las paredes» (*Haz lo que te digo*, 2015).

Este poemario también deja constancia de las relaciones eróticas con nostalgia, como en “El cuerpo que tanto me pedía que tanto me”, donde siente añoranza de un tiempo pasado en el que se sentía viva:

El cuerpo que tenía piernas con muslos / rematados en nalgas por un lado rodillas por el otro / y todavía continuaba / que tenía en el pecho dos timbres redondos de plata / que hacían ring ring al aplicar una leve presión (*Haz lo que te digo*, 2015).

En el presente, la voz poética recuerda ese pasado, pero actualmente se siente mayor y apagada («toda esa maravilla deselectrificada»). La poeta, desde su madurez, se compara con un proceso geológico y «la simbología de la roca o paralización de los

cuerpos que no se comunican, petrificados, nos recuerda a aquella piedra dura que ya no siente» (Abril, 2018, p.244). El poema “He empezado a interesarme” plasma ese aspecto geológico del cuerpo «en mi carne cristalizada hay signos / que de saber interpretarse / explicarían como se han formado / algunas cadenas montañosas» haciendo referencia con esto al paso del tiempo de su cuerpo, un lugar que «me sirve para saber si contengo / reservas petrolíferas / o si sería un buen lugar / para almacenar desechos nucleares».

La atracción entre los cuerpos se relacionará con el paisaje, con lo rocoso, con la gravedad, ya que «el conocimiento del medio acaba repercutiendo en el conocimiento de uno mismo» (Abril, 2018, p. 245). En el “El problema con nosotras las rocas”, presenta su cuerpo como algo sin voluntad, «a merced del ambiente», siendo arrastrada por el agua y el viento, «no solo nos arrastran y desgastan / las aguas y los vientos / también / cuando nos hacemos pequeñas / cabemos en un puño cerrado» (*Haz lo que te digo*, 2015) siendo fiel a su hilo temático, su cuerpo es su casa, pero nunca ha sido dueña de sus actos.

El cuerpo y la maternidad será un tema recurrente en su obra, no solo como una experiencia biológica, sino como un constructo ideológico. Este tema ha sido poco cultivado en la historia de la literatura femenina, pero actualmente se considera un tópico notable en la literatura escrita por mujeres, sobre todo en la poesía. Laura Freixas afirma en el prólogo de *Madres e hijas* que la aparición de este tema se asocia a la irrupción de las mujeres en la literatura: «existen algunos temas que solo han sido tratados en literatura exclusivamente (o casi) por escritoras, y solo lo han sido, por lo tanto, desde que las mujeres escriben» (Freixas, 1996, p. 21).

Miriam Reyes se centrará sobre todo en la decisión consciente de la no maternidad, relacionada en ocasiones con la relación tormentosa que describe, con la figura de su madre, con el concepto de vientre.

En su primer poemario vemos la maternidad reflejada por medio de un método anticonceptivo como el implante de su brazo izquierdo. En “Tengo un asesino en mi brazo izquierdo” (*Espejo negro*, 2001): «Tengo un asesino en mi brazo izquierdo / producto de la más alta tecnología. / Si no fuera por él / mi cuerpo sería una fábrica de engendros satánicos». En esta pieza la voz poética se dirige a un tú masculino («mi querido psicótico», «tú hombre») asegurándole que ella tiene el control de la descendencia de esa relación y que puede usarlo cuando le plazca: «Puedo construir

muñecos / a tu imagen y semejanza. / Dios me ha dado ese poder». En “Si te hubieras suicidado entonces” (*Espejo negro*, 2001) vuelve a mencionar ese dispositivo en su brazo mediante los siguientes versos: «Fuiste solo una amenaza inconclusa / al igual que tus metrallas de esperma / fugazmente fulminadas / por las potentes armas radiactivas / que mantengo camufladas en mi zurda / extremidad superior». Otro nombre con él que se dirige a este implante será el de «cumplido trabajador / de esta nuestra gloriosa era de la cibernética» (“Si algo no soy es sanguinaria”, *Espejo negro*, 2001).

La relación tormentosa de la voz poética con el amante tendrá como consecuencia el no querer ser madre, para no crear un ser semejante a él ni a ella, que no sea fruto de ese vínculo de amor tóxico. En “He tenido mil hijos tuyos” (*Espejo negro*, 2001), la narradora asegura al tú poético que no tendrá hijos porque pretende no molestar a su amante con la presencia de los retoños: «jamás me permitiría / hacer algo que te molestara / oh demente amante mío». En otra ocasión vuelve a esta idea por medio de referencias a figuras relacionadas con la muerte como los vampiros, «por mi sangre revolotean / espermatozoides hambrientos de leucocitos / como vampiros intravenosos»; o el asesinato, «ya ha sido asesinado previamente en tu honor» y «por eso me encargo de que ninguno de ellos / salga vivo de este holocausto uterino». Lo mismo ocurre en “Si algo no soy es sanguinaria” (*Espejo negro*, 2001), en el que recuerda que la responsabilidad de no querer concebir hijos viene de las dos partes, de la suya y de la de su amante: «No contraté a este asesino para saciar sedes de muerte / sabes que lo hice por ti / y en tu contra». En esa lucha que se está produciendo en la relación tóxica, los dos personajes pretenden tener el poder de la decisión de la maternidad.

Para los amantes, la maternidad sería una catástrofe, algo irresponsable, pues solo pueden concebir una criatura perversa, consecuencia de su relación. En “Presiento el desastre de la maternidad” (*Espejo negro*, 2001), la voz poética tiene miedo imaginando al hijo que traigan al mundo: «te lo comunico con el temblor de mi vientre / y tú te ríes jugando a adivinar el monstruo / que podría salir de esta tumba semiabierta», y describe al hipotético retoño como algo sobrenatural, maligno: «si fue capaz de soportar / el veneno que cuidadosamente / le suministré durante meses / es porque se trata de una criatura inmortal». Incluso al final de su relación, la voz poética teme haber quedado embarazada como venganza del amante para que después de la ruptura no pueda olvidarlo y vemos como siente que está gestando algo en su interior: «Llévate esta masa encogida / que me metiste dentro / que amarraste a mi ombligo. / [...] Siento la metamorfosis de mis espacios

cálidos / es esa criatura devastándolo todo». Ella no quiere tenerlo bajo ningún concepto, no quiere nada que le ate a esa relación pasada: «Sácamelo sácamelo / o me delinee la cintura / con la tijera de los remiendos» (*Espejo negro*, 2001).

Por otra parte, el vientre será una parte clave del cuerpo en la obra poética de Miriam Reyes, no solo vinculado a la maternidad biológica, sino a la creación poética. En “Fragmentos para una poética” (*Yo, interior, cuerpo. Antología poética*, 2013) afirma que su escritura «parte del cuerpo (de todo el cuerpo, no solo de la herida)». Su vínculo con su propia corporeidad es tan fuerte que asegura que «el cuerpo es mi materia, lo que soy. Mi vientre es mi mundo interior». Esa relación poética con su vientre suele ser hostil, ya que las referencias que se hacen a él están relacionadas con la negativa a crear vida, de hecho, su vientre «está seco y vacío» (“Mi vientre está seco y vacío”, *Espejo negro*, 2001); es el «espacio vacío / de todo lo que fui dejando por el camino» (“Mi vientre es mi mundo interior”, *Bella durmiente*, 2004); es «ese desierto negro que tanto te asusta» (“No soy dueña de nada”, *Bella durmiente*, 2004); se convierte en «pozo de los niños ahogados que te están esperando» (“Asómate a esta boca”, *Bella durmiente*, 2004). Incluso, su órgano reproductor es cáustico y peligroso para la vida al afirmar que «con el sexo húmedo y ácido / destruyo toda materia orgánica / que se entierra en mí buscando descanso» (“Con el sexo húmedo y ácido”, *Espejo negro*, 2001).

Los recuerdos de la figura de la madre serán asimismo representados por medio del vientre y de la maternidad. El poema “Mamá y yo” (*Bella durmiente*, 2004) describe el parto catastrófico de la voz poética como una situación angustiosa vinculada a la muerte: «Mis hombros eran demasiado anchos y el médico / se vio forzado a empujar mi cabeza de vuelta al útero». La situación de la madre es comparada a la de la hija, pues la madre la concibió a ella, pero ella no será capaz de concebir a nadie: «Yo también ahogué cabezas y sexos / pero no salvé vidas». En poemarios posteriores, vuelve a recordar la figura de su madre, ya fallecida, mediante un vínculo inquebrantable madre-hija relacionado con el vientre: «porque solo ella sufrió con su cuerpo por mí / y la cicatriz de su vientre tiene mi firma» (“El vestido negro meciéndose en la maleta vacía”, *Desalojos*, 2008).

Como conclusión, a lo largo de la obra poética de Miriam Reyes hemos podido ver cómo la autora se vale de una voz poética para subvertir esos esquemas tradicionales en relación con el erotismo en esta poesía actual que apuesta por las nuevas realidades en

las que la perspectiva de género tiene un papel primordial. Por otro lado, el aspecto de la corporeidad del sujeto poético ha estado patente a lo largo de todo su poemario, entendiendo cuerpo como identidad, una identidad que en ocasiones se relaciona con un vacío existencial, otras, es visto como materia vinculada a lo terrenal, a la naturaleza, a la roca, y que, otras, entra dentro de la ecuación «escritura- cuerpo- identidad» (Díaz de Castro, 2016, p. 109).

2.3.2. Raquel Lanseros

El concepto de cuerpo para Raquel Lanseros está relacionado con el principio y fin de la existencia, el cuerpo es algo más que lo físico, sobrepasa los límites de lo tangible, es una entidad propia que supera a la propia razón y a la mortalidad. En “Bello con alma” (*Croniria*, 2009), la voz poética se dirige al cuerpo para agradecerle su sabiduría y elogiar la transmisión de ella de alguna manera a la protagonista. Ella ha aprendido a largo de la vida a través de la razón, «cuánto esfuerzo de análisis / qué dura disección de la existencia / para que el algoritmo arroje [...] / un resultado idéntico / al fruto de la piel». Sin embargo, el cuerpo ya se las había anticipado por medio de su canal de comunicación, las sensaciones, «casi todas las cosas que he aprendido / me las anticipaste / con un temblor ligero / con una obcecación inexplicable / con el ánimo huidizo en las nubes / con un festín de ganas», a pesar de que la protagonista no fue capaz de comprenderlo hasta tiempo después, «lástima de certeza inadvertida». Ese cuerpo sabio, ese «código secular de la epidermis», se relacionará en este poema con el elemento del fuego, «querido cuerpo mío / frágil lente de fuego» o «acerca a mí tu cáliz», quizá por la relación del fuego con la sabiduría en el mito grecolatino de Prometeo, cuya antorcha de fuego es símbolo del conocimiento

En el “El beso” (*Croniria*, 2009) aparece al inicio el concepto de cuerpo compuesto de momentos presentes, como una entidad superior relacionada con el origen de la vida y con la inmortalidad. Ese concepto de cuerpo como tiempo, como algo trascendente, aparece en el poema haciendo referencia a elementos corpóreos como la piel, la sangre, las entrañas o las arterias, vinculadas asimismo al acto de besar: «para fundir la piel deshabitada / con el rumor sagrado de la vida», «tú me miras colmado de cuanto forja el goce, / volcándome la sangre hacia el origen», «esta fusión bendita hecha de entrañas, / la arteria permanente de la estirpe».

En “Ensayo general de otro horizonte” (*Las pequeñas espinas son pequeñas*, 2013), volvemos a percibir el cuerpo como algo sagrado, fiel y atractivo a la propia voz poética, «reivindico el derecho a vivir cuerpo adentro, / donde no impera el falso testimonio», incluso confía más en su propio cuerpo que ella misma y no duda en ponerlo por delante de su propio entendimiento, «si pudiera algún día huir de mí, / plantaría la semilla de un álamo en mi vientre. / Mi árbol de cuerpo entero, en pie de mediodía, / avanza campo abierto por valles de combate». Además de ello, vuelve a relacionar el cuerpo con la sabiduría a través del álamo, árbol que simboliza en la mitología no solo el concepto de sabiduría, sino de eternidad.

Otra vinculación con lo corporal aparece en el poema “El amor”, publicado en *PopScience* (CERN/Subway, 2014), en este caso por medio de la partícula elemental ‘quark’, una de las partículas más pequeñas del universo. Este elemento físico se compara con el ser humano, con las banderas, y se afirma en el poema que «forman prácticamente toda la materia. / Por ejemplo mi hígado, el suelo o una avispa».

Relacionado con el concepto de cuerpo asistiremos a la maternidad presentada en *Matria* (2018), poemario que se centra temáticamente en el proceso de gestación de una madre y, a su vez, en el concepto de pervivencia humana. Para la propia Lanseros: «la maternidad es bastante poética. A mí me ha significado una reflexión. En este caso la maternidad y el contraste temporal entre lo que significa una vida y otra» (Lanseros, entrevista en Robles, 2019: web). Por un lado, encontramos poemas como “Todo corazón” que narra cómo la voz poética experimenta las primeras sensaciones de llevar en su interior a su primer hijo: «Laten dentro de mí dos corazones. / Uno lleva conmigo cuántos años [...]. / El otro es breve y frágil / apenas perceptible / aún cuenta por semanas su presente».

Esta maternidad estará relacionada con la palabra, el lenguaje, la poesía, como conceptos creadores, entes gestantes de lenguaje. Como afirma Túa Blesa en su reseña de “El cultural” del periódico *El Español*: «La matria no puede entenderse en un sentido limitado a la memoria del sujeto, a su biografía [...], sino que se extiende a la de toda la especie». Cantero Soriano hablará de ‘matria’ como el «término utilizado con frecuencia en la antigüedad clásica para referirse a la tierra tanto del nacimiento como del sentimiento» (Cantero, 2019, p. 2).

La poesía será vista como creadora, como madre de la palabra, como principio de la humanidad, por ejemplo, en “Para qué la poesía”, describe a la poesía como un ser superior, con mayúscula inicial, como un ideal platónico: «¿Quién sino la Poesía / vitrina de lo apenas vislumbrado / los ojos vigilantes tras la venda / destacamento rumbo a la verdad?». En vez de Adán y Eva nos encontramos a Laura y Francesco, haciendo referencia a Francesco Petrarca y Laura, su musa, «bendito sea aquel día/ cuando Francesco y Laura / abrieron el camino nuevo que discurre / sin ley de gravedad». Será la poesía algo inmortal, eterno, intermediaria entre el ser humano y Dios, «bendito sea el día [...] / en que nació Poesía: que sabe hablar con Dios y nunca muere». Lo mismo ocurre con la poesía y el lenguaje en “La lengua necesita un respiro”, siendo dos amantes que controlan el universo, dos dioses poderosos. El lenguaje/la lengua será el «motor primigenio / que toma conciencia», que «armoniza al concierto del cosmos su respiración» y «se sumerge en su lago sonoro/ donde es dios del país de la idea/ y reencuentra el calor de su amada, por fin, la poesía».

Por otro lado, la maternidad se relacionará con la cultura familiar, ya que para la propia Lanseros:

La *matria* es fecunda, es femenina, es la tierra generadora de vida, y obviamente la maternidad tiene mucho que ver con todo eso. [...] Yo vuelvo los ojos a los padres y a los abuelos y, por consiguiente, también al hijo» (Lanseros, entrevistada en Robles, 2019, web).

Con los progenitores como en “Padre”, en el que la voz poética teme separarse de su padre, a veces descrito como un ser superior, por encima del tiempo y el espacio, «yo quisiera emplear las palabras en auparte / bien alto / como tantas veces me has edificado», me oigo gritarle al mundo desde dentro de ti / desde el tiempo y la nada», con sabiduría, «tus palabras que aciertan a explicar el origen», y semejante a una deidad, «mi gigante eterno / mi invencible gigante». Asimismo, la figura de la abuela, «madre de mi madre» será muy importante para la voz poética en “Fría como el dolor”, en el que le dedica unas palabras en su lecho de muerte: «¿Me ves? ¿Me quieres todavía? ¿Me dejas que te siga / adonde vayas?». Sus antepasados forman parte de su proceso de maternidad y así lo deja patente en “Epifanía en la boca”, en el que recuerda su tierra natal mientras espera la llegada de su hijo: «Pasado y porvenir se besan en mi ombligo, / si yo pudiera, como ayer / querer sin presentir». Para ella sus antepasados, sus ancestros, vuelven a su mente con «todas las lluvias de América y de Europa / todos los trajes pulcros de los muertos / todas

las despedidas / gauchescas / europeas / indígenas / criollas / todo el ruido del tiempo caminando hacia la libertad». Ese ruido puede considerarse como la crueldad a la que se enfrenta el ser humano, puesto que para autores como Cimardi: «para Lanseros, la vida es un regalo extraordinario y al mismo tiempo contradictorio desde el principio. Después de nacer, el ser humano conoce la crueldad del paso del tiempo» (Cimardi, 2022, p. 331).

2.3.3. Julieta Valero

El cuerpo será un tema muy importante en la poética de Julieta Valero, que se describirá como algo independiente del sujeto y el objeto amoroso, sentirá más, será más sabio, cobrará entidad propia y será independiente.

En *Altar de los días parados* (2003), vemos diferentes poemas que tratan este aspecto del cuerpo. Para empezar, debemos detenernos en “Poética (supongo)”, poema que refleja la superioridad de los cuerpos humanos, no solo de ella misma, «Todo duerme en mí / todo habita en cada uno de nosotros», los elementos que están dentro de ella serán «las grandes hazañas», «las doradas miserias» e incluso «todos los poemas», pues «el sueño del universo / se acuña en nuestras carnes». Por lo que su cuerpo será algo de gran importancia en el universo, como un mundo propio en el que, entre otras cosas, habitará la poesía, aquella que la protagonista se encargará de transmitir al lector. Su cuerpo tomará diferentes formas, como vemos en “Tres grados de lo inefable”, haciendo ya referencia en el título a lo que no se puede explicar, entre ellas la de un parque, «un día desperté y estaba hecha parque»; la de un bosque, «te llegó un rumor de bosque»; y la de la noche, «el tercer día era una noche».

Pasando al erotismo en relación con el concepto de cuerpo, en “Galicia- Agosto- Otra mujer”, la voz poética describe a la mujer que observa que está «enseñando su sistema nervioso» o posee «dos llagas bajo la camisa». Incluso el cuerpo de la amada, que vuelve a ser algo independiente a la propia persona, se comunica con la protagonista a través de diferentes elementos como sus órganos « “Se le cayó el alma en un descuido y / la saca los domingos de paseo- susurran sus órganos” » o el propio cuerpo, «yo sé más de lo que debiera / escuchando su cuerpo». No solo eso, sino que la protagonista sentirá que su propio cuerpo llegará a hacer el amor con el cuerpo de su amada, no con ella, en el poema “A veces no hago el amor contigo”, donde expresa sus sentimientos hacia la

amada, «ocurre que tu cuerpo me rescata / de la soledad que la piel impone / a mi sangre», son los cuerpos los que están teniendo un intercambio, un contacto, no las personas que lo habitan. “Pliego de descargo” será un poema de amor en el que, en este caso, es el cuerpo de la protagonista el que transmite sus emociones, «te quiero con órganos que me habitan / e ignoran que te quieren» o «Y tengo suerte que vísceras blandas / y dulces, más dulces y dignas que yo / para quererte, al fin te quieran / como yo no alcanzo». Aquí vemos que el cuerpo de la protagonista llega a experimentar más sentimientos por el objeto amoroso que el mismo sujeto.

Esa comunicación del cuerpo también la apreciamos en otros poemarios de la autora como *Los tres primeros años* (2019), ya que en “Mosaico del arado y el asombro, con la voz y los recuerdos de Federico García Lorca y una hectárea de Inger Christensen”, el cuerpo tomará la palabra «qué opinan los cuerpos de que alguien los busque», y será modificado por los propios vocablos, «lo que quiera que sea que hacen las palabras en los cuerpos / [...] lo que quiera que sea que hacen las palabras no dichas en los / cuerpos». En “Lo que se funda”, además de comunicarse, el cuerpo será un espacio ilimitado, inabarcable, «lo que se funda con el cuerpo oculta para siempre sus límites».

En *Mitad* (2019) el cuerpo seguirá siendo muy importante, en la sección “Frontal” del poemario veremos como el cuerpo es algo que supera al propio concepto de amor, «son los cuerpos amados, no el amor»; y sufrirá, incluso se diluirá como algo líquido, «el cuerpo se encuentra con sus deshielos. / A lo largo de una vida; varias veces». Otro momento en el que se refiere al elemento líquido será en “(42)”, en el que la voz poética se ve a ella misma como «agua sumida» que se «tartamudea acantalidamente».

La segunda sección de este poemario se denomina “Cuerperio” y a lo largo de sus poemas se reflejan características del propio concepto de cuerpo. Una de las primeras muestras que vemos será lo que podemos llamar ‘metacuerpo’ en “(33)”, en el que el cuerpo tiene su propio cuerpo, «deberíamos responder, amor aún / con el cuerpo del cuerpo». También se muestra como un ente omnisciente en “(35)”, «el cuerpo / nunca se equivoca» y «hay que escucharlo / su ordalía», en el que queda constancia de que se expone con su propia ordalía, sin miedo al juicio divino. El cuerpo también será hogar, casa, en el último poema de esta sección, “(48)”, una casa en mayúscula, un ideal que habita en nosotros y nosotras, sobre todo, pues esa casa «ofrece orden y calor a todas / las mujeres que aquí miran y / una es pequeña, todas son niñas».

La tercera sección “Mitad” no hablará del cuerpo como lugar interior de intimidad, para refugiarnos en los malos momentos. En “(73)” el amor que siente la voz poética se mezcla con la desdicha en un poema en el que se han vuelto a omitir los signos de puntuación y en el que vemos tanto al sujeto protagonista, «yo carne», «dice mi cuerpo», como al objeto amoroso, «tu carne», «tu olor». La voz protagonista sigue amando al objeto amoroso, «sale por mi boca el jugo de amar», como si el amor residiera y se creara en el cuerpo, como un «jugo». Ese cuerpo nos llevará a la inmortalidad por medio del proceso amoroso, «al hacer el amor pierde / sus edades las posee todas» (poema “(79)”).

El concepto de cuerpo también se relacionará con el de la maternidad, sobre todo en *Los tres primeros años* (2019) en los que concentra los poemas relacionados con el nacimiento de su hija. (Medina, 2020, p. 16). El primer poema “Traer un hijo” reflexiona sobre el sentido de la vida y el nacimiento de un hijo. En principio, le parece una locura, «traer un hijo / al mundo, pero ¿de qué estamos ha-/ blando?» y refleja diferentes situaciones de tener un hijo recién nacido con «sus noches interrumpidas», «su asomada de dientes», sus «décimas», su «habla». Posteriormente reflexiona sobre la vida que, llena de contrastes, «siempre amenazada vida», estamos dispuestos a vivir, «verla existir eso exigimos». Asimismo, vemos en “Origen extraordinario”, la descripción del ciclo de la vida a través de la maternidad, «salí de uno claro, alumbré / como una galaxia otro, tuve que comer / para no deshidratarme hasta dar con el de mi séptimo día».

Con respecto a la cronología del embarazo que se nos describe, en un primer momento vemos las sensaciones de la madre al tener al feto en su interior, por ejemplo, en “Madre, yo en cuanto parábola”, se dirige a sí misma en segunda persona, como una madre inexperta y con muchas dudas, «Madre, qué sabrás tú que aún no», haciendo referencia a la incertidumbre en los días previos al parto. Sin embargo, ya siente a su pequeña «en cuanto curva de mi envite», en un «linimento y fetal posición».

Ese nacimiento será esperado por dos madres, como refleja ya en el título del poema “Entre sus madres”, en el que se refleja la realidad del paritorio en el cuerpo de la mujer gestante, «aún con puntos abajo, manos arriba: /estupefacción», y se describe el cuerpo del bebé recién nacido, que es una mujer: «Ella existe. Tiene lóbulos, uñas remotas». La pervivencia del ser humano está garantizada, pero para la protagonista, algo de ella ha muerto para que viva su hija, «en el paritorio una / mujer se extingue, da paso». Otras características de la recién nacida las encontramos en «su pequeña mano», donde

se describe a una «mujer tan pequeña que solo supura mariposas cerebrales», que tiene «los ojos de su madre». Otros poemas también darán cuenta de ello como en “Viernes 17 de junio de 2015”, cuando habla de la sensación de la maternidad, «dos mujeres. / ser su madre y observar la maternidad desde fuera».

El crecimiento de ese bebé «dieciséis meses y ya ante el big data» también será descrito en “Elecciones con bebé. En busca de la retórica del compromiso I”, en un poema que adquiere sensación de velocidad y de paso del tiempo por la ausencia de signos de puntuación, «imagina de nuevo su /manita echando a un lado la sed dermatitis anal dame / un beso dame un beso de la abuela», en el que va viviendo diferentes episodios como vemos de enfermedades y presentaciones a la familia, y otras experiencias como aprender a montar en bici «introduce por distraída enajenada del sol / primavera mía su voto la bota en el radio de la rueda». Esa rueda de la que nos habla el verso será la de la bici y la de la vida, pues es una «rueda evolutiva» que reflejará en el poema hasta más de sus dieciocho cumpleaños, pues aparecen referencias como «voto» y «democracia».

En otras composiciones, como “Viernes 17 de junio de 2015”, se transmite a modo de diario los cambios en el cuerpo de la madre y del bebé. Por un lado, la madre, que «hace un año que dejaba de darle el pecho», se siente viva pero su cuerpo ha desaparecido, no lo reconoce, pues «después de dar a luz contarle al cuerpo quién es. / Contra el lenguaje. Sin cuerpo». La protagonista observa ese cuerpo reflejado en el espejo «tumbada / la curva entre la cadera la cintura la supervivencia». Por otro lado, el cuerpo del bebé será descrito con tacto y delicadeza por medio de diminutivos, «el tamborcillo de su barriga centellea», o reflejando lo pequeño de su ser, «sus pies diminutos, carne rosada».

En *Los tres primeros años* (2019), muchos poemas estarán basados en noticias, copiando generalmente los titulares como títulos de los poemas. En el caso de la maternidad, es destacable el poema “Vivir tan alto como la niebla” que recoge una noticia de un poblado de Yemen alejado de la civilización en el que se refleja la ausencia de conflictos. Esto se contrapone con la vida en la civilización occidental, donde vemos a la protagonista, en este caso una madre parisina, que tiene dificultades económicas, «mientras en París saco adelante a mis tres hijos compro en secreto / espermicida llego a ser lo que una es entre millones de panes».

2.3.4. Erika Martínez

El concepto de cuerpo vuelve a ser en esta poeta algo independiente del ser que lo porta, un ente diferenciado de la razón, de lo físico, algo que está dentro de nosotros y a la vez nos protege. Martínez intenta reclamar la materialidad del cuerpo, a partir de la observación, que arranca a veces de lo anecdótico, la autora reflexiona e interioriza todas «las relaciones y sucesos del mundo y les da corporeidad e impacto sobre lo concreto y lo subjetivo» (García-Teresa, 2018, p.119).

En su primera obra, *Color carne* (2009), encontramos el poema “El bosque” donde el cuerpo es identificado con un bosque en el que la protagonista se «adentra» y analiza, «estudio la estructura de este bosque interior», con precaución, pues «tiembla el ramaje, / doy varios pasos». Finalmente reflexiona sobre la peculiaridad que está viviendo intentando conocerse interiormente y se pregunta «¿quién se mira hacia dentro / como un cadáver?».

Posteriormente, en *Chocar con algo* (2017), asistimos a la presencia del concepto de cuerpo como trascendentalidad, “Abolirse” es toda una declaración de intenciones, ya que en el primer verso afirma «yo soy mi cuerpo», pero la protagonista se pregunta: «¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?». Las dudas de la propia identidad relacionada con el cuerpo, con lo físico, le hacen plantearse que si fuese una persona desmembrada, sin brazos, sin piernas, «quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque. / O quizás mis restos me convertirían en otra». En “Mujer adentro”, descubrimos que la voz poética es masculina cuando afirma que «estoy convencido de...», aunque sigue presente la presencia femenina con versos como «una mujer hace puenting dentro del hombre el que estoy escribiendo». En este caso se subraya «la importancia del punto de enunciación, que el punto de vista hegemónico tiende a ocultar dándolo por hecho» (López- Vega, 2017, web) y estamos ante «un intencionado deslizamiento en el uso del género que cuestiona desde los cimientos los estereotipos y las convenciones sobre lo femenino» (Sierra, 2018, p.123).

Con respecto a los elementos corporales, importante será la cicatriz, por ejemplo, en “Mal de altura”, donde es una señal de vivencia, de experiencia, «¿qué señala el piolet que nadie usa / con su dedo clavado en la montaña? / ¿Altura? ¿Superficie? / Mira, esta es mi cicatriz»; o la lengua, reseñable sobre todo en *Color carne* (2009), en el que se convierte en un elemento de evolución hacia la madurez. En “La deslenguada”, la

protagonista es una niña que se ha cortado la lengua en una caída sin querer y, asustada, escucha como su madre le asegura que «si consigo aguantarme las cosquillas, / a cambio de la antigua / me crecerá una lengua larga y requetenueva». Asimismo, en “Canción de Laura”, volvemos a encontrar a una protagonista en su infancia, en este caso con el nombre de Laura, que se corta las trenzas y «devora la lengua / con la que pretende hablar». La lengua será en estos poemas el símbolo de la evolución hacia la edad adulta, hacia el entendimiento del lenguaje.

En relación con el concepto de maternidad como pervivencia humana y cultura familiar nos encontramos “Genealogía” (*Color carne*, 2009), una composición en la que la sororidad entre las mujeres de la familia se hace patente compartiendo el dolor de la protagonista tras un accidente. La madre, la hermana, la sobrina, la tía, la prima, las abuelas, «entre todas, aquel extraño día, / se repartieron / hueso por hueso / el esqueleto / que yo no me rompía. / Les quedo para siempre agradecida».

Más concretamente, en relación a la descendencia, podemos observar lo relativo al órgano sexual femenino en “El punto en el cuello”, donde el yo poético relata una visita al ginecólogo que se atreve a opinar sobre la forma o la belleza de su vagina, «que lo tengo bonito. / De niña apenas: eso quiere decir». Además, describe la diferencia entre las mujeres con hijos, que «tienen una raya en el cuello del útero» y las mujeres sin hijos, que «tenemos un punto». El mundo será comparado con el proceso de gestación en “Luxaciones”, porque «su afán nos incubó» y siendo «la materia que cruje / con la pelvis a punto de parir».

“Perverso polimorfo” será el título que hace referencia al bebé que ha tenido la protagonista. Este bebé se caracteriza con el egoísmo típico de un recién nacido, «una hermosa máquina de deseo», «una atroz criatura sin conciencia», que «exige y arrebató con su amor de tirano». Sin embargo, la voz poética no puede evitar hablar de él con el cariño correspondiente con los adjetivos «hermosa» o con diminutivos como «cabecita» o «cuerpecito», este último «que restriega / y encuentra en todas partes un placer desnudo». En el poema “Nulípara” tenemos lo contrario, el significado del título hace referencia a la mujer que no ha tenido ningún hijo, que se siente libre, «si soy nulípara / la vida que retengo / no destruye la vida. / ¿Si? ¿No? ¿Correcto?», como afirma Tes Nehuén, este poema «se ocupa de la no maternidad y reflexiona en torno a la libertad que reside en esta decisión, pero lo hace con ironía y desenfado» (Nehuén, 2017).

Estamos ante un «nuevo modelo femenino que se niega a definirse por la maternidad» (Bagué, 2018, web), incluso la propia autora afirmará que en este poema se tiene en cuenta «la dificultad de plantearse la maternidad hoy como mujeres, pero también como personas que trabajan en un mundo en el que queda poco espacio para lo que sea tu propia realización» (Martínez, citado en Rico, 2017.).

3. CONCLUSIONES

En este trabajo hemos podido comprobar que actualmente existe una poesía escrita por mujeres en un escenario de empoderamiento en el que se sienten por fin cómodas para expresar sus experiencias y practicar esa literatura de “la mirada de la compensación” de la que ya hablaban Lanseros y Merino en su antología *Poesía soy yo* (2016), ganando así en cantidad y calidad de literatura escrita por mujeres para compensar y equilibrar la opresión sufrida durante siglos.

Las poetisas que hemos analizado en este trabajo han sido elegidas por ser la representación actual de la poesía escrita por mujeres, una poesía reivindicativa y descriptiva, que recorre los diferentes estadios de la mujer del siglo XXI y que sienta precedente para la legitimación de la perspectiva de la mujer en la poesía y, por supuesto, en la literatura actual.

La poesía que hemos analizado está amparada en las corrientes feministas como la “images of Women” de M. Ellman, el “authentic realism” de J. Donovan y L. Edwards y la “ginocrítica” de E. Showalter, entre otras, que priorizarán las experiencias individuales de las mujeres y así crear «un proceso de concientización femenina [...] para despertar la conciencia de la mujer» (Cuplijauskaitė, 1982, citado en Schuck, 2008, p.2). Los temas que rodean al género femenino, su propia realidad, será representada a través de la poesía con experiencias como la sexualidad femenina, el aborto, la maternidad, el cuerpo femenino y su autoconocimiento. A propósito de ellos, temblarán los aparentemente débiles resortes del canon literario a consecuencia de «innumerables cambios sociales, culturales y económicos en relación a las mujeres, aunque muchos de estos sean pequeños» (Schuck, 2008, p.5).

Los aspectos que hemos analizado en este trabajo se refieren concretamente a la manera de percibirse la mujer como sujeto erótico y su relación con su propio cuerpo. La

tradición lírica había bebido a través de los siglos de una mayoritaria visión masculina sobre la mujer y su identidad, incluyendo su sexualidad y su cuerpo. Es por ello por lo que, a través de la escritura de estas experiencias femeninas, se ha producido, especialmente a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI, una ruptura con los esquemas establecidos ofreciendo su propia perspectiva sobre los tópicos presentes en la historia de la literatura.

El sujeto erótico, tradicionalmente concebido desde una perspectiva masculina, pasará a formar parte de la escritura de mujeres actuando ellas como sujeto protagonista, agente, relegando el perfil paciente de la mujer a lo largo de la historia. Esta autonomía e independencia de la mujer se plasmará en el erotismo cual herramienta de subversión contra el patriarcado, apoyado en ocasiones en la parodia e ironía a través de las relaciones sexuales con hombres, otras en la descripción del autodescubrimiento femenino e incluso haciéndose patente en las relaciones lésbicas o fuera del heterocentrismo.

Miriam Reyes trabajará una poética vinculada a la declaración de sus experiencias vividas en el que se siente sujeto erótico, que sufre y hace sufrir, rodeado de toxicidad (“Amo a este hombre misógino”, *Espejo negro*, 2001), de masculinidad tóxica (“Inmóvil”, *Espejo negro*, 2001), incluso de la representación de los abusos en la infancia (“Antes de que te lo enseñen por ahí”, *Bella durmiente*, 2004). Es una poesía a vez fresca, novedosa, actual, en la que ya aparecen elementos como los métodos anticonceptivos (“Tengo un asesino en mi brazo izquierdo”, *Espejo negro*, 2001).

La poesía de Raquel Lanseros aportará también una gran cantidad de referencias y realidades femeninas necesarias en la literatura actual a través de la pasión del sujeto femenino, comparando el amor y el erotismo con un acto histórico de rebeldía (“Royan, le quatorze juillet 1989”, *Leyendas del promontorio*, 2005), como acto de conocimiento (“El hombre casado”, *Los ojos de la niebla*, 2008), con la poesía mística homenajeando a San Juan de La Cruz (“Amor hierofanía”, *Concierto poético para San Juan de la Cruz*, 2016) o incluso como un concepto cercano al mundo de los sueños, como reflejo buena parte de su poemario *Croniria* (2009).

El erotismo lésbico o fuera de lo heteronormativo será representado por Julieta Valero a través de un sujeto protagonista que disfruta de sus relaciones con mujeres (“Frontal”, *Mitad*, 2021) o la descripción de mujeres vistas como objetos eróticos, desde una perspectiva de género (“Galicia- Agosto- Otra mujer”, *Altar de los días parados*, 2003). Valero nos hace partícipe los encantos y desencantos de su sujeto erótico mediante una escritura que juega con el lenguaje y que a veces bebe de esa escritura automatizada

de las vanguardias que intenta reflejar el inconsciente y el mundo de los sueños (“Esta mujer que soy eres no cabe...”, *Mitad*, 2021).

Erika Martínez intentará reflejar «la forma en que cierta violencia colectiva y fantasmas colectivos pasan por debajo de la puerta hacia la intimidad, e impregnan lo familiar y lo amoroso» (Martínez, citado en Ángeles, 2018). Esa violencia, esos fantasmas, traspasarán sus poemas que retratan una protagonista que vive el erotismo con libertad, con crudeza (“Caramelos”, *Color carne*, 2009) y mediante el recuerdo (“Sincronías”, *Color carne*, 2009).

De igual modo, la realidad del cuerpo femenino ha sido víctima a lo largo de la historia de la literatura de «la invisibilidad frente a la idealización patriarcal» (Rosal, 2006, p. 691) y será el siglo XXI el momento en el que las escritoras decidan reivindicar su propio espacio en la sociedad y sentirse representadas a través de su escritura. Como ya apuntaba M. Torras: «el cuerpo ya no puede ser pensado como materialidad ajena a la cultura [...], el cuerpo tiene una existencia performativa dentro de los marcos culturales que lo hacen visible» (2007, p. 20). Por lo que deben ser representados culturalmente y lo será precisamente a través de la poesía femenina. Se desarrollará así una poética alrededor del cuerpo, con una fuerte carga de connotación erótica y sexual relacionada con la «pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo» (Ugalde, 1991, p. 13), en el que las poetisas, entre las que se encuentran las protagonistas de este escrito, hablarán sin tapujos en las descripciones de cuerpos de mujer reales, de su propio sexo, de los elementos corporales que intervienen en las relaciones sexuales, del cuerpo de la mujer embarazada y de los cambios físicos en la vejez.

El cuerpo femenino será parte indispensable en la construcción de la identidad de Miriam Reyes, es su propia casa (“Mi hábitat no va más allá de mi propio vestido”, *Espejo negro*, 2001), o metáfora de muchas de sus vivencias. Asimismo, podemos destacar el vientre de la mujer como clave en su obra poética para reflejar su relación hostil con el proceso de ser madre (“Mi vientre está seco y vacío”, *Espejo negro*, 2001) o, por otro lado, los recuerdos de la figura de la madre (“Mamá y yo”, *Bella durmiente*, 2004).

El concepto de cuerpo será igualmente para Raquel Lanseros una entidad superior, compuesto de momentos presentes (“El beso”, *Croniría*, 2009), como algo sagrado, fiel y atractivo a la propia voz poética (“Ensayo general de otro horizonte”, *Las pequeñas espinas son pequeñas*, 2013) o como materia física biológica, representando elementos físicos como los “quark” a través de su poesía en la revista científica *PopScience* (“El amor”, 2014). Su obra *Matria* girará mayoritariamente en torno a su proceso de maternidad,

representada fundamentalmente a través del cuerpo, pero también de la palabra, del lenguaje y de la poesía como conceptos creadores (“Para qué la poesía”, 2019).

La superioridad del cuerpo humano será visto a través de la mirada poética de Julieta Valero y reflejado en su “Poética (supongo)” (*Altar de los días parados*, 2003), un cuerpo que da cobijo a todo lo que habita en el universo, entre otras la poesía, que la autora se encargará de transmitirnos. Asimismo, el cuerpo superará al propio concepto de amor, se tornará líquido (“Frontal”, *Mitad*, 2019), será un lugar interior de intimidad y nos llevará a la inmortalidad a través del proceso amoroso (“(79)”, *Mitad*, 2021). La visión y experiencia de la maternidad para Valero es concebida en *Los tres primeros años* (2019), en el que describe todo el proceso de embarazo en una familia de dos madres y los tres primeros años de su hija, reflejando incluso la realidad del paritorio (“Entre madres”) o un pequeño cuaderno de bitácora de su desarrollo como madre.

Erika Martínez pretenderá reclamar la materialidad de ese cuerpo que todo lo engloba, reflexionando en su poesía sobre «las relaciones y sucesos del mundo», dándoles «corporeidad e impacto sobre lo concreto» (García-Teresa, 2018, p.119). El cuerpo será representado como algo trascendental (“Abolirse”, *Chocar con algo*, 2017), que a través de las cicatrices experimenta y vive (“Mal de altura”, *Color carne*, 2009). La maternidad para Martínez estará también relacionado con el concepto de pervivencia humana (“Genealogía”, *Color carne*, 2009) y de la relación de descendencia en su árbol genealógico, negando en ocasiones la maternidad, como nuevo modelo femenino (“Perverso polimorfo”, *Color carne*, 2009).

Estas escritoras, a lo largo de su obra poética, han podido demostrar que se debe seguir reivindicando la autoridad femenina como una figura necesaria en el mundo, para transformarlo a través de la escritura de su experiencia y sus deseos, para que las mujeres se identifiquen y entiendan mejor la realidad social en la que se insertan y para que la realidad erótica, y la relación de esta con el cuerpo, de la mitad de la población de la tierra por fin forme parte de la cultura universal.

4. BIBLIOGRAFÍA

4.1. Fuentes primarias

- Lanseros, R. (2005). *Leyendas del promontorio*. Colección de poesía Escena de la Cañada.
- Lanseros, R. (2006). *Diario de un destello*. Rialph
- Lanseros, R. (2009). *Croniria*. Hiperión
- Lanseros, R. (2013). *Las pequeñas espinas son pequeñas*. Hiperión
- Lanseros, R. (2016). *Esta momentánea eternidad. Poesía reunida (2005-2016)*. Visor libros.
- Lanseros, R. (2019). *Matria*. Visor libros.
- Martínez, E. (2009). *Color carne*. Pre-textos Poesía.
- Martínez, E. (2013b). *El falso techo*. Pre-textos Poesía
- Martínez, E. (2017). *Chocar con algo*. Pre-textos Poesía
- Reyes, M. (2001). *Espejo negro*. DVD.
- Reyes, M. (2004). *Bella durmiente*. Hiperión.
- Reyes, M. (2008). *Desalojos*. Hiperión.
- Reyes, M. (2015). *Haz lo que te digo*. Bartleby.
- Reyes, M. (2016). *Prensado en frío*. Malasangre.
- Reyes, M. (2022). *Extraña manera de estar viva. Poesía reunida (2001-2021)*. Mixtura Poesía.
- Valero, J. (2003). *Altar de los días parados*. Bartleby Editores.
- Valero, J. (2019). *Los tres primeros años*. Vaso roto.
- Valero, J. (2021). *Mitad*. Vaso roto.

4.2.Fuentes secundarias

- Abril, J. C. (2011). [Reseña del libro *Autoría*, de J. Valero], *Castilla: Estudios de Literatura*, 2, pp. 1-3. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/12226>
- Abril, J. C. (2018). [Reseña del libro *Haz lo que te digo*, de M. Reyes], *Lectura y signo*, 13, pp. 243-245.
<https://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/LectSigno/article/view/5679>
- Álvarez, X. (2019). *Erotismo, deseo y sexualidad en la poesía de Delmira Agustini y Alfonsina Storni*. [Ponencia de congreso] XI Congreso virtual sobre Historia de las mujeres, Comunicaciones 75.
- Ambra, C. (2022), *La poesía española postmoderna: el canon, la recepción y los medios digitales*, [Tesis doctoral, Universidad de Oviedo (España)], Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo. <http://hdl.handle.net/10651/64362>
- Bagué, L. (29 de enero 2018). [Reseña del libro *Chocar con algo* de E. Martínez], *Terapia de choque*. El País.
- Balcells, J. M. (2006). Del género de las “antologías de género. *Arbor*, 721, 635- 649.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i721.58>
- Blesa, T. (3 de junio 2019). Crítica de *Matria*, de R. Lanseros. *El Cultural, El Español*.
https://www.elespanol.com/elcultural/letras/20190603/matria/403461335_0.html
- Butler, J. (2003). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Paidós.
- Cantero, F. (2019). [Reseña del libro *Matria* de R. Lanseros], *Revista Hispanoamericana*, 9. <https://revista.raha.es/n9.html>
- Cañas, D. (1989). El sujeto poético posmoderno. *Ínsula*, 512-513, 52-53.
- Castro, E. (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Icaria.
- Cixous, H. (1995). *La risa de la Medusa: ensayos sobre escritura*. Anthropos.

- Díaz de Castro, F. (2016). Miriam Reyes: la difícil construcción de una identidad propia. En J. Álvarez (coord.), *Laberintos del género: muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española* (pp. 95-121). Renacimiento.
- DreyMüller, C. (1999). El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti. En E. López, (ed.), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas* (pp. 65-80). Cabildo Insular.
- Escuín, I. (2010). Poesía e imaginario femenino: la escritura de Miriam Reyes, *España contemporánea: Revista de literatura y cultura*, 23, 2, pp. 63-84.
- Everly, K. (2019). La mujer nueva y el erotismo en la poesía de Concha Méndez. En J.J. Lanz y N. Vara (eds.), *La llama y la flecha. Ideología y documento histórico en la poesía española contemporánea* (pp. 73-91). Renacimiento.
- Fariña Busto, M.J. y Suárez Briones, B. (1994). La crítica literaria feminista, una apuesta por la modernidad. En J. A. Fernández Roca, C. J. Gómez Blanco, y J. M. Paz-Gago (coords.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica* (pp. 321-332). Universidad de A Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/8641>
- García, A. (2018). Chocar con algo. Voces miradas. *Viento sur*, 159. <https://vientosur.info/chocar-con-algo-erika-martinez/>
- García, C. (1999). Poetas españolas en el fin de siglo. *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 630.
- Gómez, J. L. (2017). Disidencias: crítica del presente y crítica del lenguaje en la poesía española actual. *Versants* 64:3, pp. 33-44.
- Gómez, M. (2013). Conflicto de identidad: indefinición sexual en tres poetas de la edad de plata. *Revista Signa*, 22 Universidad Complutense de Madrid, 333-358.
- Hermosilla, M. A. (2014). La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad, *Revista Surco Sur*, 4, 45-60.

- Hermosilla, M. A. (2017). Las Humanidades desde un enfoque de género. *Ciencia e igualdad de Género en las Sociedades Científicas*, Jornada de Sociedades COSCE 2017. Universidad de Córdoba.
- Lagarde, M. (2006). Pacto entre mujeres: Sororidad. *Aportes para el debate*, 25. 123-135. <http://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>
- Lanseros, R. (24 de marzo 2019). Entrevista a R. Lanseros por M. Robles. *La Razón*. <https://www.larazon.es/cultura/raquel-lanseros-la-protesta-y-la-denuncia-tienen-cabida-en-la-poesia-DA22552375/>
- Lanseros, R. (16 de enero 2023). <http://www.raquellanseros.com/>
- López, M. (5 de junio 2017). Erika Martínez choca (adrede) con todo. *El Cultural, El español*. https://www.elespanol.com/elcultural/blogs/rima_interna/20170605/erikamartinez-choca-adrede/221597841_12.html
- Martos, M. D. y Neira, J. (2021). *Literatura española y género*, UNED.
- Martínez, E. (2013a). Valores portátiles. El sujeto bajo crítica. En L. Bagué y A. Santamaría (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)* (pp. 49-64). Visor Libros.
- Martínez, E. (5 de mayo 2018). Entrevista a E. Martínez por J.Ángeles. *Lee poesía*. <http://leepoesia.pe/erika-martinez-chocar-con-algo-entrevista/>
- Rico, B. (30 de abril 2017). [Reseña de *Chocar con algo*, de E. Martínez], De la duda metódica a la irracionalidad. *Granada hoy*.
- Rodríguez, A. (2020). Hijas de su tiempo: la integración poética femenina. En E. Mallorquí (ed.), *Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos* (pp. 17-26). Studia Iberica et Americana.
- Sánchez, R. (2017). Reflexiones sobre el canon de la poesía española femenina a partir del 2000. Tres paradas en el camino: Raquel Lanseros, Ana Merino y Yolanda Castaño. *Versants* 64:3, pp. 25-34.

- Sasportes, A. (2021). «Palabras de carne». La encarnación de las voces de dos mujeres poetas de la generación del 27: Ernestina de Champourcín y Concha Méndez. En G. Vecchio y N. Rodríguez (eds.), *Voces y versos. Nuevas perspectivas sobre la generación del 27* (pp. 225-237), Idea, 10.
- Scarano, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. En E. Mallorquí (ed. y coord.), *Poesía española escrita por mujeres desde 1980: textos y contextos* (pp. 35-60). Studia Iberica et Americana.
- Schuck, N. C. (2008). Literatura de escritura femenina. *Revista Borradores*, XVIII-IX, Universidad Nacional de Río Cuarto, 1-10.
- Sierra, J. C. (2018): [Reseña del libro *Chocar con algo*, de E. Martínez], *Revisa Paraíso*, 14, pp. 123-131.
- Suárez, B. (2000). Feminismos: qué son y para qué sirven. En I. M. Zavala (ed.), *Feminismos, cuerpos, escrituras* (pp. 35-48). La página ediciones.
- Rosal, M. (2006). *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, [Tesis doctoral, Universidad de Granada (España)], Editorial de la Universidad de Granada. <http://hdl.handle.net/10481/1006>
- Torras, M. (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Edicions UAB.
- Torras, M. (2009). *El poder del cuerpo. Antologías de poesía femenina contemporánea*. Castalia.
- Ugalde, S. K. (1991). *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*. Siglo XXI.