



La mujer descabezada

Representaciones de la Gorgona en la poesía de
mujeres:

Tina Suárez Rojas

Dr. Joaquín M^a Aguirre Romero
Universidad Complutense de Madrid

aguirre@ccinf.ucm.es

Si hay un elemento característico de la Posmodernidad es la definición de nuestro universo como simbólico. Definirlo como simbólico implica reconocer su carácter *discursivo*, por un lado, y *constructivo* por otro. Discurso y construcción son los dos ejes de un proceso continuo: nuestro universo es simbólico porque está construido por discursos.

A nuestra naturaleza biológica hemos superpuesto una capa cultural que nos envuelve determinando nuestras posiciones y relaciones. Naturaleza y Cultura son los dos campos en los que nos movemos. La Cultura es lo que hemos producido como especie y esa producción es el filtro a través del cual contemplamos la Naturaleza y, especialmente, nuestra propia *naturaleza*. Como seres simbólicos (semióticos, si se prefiere) no nos limitamos a vivir, sino que reflexionamos sobre nuestra existencia y para hacerlo utilizamos el filtro del Lenguaje.

El ser humano es el único animal que define y se define. “Definir” pasa a ser el elemento decisivo en el establecimiento de este universo simbólico en el que nos movemos. Y “definir” es, precisamente, la capacidad de *reducir a discurso* la naturaleza y generar una nueva naturaleza, que ya no es *natural*, sino cultural y social. Este proceso discursivo supone la conversión/traducción de lo que simplemente *es* a un sistema relativo de valores y símbolos. “Definir” pasa a ser, entonces, un acto político en toda su dimensión, puesto que determina las nuevas posiciones en el sistema. “Definir” es la actividad primera del ejercicio del poder.

Hay muchos tipos de poder. Estamos acostumbrados a la personalización del poder, a ponerle rostro, pero el poder es un elemento mucho más complejo. Concebir el poder *como discurso*, supone que para manifestarse no necesita de una voluntad, sino que le basta una cierta forma de inercia, la que acumula en nuestra Cultura, creándonos un contexto que es medio. Esto significa algo importante: que no solo usamos el poder, sino que el poder nos usa, que vivimos insertados en él a través de la Cultura. Nuestras acciones, nuestras palabras son prolongaciones de ese poder originario, primordial que actúa no sobre nosotros, sino *a través* de nosotros.

No es extraño que, una vez descubierto esto, gran parte del análisis contemporáneo en muchos campos se haya concentrado en el poder de los discursos y los símbolos, en cómo esos discursos se insertan en otros discursos que, poco a poco, camuflan su origen y se presentan como *naturales*.

El sistema cultural resultante es un entramado complejo cuyo fondo está constituido por una serie de relaciones primarias de las que se derivan el resto. Hanna Arendt señaló que cuando Platón y Aristóteles concibieron sus modelos políticos “tuvieron que basarse en ejemplos de relaciones humanas tomados del gobierno doméstico y de la vida familiar de Grecia donde el jefe de familia hacía las veces de «déspota», con un dominio indiscutido sobre los miembros de su familia y los esclavos de la casa”.¹

Así, durante siglos, muchas estructuras de poder se han presentado como herederas de una forma natural: *la familia*. De las relaciones de poder entre sus miembros se ha derivado ese carácter *natural* sobre el que se han sostenido dioses y reyes. Los dioses de la mayor parte de las religiones constituyen *familias* y su historia es la de sus disputas por el poder. Los dioses pueden establecer sus linajes a través de los humanos, ya sean como pueblos completos,

descendientes de alguna divinidad o a través de algunos héroes que derivan su grandeza de la conexión familiar. En las religiones monoteístas, los seres humanos pasan directamente a ser hijos del Dios-Padre creador, lo que nos convierte a todos en “hermanos” e hijos eternos. Los reyes, por su parte, también han cumplido esa misma función *paternal* sobre los pueblos, basando su autoridad, reflejo y transmisión de la divina, en el mismo tipo de relaciones.

Obsérvese el doble movimiento del que estamos hablando, la circularidad del caso: los modelos familiares se proyectan sobre la divinidad/religión y el estado para después recibir desde la autoridad de ambos su ratificación. Es decir, el modelo familiar sirve para crear las instituciones y las instituciones refuerzan el modelo patriarcal. El Padre se proyecta sobre el Dios-Padre y el Dios-Padre-Estado ratifica la autoridad del Patriarcado. Si lo pensamos bien, no podía ser de otra manera; o, mejor aún, es la manera más eficaz de alcanzar el propósito deseado: la dominación, el mantenimiento de la autoridad y el poder. La sociedad patriarcal, independientemente de su localización geográfica o temporal, ha sido patriarcal precisamente por esta triple relación de apoyo mutuo: Dios, Rey, Padre.

El núcleo, por lo tanto, de toda argumentación debe buscarse en el interior de las relaciones familiares, en sus estructuras y funcionamiento. Como dijimos al principio, esta estructura relacional se transmite/repite en el tiempo, demostrándose más resistente que las políticas y las religiosas, que se han visto modificadas en diverso grado: más las políticas, menos las religiosas, en función de qué religión estemos hablando.

De toda esta relación, la gran perjudicada es la mujer. La figura autoritaria del “Padre” lo es a costa de los demás elementos de la familia: la esposa y los hijos. Los hijos varones crecen y pasan a ser depositarios de ese poder. La situación de la mujer, en cambio, no se modifica o lo hace apenas. Si sale de la casa paterna, lo hace para

entrar en la del nuevo padre-marido o si no, como se solía decir, para *sumirse en la perdición*, forma de infierno en vida.

Estos elementos analizados son característicos de lo que se ha dado en llamar *crítica a la Sociedad Patriarcal* o simplemente al Patriarcado. Nuestra sociedad occidental, que ha avanzado más que otras en este sentido, gracias al esfuerzo sobre todo de muchas mujeres, manifiesta todavía esta estructura -en crisis, es cierto-, pero que se manifiesta a través de distintas formas de discriminación, violencias domésticas, etc. Las noticias que nos llegan desde otros espacios culturales sobre lapidaciones, encierros, prácticas aberrantes para la mujer, etc. nos hacen tomar conciencia tanto de lo que se ha recorrido como de lo que queda por recorrer.

Mi interés aquí es tratar de explicar por qué en ciertas autoras literarias, poetisas, para ser más precisos, se ha retomado la figura de una Gorgona, Medusa, en concreto, para reivindicar la nueva condición del sujeto femenino. Este caso debe incluirse entre aquellos otros intentos que, desde distintos frentes artísticos, se han propuesto para realizar un desenmascaramiento de los mecanismos culturales. Es decir, aquello que apuntamos anteriormente: cómo los elementos culturales, especialmente los simbólicos por excelencia, son portadores, en este caso, del patriarcado o de *su* cultura. En una interpretación radical y extrema de la Cultura, podríamos entender que el conjunto de los discursos y formas simbólicas estarían cumpliendo una función de sostenimiento del orden a través, cada uno de ellos, de su propio campo. Esto nos lleva a un enfoque multifuncional de los objetos simbólicos: en un nivel específico cumplen el objetivo primario para el que han sido creados, pero en un segundo nivel, en la medida en que se insertan en la tradición, cumplen un objetivo general de sostenimiento del discurso y las estructuras patriarcales. Piénsese que este tipo de acusación es muy frecuente, por ejemplo, en ciertos anuncios publicitarios, películas, etc. que son denunciados por sus mensajes subyacentes. En muchos

casos, ni los mismos autores son conscientes de ese segundo efecto cultural de refuerzo que su creación transmite.

En este sentido, la poesía de la que hablamos se plantea una función similar: una deconstrucción del sentido subyacente de determinadas formas culturales que han constituido el acervo simbólico, narrativo y poético, occidental, ya sea a través de los mitos grecolatinos o de los cuentos populares, leyendas, etc.

La historia de la Gorgona Medusa

Según la mitología griega, tres eran las Gorgonas. Dos de ellas eran inmortales, Euríale y Esteno, y una de ellas mortal, Medusa, la gorgona por excelencia. De cabellos formados por serpientes y dientes de jabalí; tenía alas y sus manos estaban hechas de bronce. Medusa encarna *lo horrendo*, un horror que afecta tanto a los mortales como a los dioses. Su sola contemplación mata, petrificando a aquel que la mira. Solo Poseidón acepta unirse al ser horrendo.

Perseo, el héroe, parte a enfrentarse a ella y, para esquivar su mirada, se defiende con un escudo pulimentado como un espejo, que devuelve su mirada al monstruo. Aprovechando su sueño, Perseo corta la cabeza de Medusa y de su cuello sangrante surgirán los dos criaturas engendradas por Poseidón: Pegaso, el caballo alado, y Crisaor, que nacerá blandiendo una espada de oro.

¿Por qué Medusa?

Retomando la pregunta objetivo de este trabajo -por qué Medusa-, nos encontramos con que la obra de ciertas autoras asume la figura de lo horrendo como una forma emblemática de la condición de mujer. Mi interés por esta cuestión surgió con motivo de la escritura

de una introducción para la antología de la poeta canaria Tina Suárez Rojas en la que la figura de la Gorgona juega un papel fundamental que orienta su producción poética. Tendremos ocasión más adelante de referirnos a esta autora y su obra.

La idea general que manejaremos es que la búsqueda de una escritura propia puede realizarse desde la cultura existente si se introducen los elementos necesarios para llevar a cabo la anulación de los principios subyacentes, es decir, los patriarcales.

Para comprender este proceso de reconstrucción simbólica es mejor tratar de descomponerlo en los diferentes elementos estructurales que lo constituyen. Extraeremos sus principales componentes para ver su articulación.

1.- *Lo horrendo.*

En primer lugar, *lo horrendo* funciona como una marca de exclusión en sí misma. En un sistema simbólico, lo exterior y lo interior pueden ser intercambiables, lo uno es reflejo del otro; es decir, lo horrendo, elemento externo, representa lo interior. La gorgona Medusa representa aquello cuya sola contemplación produce la muerte.

En cuanto mecanismo de marca, lo horrendo es el resultado de una sanción externa: lo horrendo es horrendo *a los ojos de los otros*. Es una consideración de aquellos que apuntan primero para después retirar la mirada. Lo horrendo es *el mal que causa el mal*, aquello de lo que es necesario estar prevenido, la amenaza permanente.

2.- *El combate masculino-femenino.*

Otro aspecto importante constituyente del mito es su carácter *agonístico*. Lo horrendo es el elemento con el que hay que

combatir. El héroe, Perseo, adquiere precisamente esa dimensión mediante la realización de un acto que resulte grandioso: la muerte de la gorgona Medusa. Asistido por los dioses Hermes y Atenea, Perseo, invisible gracias al casco de Hades, logra cortar la cabeza de Medusa con una hoz de hierro y huir con su trofeo, perseguido inútilmente por sus hermanas.

Resulta interesante la confluencia de apoyos en la tarea de Perseo. El héroe no está solo, sino que toda una serie de fuerzas de las divinidades se ponen a su lado para ayudarlo a realizar su objetivo. Tenemos dos elementos importantes: *a)* el escudo pulido que, sostenido por Atenea, sirve de *espejo* y devuelve la terrorífica y paralizante mirada de Medusa; y *b)* la invisibilidad de Perseo gracias al casco de Hades. Gracias a estos dos elementos, Perseo puede vencer a Medusa.

Si nos damos cuenta, Medusa no muere *en combate* a manos de Perseo, sino por el efecto mortal de su propia imagen. Al igual que los otros pueden ser víctimas de su mirada, Medusa *muere al contemplarse en el espejo*. El arma letal es ella misma. El hecho de decapitarla ya no tiene más función que cumplir el compromiso realizado al rey Polidectes; la cabeza no tiene más que un valor de prueba. Es, pues, la astucia del héroe masculino la que acaba con el ser horrendo femenino.

Resumiendo estos elementos, tenemos un hombre invisible que actúa sobre el monstruo femenino matándola con su propia imagen especular.

Creo que la comprensión de estos elementos nos ayuda bastante para encontrar la respuesta a la pregunta que nos planteábamos: ¿por qué asumir la posición de Medusa desde una poesía de mujeres?

La explicación hay que elaborarla teniendo en cuenta que la representación femenina y de lo femenino ha sido desarrollada desde el presupuesto contrario: una *belleza/virtud* idealizada, platónica, de origen patriarcal, que la aleja de sí misma. El ideal poético femenino representa justo lo contrario de lo que Medusa representaba. Con sus versos, con sus poemas, con sus metáforas... los poetas han idealizado a la mujer y, a la vez, han construido una representación cultural que construye un sistema, un marco referencial. Es este marco referencial el que es rechazado, esta *posición relativa* la que se niega.

El que las mujeres abandonen el papel que los hombres tradicionalmente les han asignado y se dirijan hasta el extremo contrario debe ser analizado con cierto detalle. Cuando se asume *la posición de Medusa* se está produciendo un rechazo de la construcción poética tradicional de lo femenino en la medida en que se entiende como *falsa*, es decir, una posición que no representa a la mujer, sino la idealización que los hombres han realizado para ellas.

Las mujeres que aparecen en la tradición poética², quieren decirnos estas autoras, *no somos nosotras*; son *imaginaciones* vuestras. Pero esas mujeres imaginarias no son meras idealizaciones; son el resultado del sistema patriarcal. Son, además, *modelos*: modelos de belleza, modelos de virtud, modelos de comportamiento... Es a través de estos modelos como se crea el sistema posicional de la cultura. Por un lado las idealizaciones positivas; por el otro la concentración de los elementos negativos en la categoría de lo horrendo, el lado de Medusa.

Asumir la posición de Medusa, de la Gorgona, es resistirse a ser idealizada, primero, y negarse a seguir ese comportamiento derivado del ideal. El camino de Medusa es, pues, el camino de la mujer que busca *ser mujer* desde sus propios planteamientos, resistiéndose a

ser dirigida y colocada. Medusa es, entonces, un lugar simbólico: una toma de posición y un punto de partida.

Situándose en ese espacio, la mujer asume que los elementos que constituían lo horrendo de su condición solo lo eran desde la perspectiva patriarcal. Se trata, pues, de bucear en lo que ha sido *negado*, en lo que se ha sido sancionado desde las normas socio-culturales.

El *temor a ser Medusa*, a estar en el lado de *lo horrendo*, se pierde y se convierte en motivo de indagación, de búsqueda de la propia identidad. Recordemos que el problema de la *identidad femenina* es constante en toda la reflexión crítica realizada por mujeres en los últimos dos siglos. La cuestión de *desde qué punto pensarse*, culturalmente hablando, ha sido central en cualquier reflexión al constatar que los lugares posibles eran lugares *ajenos*. La situación que se plantea es cómo generar un lenguaje, una teoría, un método, etc. propios, algo que pueda dar un resultado no sesgado. Se comprende, entonces, que el problema mismo de *la escritura* haya estado en el centro de la reflexión feminista desde hace décadas: *¿cómo escribirme, cómo describirme sin utilizar el aparato discursivo que me desfigura?*

Una de las fórmulas elegidas para esto es, precisamente, la deconstrucción de los mitos y figuras constitutivas de nuestra tradición occidental. Medusa es un caso, pero no el único. Podemos citar, como ejemplo, los casos de la canadiense Margaret Atwood, en su poema *Eurídice*, en el que la protagonista dice sentirse mejor en el infierno y no necesitar que Orfeo vaya a rescatarla; o el caso también de la británica Angela Carter, con sus revisiones de cuentos populares, como Caperucita Roja, que reinterpreta con “En compañía de lobos”, texto que dio lugar a la celebrada película del irlandés Neil Jordan.³

En todos estos casos, el material original -ya sean mitos, cuentos populares o cualquier otra forma literaria- es sometido a una labor deconstructiva dejando al descubierto el funcionamiento simbólico de los mecanismos patriarcales. De esta forma, la corriente crítica se distancia de la tradición asumiéndola y negándola en un mismo movimiento.

La Gorgona en la poesía de Tina Suárez Rojas

Tina Suárez es una poeta española, nacida en 1971 en Las Palmas de Gran Canaria. Reciente ganadora del premio de poesía *Carmen Conde*, es autora de cinco obras hasta el momento: *Huellas de Gorgona* (1996-98), *Pronóstico reservado* (1998), *Una mujer anda suelta* (1999), *Que me corten la cabeza* (2000) y, su última obra, *El principio activo de la oblicuidad* (2002). Es ganadora de los premios: “Esperanza Spínola” (1996), “Tomás Morales” (1996), “Ciudad de Las Palmas de Gran Canaria” (1997), “Gabriel Celaya” (1999), mención honorífica del premio “Aula de Poesía de Barcelona” (1999) y, como señalamos, del “Carmen Conde” (2002) por su último libro. En unos meses, está prevista la publicación de una antología de su obra dentro de una colección de poetas canarias de este siglo.

Como habrá podido apreciarse, ya desde la primera obra, *Huellas de Gorgona*, Tina Suárez elige la figura de Medusa para marcar el desarrollo de su producción poética. La condición de mujer es el centro semántico de su obra y es esta figura, y sus distintas derivaciones, la que le permiten ir perfilando un sujeto cuya principal característica es el rechazo de la construcción femenina patriarcal.

La estrategia poética consiste, pues, en ir desmantelando las formas en las que la mujer ha sido encerrada como espejismo por la escritura masculina, en destruir los estereotipos que impiden el autorreconocimiento. Ella misma se definirá en uno de sus poemas

como la “romanticida”, es decir, la que *mata* las falsas representaciones a través de una consideración tradicional de la mujer como *ser sentimental* opuesta al hombre, *ser racional*. El juego amoroso-poético convencional será abandonado en busca de nuevas formas de expresión que reflejen con más autenticidad al sujeto.

Para lograr esto, Tina Suárez recurre básicamente a la inversión carnavalesca, instrumento que le permite tomar las representaciones patriarcales e invertirlas mediante la parodia, la ironía, la cita recontextualizada, etc. Con esto, nos encontramos ante un lenguaje poético necesaria y justamente distinto, casi un lenguaje *anti-poético*⁴ que huye de cualquier trampa suministrada por la tradición.

Este doble movimiento de representación y voladura de los tópicos y figuras convencionales convierte la poesía de Tina Suárez en un juego lúcido no solamente poético, sino cultural. La poesía deja de ser falsa representación de sujetos falsificados por la cultura y pasa, bajo la máscara carnavalesca, a ser análisis lúcido de una *realidad* que lucha por emerger del fondo oscuro, análisis de una nueva realidad sin maquillajes ni luces embellecedoras.

La figura de la gorgona Medusa pasa a ser ese lugar simbólico, ese *rol* que representa la nueva versión de *lo horrendo*. Bajo esta categoría se recogen todas las negatividades a las que se somete a la mujer desde la infancia. Gorgonas son las *niñas malas*, aquellas que se distancian de las normas establecidas; gorgonas son las niñas ridiculizadas por ser diferentes; gorgonas son las que se niegan al amor tópico, a ser románticas sentimentaloides, las que se niegan a seducir con parpadeos; gorgonas, en fin, son las que buscan su camino traspasando esa línea imaginaria de lo aceptado y lo conveniente.

Para moverse por la poesía de Tina Suárez Rojas es necesario comprender que aquí los medios están al servicio de un fin más

general: la construcción de un nuevo sujeto femenino. Esos juegos irónicos -esas frases tomadas de poemas, juegos, canciones o refranes...- mantienen una profunda unidad en su conjunto y son un revelador diario del tránsito del descubrimiento del *malestar en la cultura patriarcal*.

Hay algo más: se percibe un poso de soledad en gran parte de su obra. Medusa, recordemos, merecía el rechazo de todos ante su horrendo aspecto. Solo Poseidón, se nos cuenta, se acercó a ella. La Gorgona no espera *príncipes azules*; sabe que son un fraude; sabe que bajo esa *apariencia amable* se encuentran escondidas muchas tiranías, la invitación a muchas renunciadas.

Lo *horrendo* de ser Gorgona la protege. La Gorgona sabe que el truco del espejo ya no funcionará; el conocimiento, la lucidez la han vacunado contra su propia imagen. Sabe ahora que esa imagen no es proyectada por su fealdad o maldad, sino que le ha sido creada por la mirada sancionadora de los otros; sabe ahora que la belleza y la fealdad residen en el ojo del que mira. De ahí que la mejor forma de reducir esa fealdad sea mostrarla en su dimensión humana. Hay autoinculpación precisamente para llegar a la liberación.

La petición que recoge el título de una de sus obras, *Que me corten la cabeza*, puede ser ahora comprendida en su rotundidad. El *ritual mítico* tiene que ser completado: solicitar la decapitación es ingresar en la libertad del nuevo orden, escapar al otro lado de la línea divisoria, la que clasifica a las niñas en buenas y malas, en bellas y feas, en sanas y enfermas... Ser decapitada es un *rito de paso*, un ceremonial de entrada en ese espacio simbólico y real que permite vivir la propia vida a sabiendas de que se vivirá en la incomprensión ajena, pero en la comprensión propia. Ser decapitada es entrar a formar parte de una nueva tribu, nómada, despatriada, diseminada, pero profundamente unida por el vínculo de la lucidez. Ser

decapitada es, en fin, quemar las naves de la inautenticidad, romper la figura de porcelana, la vitrina que rodea a la mujer.

5 poemas

Para ejemplificar lo expuesto, hemos elegido cinco poemas representativos de esta entrada en el nuevo orden. En todos los libros de la autora existen *poemas definitorios*. Esos poemas son los que suponen la ascunción de la Gorgona. Estos poemas se caracterizan por un carácter *descriptivo*, por una acumulación de elementos que reflejan menos experiencias que *atributos*. La expresión “he aquí” se repite en ellos dejando bien claro el carácter de la *nueva presencia* ante la que nos encontramos. El nuevo sujeto poético femenino que surge de los versos hace profesión de fe de su “gorgoneidad”, de su vinculación con lo horrendo.

La *maldad* que se exhibe orgullosamente en estos poemas se revela, de pronto, gracias al exceso y la acumulación, como *inocente*. A fuerza de acusarse, el poder que sancionó se nos muestra en su irracionalidad, y la mano que sostiene la vara o la piedra dispuesta a aplicar el castigo cae avergonzada.

Confesarse Gorgona es, entonces, liberarse de todo aquello que se había aceptado como malo o negativo. Autoinculparse es un acto de solidaridad retroactivo con el propio pasado y con las otras, las hermanas gorgonas, que, como nos dice la autora, “son las cientos de niñas/ viviendo a la deriva/ prohibidas desde siempre/ al otro lado de tu sangre.” (Rara avis, de *Huellas de Gorgona*, 1996)

RARA AVIS

*y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas*

F. G. LORCA

las niñas raras

hermanita

las que llevan un corazón grosero

que enseña los dientes

pupilas fundidas y uñas

enterradas

feroces en la distancia

con toda la carne a cuestras

son las nenas que aprietan

los labios debajo de las sábanas

las que llegan los dedos

hasta la garganta

para tocarse fondo y la sonrisa adversa

clavándole alfileres

a la foto de piaget

enfermas de silencio y sanas

de amigdalitis

rebeldes por antojo

gorgonas en amores

pasiones llenas

de faltas de ortografía

rudísimas

como sotas de basto

la ternura heñida en los puños

desertoras de dios rotundas

y rabiosas de nada

abiertos los muslos

para mearse

d

e
p
i
e

lo insolente de la risa
en garabatos procaces
una inquietud sanguina
tienen pinta oh de sucias oh de histéricas
oh de amargadas
tiran piedras al precipicio de su ombligo
llevan bajo la lengua
secretos aberrantes teñidos de sarro
(quién echara ese hambre a la calle
por una vida perra que lamiera los talones)
desatinadas
de incurable eidetismo
la locura amarilla
desde el jardín de infancia
huidas
del sueño
suicidado de un holandés dernente
niñas insólitas
con ganas en desahucio
niñas de la ultrahistoria
en nombre del deseo
dueñas de todos los llantos
que son el canto
de sus lágrimas retorcidas
como lombrices que arden
las niñas raras
las del delirio especular
las de los vendavales profanos
escasas de buenos modales

mírate bien
hermana
son las cientos de niñas
viviendo a la deriva
prohibidas desde siempre
al otro lado de tu sangre

de *Huellas de Gorgona* (1996)

MEDITACIÓN EN LA SALA

*Siempre hay una cabrita
que se equivoca de calle
y tuerce por otra esquina.*

R. ALBERTI

yo soy quien se come las tizas
a la hora del recreo
yo la de las manchas de chocolate
en la camisa blanca
los perros flacos las purgas
contra el papel mojado
los gatos la luna insana
sin botas de siete leguas
a mí el insomnio y su millón de ovejas
más que berceuses a regañadientes
mío el jarabe que emborracha a las hadas
y el beso virulento que pica las muelas
yo soy la mocosa del pelo rizado
que no lleva encajes bajo la faldita
la pitusa huraña de la tos felina
adulta desde la rabieta
y hasta el capirote absurda

soy yo la pequeña insolente
que en mitad de la sala
sobre el lindo parquet se atreve
a hacerse la caca reunidos
los invitados con su modo de ser más humano
que libre
su modo de ser no obstante en fin
su modo de ser

de Huellas de Gorgona (1996)

QUE ME CORTEN LA CABEZA

siento debilidad
por los jinetes sin cabeza
adoro a los poetas decapitados

cuando yo muera mami
lleva la mía
por los pelos
al taxidermista

sítuala luego
sobre la biblioteca
enfrente del ventanal
justo en el centro de los retratos
de sylvia y de alejandra⁵

airéala de noche
hacia la latitud norte
riégala un poquito
si la notas cabizbaja

asoléale esos pájaros
que entre los rizos guarece

procura colgarla a la altura
siempre de las circunstancias

que no tenga motivos madre
la reina de corazones para fijar
sobre ella
la vara más despiadada

de *Que me corten la cabeza* (2000)

|

*Creo en las galaxias y en los virus,
Soy un animal tremendo.*

Carilda Oliver Labra

he aquí a la que tropieza
cada tarde con su escoba bruja
mal colocada entre los muslos prietos
a la que le rondan en los dedos
los anillos de saturno
y en cuya cabeza alunizan todas
las aporías

aquí a la que anda por nadires
como pablo por damasco
y no es jardín de las delicias
ni tiempo de ciruelas
ni fuente de castalia
ni añeja sulamita

ni donna angelicata
ni belle dame sans merci

la que no llegará a ser jamás
oración de amaneceres en medio
de vuestras ruinas ni agarrada
a un sedoso perfil
derrotará penumbras

he aquí sus ojos
de gorgona degollada
su llanto de pocos amigos
sus labios haciendo equilibrios
siempre en las lindes de lo
innominable

fijaos en ésta que allá
por el quinto infierno suele
sacar a pasear al perro
de maldoror
cuidaos de su devastadora
vibración óptica
bajo el signo de la risa y al borde
de un sonrojo menta

amadas y amados míos
cuidaos de ella

porque tiene licencia poética
para mataros a todos

de *Una mujer anda suelta* (1999)

COMPARECENCIA

A woman like that is not a woman, quite.

I have been her kind.

ANNE SEXTON

heme aquí
feligresa de pasiones
sin potentada sonrisa
ni manicura cum laude
sin que la vida pronunciara
jamás mí nombre
con un beso
sin un angelazo de guardia
que mudase pecados
bajo mí colcha
comparezco sin excusas
renuncio a pedir clemencia

tengo el cuévano de mis días
rebosado de hojas muertas
pero he dejado por vosotros
mi agonía a medias
y aquí estoy
sumida en el arte
de las birlibirlocas
proceloso el corazón
la pólvora de los astros
riza mi testa rusiente

de la que soy
nada os voy a ocultar
prefiero ser cabeza de gorgona
que torso de sirena

y aunque los labios del deseo
me depararon el olvido
yo apostaría nuevamente
por sus más bellos estragos
con esta autenticidad
que da el demonio a sus hijas

de *El principio activo de la oblicuidad*(2002)

Notas:

- [1] Hanna Arendt: *Entre el pasado y el futuro. Ocho ejercicios sobre la reflexión política*, Península, Barcelona, 2003, p. 166.
- [2] Un interesante ejemplo de esta idealización de lo femenino puede verse a través del artículo de Paloma Andrés Ferrer "La imagen literaria de Eros en la *Antología Palatina*, Libro V", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 23 marzo-junio 2003 (http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/im_eros.html)
- [3] En este sentido, puede verse la obra de Angela Carter *Fantasmas de América y maravillas del Viejo Mundo*, que incluye cuentos como "Cenicienta, o el espíritu de una madre. Tres versiones de un cuento" o "Alicia en Praga, o la cámara de las curiosidades". (Trad. esp. Minotauro, 1995).
- [4] Utilizamos el término "anti-poético" en el sentido de rechazo no a la Poesía en sí, sino a la poesía como transmisora de una tradición que ha contribuido a la fijación de los roles y estereotipos femeninos.
- [4] Sylvia Plath (Boston 1932-1963) y Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936-1972), ambas poetas suicidas.

Bibliografía:

JOAQUÍN M^a AGUIRRE ROMERO (2003): Prólogo, en Tina Suárez: *La voz tomada: Antología 1996-2003*, Ediciones de Baile del Sol, Tenerife, 2003.

HELENNE CIXOUS (1995): *La risa de la Medusa*, Barcelona, Antrophos.

JEROME J. MCGANN (1972): The Beauty of the Medusa: A Study in Romantic Literary Iconology; *Studies in Romanticism* 11 (1972) 3-25.

THOMAS LAQUEUR (1994): *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*, Madrid, Cátedra.

EULALIA PÉREZ SEDEÑO (comp..) (1994): *Conceptualización de lo femenino en la filosofía antigua*, Siglo XXI, Madrid.

Obras de Tina Suárez Rojas:

Huellas de Gorgona (1996/1998)

Pronóstico reservado (1998)

Una mujer anda suelta (1999)

Que me corten la cabeza (2000)

El principio activo de la oblicuidad (2002)

Este texto fue leído en el marco de las II Jornadas
"Las mujeres en el ámbito de la Creación y la

Comunicación Artística Contemporánea", celebradas en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid durante los días 21 y 22 de marzo de 2003.

© Joaquín M^a Aguirre Romero 2003

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario