

PARA COMERTE MEJOR.  
SUBVERSIÓN Y REVISIÓN EN LA POESÍA CONTEMPORÁNEA

María Rosal  
Universidad de Córdoba

INTRODUCCIÓN

La presencia de los alimentos y la cocina en los textos literarios es muy abundante, tanto en la literatura oral como escrita de todos los tiempos<sup>1</sup>. Nos interesa en esta ocasión centrarnos en una selección de poemas contemporáneos, escritos por mujeres, sobre el tema del amor y la comida. Nuestro objetivo es la búsqueda y análisis de cómo un topos tan recurrente en la literatura de todos los tiempos es abordado de muy variadas maneras por poetas que han construido sus voces desde la autoafirmación y la pluralidad, desde la revisión con los modelos patriarcales, vigentes para las mujeres, y el diálogo con su propio presente histórico.

Los poemas propuestos se encuadran en las dos últimas décadas. En ellos podemos observar cómo las poetas se posicionan ante los presupuestos ideológicos de su cultura y de la representación que de ellas configura la ideología patriarcal. Las estrategias metatextuales son múltiples y variadas, sin que podamos suponer una postura unánime por razones esencialistas, sino respuestas plurales hacia los valores que tradicionalmente han constreñido la expresión de la propia identidad. Son poemas en los que afloran nuevas visiones del cuerpo y del erotismo, lo que, unido al uso de la ironía, permite la emergencia de sujetos poéticos subversivos que ofrecen una revisión de modelos obsoletos.

- M<sup>a</sup> Victoria Atencia. La mesa dispuesta.
- Mercedes Escolano. Recetario íntimo para jovencitas.
- Cristina Peri Rossi. Rabelesiana<sup>2</sup>.
- Silvia Ugidos. Soneto del amor que nos hace la cena.
- Amalia Bautista. La dieta.
- Ángeles Mora. Rincón del gourmet.
- Carmen Jodra: *No comprendo. La sed del agua fría.*

La poesía de finales del siglo XX se vale de recursos como la ficcionalidad del yo y la utilización de máscaras autobiográficas para la construcción de nuevas subjetividades. A ello se ha referido Noni Benegas en la antología *Ellas tienen la palabra* (1997): “La creación de una segunda persona poética o de una *alter ego* para sugerir la complejidad del sujeto lírico será un recurso cada vez más utilizado por las poetas” (Benegas, 1997: 48). La libertad de las autoras para enfrentarse a temas tradicionales se ve incrementada a partir de la década de los ochenta cuando “desaparecen las convenciones entre lo que tradicionalmente se consideraba poético o no, digno de ser glosado en verso, y rescatan objetos, palabras o situaciones inéditas para la lírica” (Benegas, 1997: 56-57).

Frente a la representación tradicional de las mujeres que, muy particularmente en la lírica, se han contemplado desde perspectivas misóginas, como objetos bellos y débiles para la contemplación masculina, ahora las poetas construyen personalidades alternativas, un “*alter ego* del sujeto lírico, que se desdobra en seres infinitamente atrayentes, justamente por su diferencia, por su manera de poner en jaque las identidades disponibles para las mujeres en la sociedad” (Benegas, 1997: 66).

1) Rosal Nadales, María (2011), “Las cosas del comer. Hambre y saciedad en la literatura”, en *Especulo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid vol. 47, pp. 1-13, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero47/cosacome.html> [Consultado 15/8/2012].

2) Un tratamiento similar del cuerpo devorado en el acto amoroso lo encontramos en el poema de *Gloria Bosch: Receta de cocina frustrada a las finas hierbas* (*De carne y verso*) <http://www.poemariodemujeres.com/spip.php?article348> [Consultado 15/8/2012].

Muchas de las poetisas, conscientes de esta situación, lo denuncian en entrevistas y textos de crítica literaria: “La mujer se ha visto obligada a derrochar gran parte de su energía en buscar formas de autorrepresentación, en defenderse de una identidad que no acepta, que nada tiene que ver con ella; y sobre todo, que no le permite ser lo que es” (Gómez T., 2003: 181). La toma de conciencia de la necesidad de buscar cauces de expresión y de representación, de construir en definitiva sujetos líricos polifónicos acordes con la realidad del momento histórico en el que viven, es expresada sin ambages: “Se genera una extraña fuerza el asumir la propia historia y defenderla porque es propia, simplemente porque nos pertenece” (Maillard, 1997: 147).

Así, para muchas autoras, la función de la poesía escrita por mujeres “ha sido en gran medida el instrumento de construcción de una identidad propia y elegida, frente a una identidad siempre impuesta; el instrumento de réplica frente a esta identidad no aceptada” (Gómez T., 2003: 181). Sin embargo, ello no significa que toda la poesía escrita por mujeres haya tomado una conciencia tan inequívoca de la necesidad de construcción de nuevos sujetos líricos que realmente las representen. En efecto, ha sido así para aquellas autoras que han manifestado una actitud analítica, revisionista y reivindicativa, tanto en textos poéticos como críticos, lo que no impide que otras autoras hayan mantenido escasa lucha contra los modelos heredados.

La toma de conciencia desde la perspectiva de mujer es claramente enunciada por Julia Uceda: “Hay que ir demoliendo / poco a poco la sombra / que vemos. Que nos dieron. / Que nos dijeron *eres*”. En lo que coincide con Ángeles Mora, quien avisa de la urgente reeducación sentimental para no caer en la trampa ideológica que sitúa a la mujer en el lugar de la “poesía” dificultándole su acceso a la posición de “poeta”.

La poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer. De ahí, tal vez, la doble dificultad que la mujer ha tenido que superar para escribir poesía siendo a la vez ‘poesía y poeta’, que es lo que le decía su ideología, su inconsciente, creyéndose en bastantes casos —pero no siempre— obligada ‘sin darse cuenta’ a utilizar un discurso poético ‘sublimado’, ‘femenino’... o cursi. De ahí que la mujer haya tenido que hacer otro desdoblamiento más a la hora de escribir poesía: tuvo que distanciarse de su propio inconsciente que le decía que ella pertenecía al mismo ámbito —el del sentimiento y la sensibilidad, el de lo sublime. Que la poesía; es decir, ha tenido que distanciarse de su educación sentimental. Sólo así, dándose cuenta del artilugio, se puede escribir desde fuera de esa trampa, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se consideró sujeto, se reservó para sí (Mora, A. 1997: 157).

En la misma línea se manifiesta Olvido García Valdés al referirse a la construcción consciente del sujeto lírico que alberga su poesía: “Mi modelo de sujeto político mujer-feminista comparte muchos de los rasgos del masculino sujeto político derivado de la Ilustración. Un sujeto políticamente activo que reclama su parte y la igualdad de poder, necesita una identidad fuerte: reflexiva, emocional, ideológicamente fuerte” (García Valdés, O. 1999: 16).

Para la construcción de nuevos sujetos líricos, las poetisas recurren a la “revisión” de los modelos propuestos por la tradición y a diferentes técnicas textuales que conducen a la subversión. Para ello se van a valer de estrategias tales como la construcción de sujetos eróticos libérrimos, en los que cabe tanto la iniciativa heterosexual como la expresión del arrobamiento lésbico. La representación textual del cuerpo adquiere perspectivas inéditas antes de los ochenta, pues incorporan tanto el cuerpo masculino, como objeto erótico, para su contemplación (Rossetti), como el femenino desde la autoaceptación (Jodra) y desde la relación erótica entre mujeres (Peri Rosi, Andrea Luca) A ello se suma la búsqueda de un lenguaje no marcado por la tradición patriarcal, la revisión de estereotipos, la reescritura de mitos, riqueza de tono y lenguaje, con la presencia de rasgos coloquiales, muchas veces con intención irónica.

Sharon K. Ugalde, en *Conversaciones y poemas* (1991), propone los conceptos de “subversión” y “revisión” como dos de las características más destacables de la poesía española escrita por mujeres a partir de los 80: “La subversión es una táctica destructora que insiste en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer, mientras que la revisión permite a la mujer construir con precisión y textura su propia identidad, transformando y haciendo suya la riqueza acumulativa del lenguaje literario.” (Ugalde, 1991: XII).

Con ello están de acuerdo otras críticas como Noni Benegas, en el prólogo a *Ellas tiene la palabra* (1997) y Biruté Ciplijauskaitė (2003).

Al analizar el trabajo de Andreu y Rossetti se vio de qué modo subvierten la lengua heredada al apropiársela para sus fines. La clave consiste en tomar un lenguaje sabiamente petrificado por la tradición, mezclarlo con referentes enormemente personales y, una vez embebido de ellos, obligarlo a decir cosas que jamás diría, quebrándolo (Benegas, 1997: 78).

Para Elaine Showalter<sup>3</sup>, la escritura de las mujeres se ha manifestado en las últimas décadas en tres posturas, las que define como “escritura femenina”, “feminista y “de mujer”. Se refiere a la primera como aquella en la que predomina la tradición patriarcal tanto en sus modelos sociales como en los representados en el arte. La fase de protesta o feminista supone una revisión de los patrones tradicionales y la propuesta de nuevos modelos, en gran parte subversivos. Este planteamiento es el que cobra fuerza a partir de los años setenta. Por último, señala una fase de superación de lo anterior para situarse en la búsqueda activa de la identidad. En este sentido, cabe destacar que en la poesía del finales del siglo XX y primera década del XXI predominan las dos últimas posturas, las que ofrecen poemas críticos y subversivos, que conducen a nuevas construcciones de la subjetividad.

En cuanto a lo que Showalter denomina “escritura femenina”, Sharon K. Ugalde (1991) entiende que la aceptación de la tradición está presente en gran parte de la obra de M<sup>a</sup> Victoria Atencia y María Sanz. También Biruté Ciplijauskaitė así lo expresa al referirse a las andaluzas: “femeninas a sabiendas son otras dos poetas del sur: la granadina Rosaura Álvarez<sup>4</sup> y la sevillana María Sanz” (Ciplijauskaitė, 2004: 284).

## REACTUALIZACIÓN DE UN TEMA CLÁSICO

M<sup>a</sup> Victoria Atencia trata con gran sobriedad y eficacia un tema eterno de la poesía: la muerte. La novedad estriba en la renovación del léxico y del escenario. La elegancia del poema de Atencia se sustenta en el tono, en la serenidad con la que trata un tema elevado o filosófico, en la manera en la que es capaz de conducirlo hacia lo cotidiano. El léxico familiar de la casa (mesa, pan, sal, mantel bordado, niños) confieren al poema un tono sin estridencias, lo que no le impide ganar dramatismo. No necesita, en este caso, Atencia, la subversión irónica a la que recurren otras poetas. Antes bien, en la contemplación de un tema fundamental de la existencia, lo aborda desde la perspectiva de la mujer que se siente acorde con la vida vivida y desde la realización personal que le permite adoptar una postura serena ante la muerte.

### LA MESA DISPUESTA<sup>5</sup>

*Y un solo trago, la muerte*

Con la mesa dispuesta, con los sitios precisos  
ya que no te esperábamos, me llegas de repente  
sin que puedas por eso hallarme desaviada:  
donde comemos seis, bien pueden comer siete,  
y el pan compartiremos y la sal de las horas  
sobre nuestras cabezas.

Porque tengo hecho el ánimo y no ha de notar nadie  
ningún cambio en mi rostro. Las risas de los niños  
seguirán sobre el blanco mantel de los bordados

3) Showalter, E., *A Literature of their own*, apud Moi ., 1988: 67).

4) Sin embargo en otro lugar Biruté Ciplijauskaitė sitúa a Rosaura Álvarez dentro de la “poesía de mujer” “radicalmente opuesta a la actitud subversiva, pero sobrepasando la mera reiteración de la tradición. Esa reiteración de la tradición sería la postura de Atencia y María Sanz” (Ciplijauskaitė, 2003).

5) M<sup>a</sup> Victoria Atencia (2006), en *Poesía a la carta, Litoral*, nº 241 p. 65.

aunque sienta en acecho, mientras sirvo, tus ojos.  
tragar ya me es difícil. La garganta está helada.  
Marcharé sin protesta allí donde me lleves.

#### MALAS ARTES

No queremos decir que la representación de una identidad femenina más tradicional solo sea asumida por poetas mayores en edad, sino que puede aparecer también en otras más jóvenes. Así, por ejemplo, Mercedes Escolano (1964) ofrece imágenes de mujer acordes con el imaginario patriarcal en el siguiente poema:

#### RECETARIO ÍNTIMO PARA JOVENCITAS<sup>6</sup>

Échese garra felina y plumón de paloma en celo,  
un manojillo de espliego con que emborrachar el aire,  
cinco pétalos de jazmín y una espina de rosa,  
cola de lagartija y dulce calostro, lágrimas  
de doncella, tres gotitas de sangre y un suspiro...

Mezclar a fuego lento en cazuela de cobre,  
remover el cóctel de cuando en cuando  
hasta que dulzura y pasión alcancen justas dosis  
y la pócima adquiera el ambiguo color de la calina.  
Ofrézcase al enamorado la víspera de San Juan.

La transmisión de recetarios de madres a hijas representa un elemento más en la continuidad de saberes tradicionales. Ahí se encuadran los recetarios de cocina, por lo que este poema dialoga, de manera aparentemente subversiva, con la tradición. La novedad radica en el adjetivo “íntimo”, que alude a otros saberes que muy poco tienen que ver con los fogones y bastante con los calderos. El hecho de que, ya desde el título, se sitúe el objeto del poema en diminutivo “jovencitas” nos lleva a pensar en la transmisión de valores tradicionales para conseguir un marido, primer y último afán de cualquier joven, desde la perspectiva patriarcal.

Es muy extensa la representación textual de las mujeres como malvadas y manipuladoras, capaces de dominar a los hombres con sus malas artes. De ello encontramos abundantes ejemplos tanto en textos orales como escritos, desde el refranero y los cuentos tradicionales hasta *La Celestina*, por citar solo algunos ejemplos notables.

El arquetipo de la bruja encaja en esta construcción y a él se refiere Mercedes Escolano. Es sabido que lejos de la harina o la miel, los ingredientes de las pócimas mágicas son más insólitos y siniestros. Escolano conoce la tradición y la expresa al indicar los componentes de la cocción: “garra felina y plumón de paloma en celo”, “cola de lagartija”. Y como no, si de seducir se trata, no pueden faltar elementos muy valorados por la bibliografía al uso: “dulce calostro, lágrimas / de doncella, tres gotitas de sangre y un suspiro”. La incautación de la voluntad masculina se escenifica, como corresponde en la noche de San Juan, lo que no deja lugar a dudas del objeto del aquelarre. Los recursos son los clásicos de los cuentos de hadas con los que madres y abuelas aleccionan a las niñas, en una matriherencia que les permita asumir el modelo patriarcal y construir instrumentos no para abolirlo, sino para subsistir dentro de él.

<sup>6</sup> Mercedes Escolano (1988) en *Polvo serán*.

## PARA COMERTE MEJOR

A la hora de revisar los arquetipos de nuestra tradición, otras poetas adoptan una postura declaradamente feminista, en la que manifiestan el rechazo al patriarcado (Concha García), o bien recurren a una actitud desacralizadora y carnavalesca, que rebaje la transcendencia de los modelos tradicionales (Ana Rosetti), o reivindican el cuerpo femenino desde el arrobamiento lésbico (Peri Rosi) o recurren a la ironía para conjurar el malestar contra la autoridad patriarcal (Sivia Ugidos, Milena Rodríguez).

Cristina Peri Rosi ofrece un poema novedoso, una reescritura subversiva del topos de la mantis religiosa para representar el amor lésbico. Es un cuerpo en el que todo puede ser nombrado, en un banquete pantagruélico: dedos, huesecillos, tobillo, sangre menstrual, puños, muslos, el gran bolo alimenticio del amor. El léxico de la cocina supone el armazón del poema, tanto en los verbos (comerse, sorber, asaría, bebería, doraría, saltearía, devoraría, rumiar), como en los sustantivos (salsa, cerezas, finas hierbas, licor, canela, ciruelas, aceite, vino, bolo alimenticio). Por otra parte, el verbo *rumiar* y el sustantivo *vaca* sitúan el acto amoroso en lo que tiene de entrega animal, lejos de los remilgos de amor platónico. Es un amor real y la carne cuenta, como cuentan los jugos, y el condimento.

### RABELESIANA<sup>7</sup>

Le gustaría comerse los dedos  
de mi pie izquierdo  
con una suave salsa de cerezas  
y sorber con fruición los huesecillos.

Asaría mi tobillo derecho,  
atado con delicado cordel,  
a las finas hierbas.

Bebería mi sangre menstrual,  
con unas gotas de licor  
y una pizca de canela.

Doraría los puños al horno,  
rociados con zumo de ciruelas  
y pasas desecadas al sol.

Saltearía mis muslos en aceite  
y los devoraría a la noche,  
acompañados con dulce vino.

Después —grande, como una vaca  
cansada de comer—,  
se echaría a rumiar  
su gigante bolo alimenticio  
satisfecha de la deglución

Si alguien le reprochara  
haber devorado lo que amaba,  
con los ojos resplandecientes de placer, diría:  
“De lo que se come, se cría”.

7) Cristina Peri Rossi, (1994), en *Otra vez Eros*.

Aunque este poema se publica en la década de los noventa, su autora ya encarnaba una larga trayectoria de revisión y subversión de los presupuestos poéticos, desde sus primeras publicaciones, por lo que estamos de acuerdo con Noni Benegas cuando afirma que las poetisas de los setenta son las artífices de la denominada “transición lírica”, lo que va a suponer un puente entre las escritoras anteriores y el llamado *boom* de la poesía escrita por mujeres, a partir de los ochenta: “Interesa este proceso porque ejemplifica la “transición lírica” entre unos sujetos de posguerra, marcados por la renuncia [...], y las nuevas subjetividades que construyen las escritoras cuando se restaura el tejido social” (Benegas, 1997: 55). De manera que van quedando atrás los rasgos que caracterizan a la mujer del franquismo y la Sección Femenina: “La pureza sexual, una mentalidad infantil, la maternidad, la domesticidad” (Ugalde, 2003: 128).

### LA MANZANA / EL PECADO

Tras los avances de las poetisas de los ochenta, en los noventa la ironía se va a convertir en “una herramienta útil que permitirá a las poetisas no sólo acabar con la idea de que tradicionalmente las escritoras no han tenido sentido del humor, sino que les va permitir un lúdico y lúcido juego de máscaras” (Ciplijauskaité, 2003: 98-99). La reacción contra el patriarcado, se produce no desde la queja amarga que expresaban las poetisas de los setenta y anteriores, sino a través del juego irónico, lo que supone una distancia de la que carecían sus antecesoras. Todo ello afecta a la construcción del sujeto lírico, así como a las visiones del cuerpo.

La expresión del amor y el erotismo requiere nuevos modelos en la educación sentimental de finales del siglo XX, que supone una mujer independiente capaz de tomar la iniciativa sexual. La voz de mujer del poema de Ugidos se aleja de posturas femeninas y feministas, como hemos podido observar en poetisas de los noventa. Parece surgir de una posición asumida de igualdad entre los sexos en los que la cocina ha dejado de ser el espacio tradicional de las mujeres, así como la iniciativa erótica ha dejado de corresponder al hombre y, por supuesto, el recato y la sumisión de la mujer quedan ya muy lejos. Al igual que en *Las moras agraces* hiciera Carmen Jodra, Ugidos recurre a una forma tradicional como es el soneto para subvertirlo en su contenido. Mientras que en la forma, responde al canon de dos serventesios y tercetos encadenados, en la expresión nos encontramos con la novedad de un sujeto poético que se vale del humor y la ironía para construir, en el escenario de la cocina, un poema con tintes eróticos. El tono humorístico confiere al poema una ligereza que no oculta la transcendencia del mensaje. La mujer, lejos del papel tradicional, se sitúa fuera de la cocina a la vez que incita al hombre a la relación amorosa. El léxico juega con las connotaciones tradicionales del concepto de pecado para el amor y el erotismo. Pero, ahora el pecado es “dulce” como la fruta en sazón. Los alimentos que aparecen son dulces (dátiles, higo) y sabrosos (cecina) incitadores de la gula y la lujuria, aliadas en la buena cocción del alimento, el de los amantes que van a servir al amor. El guiño a los esquemas del amor cortés ofrece una revisión de los modelos: “Prepara mi señor una hornacina”. El sujeto lírico se presenta como un sujeto erótico libre que incita al amante en un juego en el que el recato es puesto en solfa, no desde la queja o el rechazo, sino desde la ironía: “Para mi paladar quiero tu pecho / y otras cosas, mi amor, que no te digo,/ pues caerían los cielos desde el techo”. El epifonema del último verso no deja lugar a dudas de quién es el sujeto activo en la relación amorosa: “¡Deja la cena, amor, y ven al lecho!”

## SONETO DEL AMOR QUE NOS HACE LA CENA<sup>8</sup>

Al hombre que trajina en la cocina  
le debe servidora algún favor,  
pues es más que sabido que el amor,  
ese dulce pecado, es fruta fina.

Prepara mi señor una hornacina  
de oscuro y delicado tenedor  
y se cuecen las cosas del ardor  
ardiente y seductor de la cecina.

Para mi paladar quiero tu pecho  
y otras cosas, mi amor, que no te digo,  
pues caerían los cielos desde el techo.

De la cocina al salón existe un trecho.  
Tú traes dátiles, nueces, algún higo...  
¡Deja la cena, amor, y ven al lecho!

En la misma línea encontramos un poema de Luis Alberto de Cuenca. En este caso el sujeto poético masculino es el que relata toda la acción, para dar voz en los dos versos finales a sujeto femenino, que lejos de situarse como amada para la contemplación, aparece como sujeto activo, expresado en estilo directo: «Tengo un hambre feroz esta mañana./ Voy a empezar contigo el desayuno».

## EL DESAYUNO

Me gustas cuando dices tonterías,  
cuando metes la pata, cuando mientes,  
cuando te vas de compras con tu madre  
y llego tarde al cine por tu culpa.  
Me gustas más cuando es mi cumpleaños  
y me cubres de besos y de tartas,  
o cuando eres feliz y se te nota,  
o cuando eres genial con una frase  
que lo resume todo, o cuando ríes  
(tu risa es una ducha en el infierno),  
o cuando me perdonas un olvido.  
Pero aún me gustas más, tanto que casi  
no puedo resistir lo que me gustas,  
cuando, llena de vida, te despiertas  
y lo primero que haces es decirme:  
«Tengo un hambre feroz esta mañana.  
Voy a empezar contigo el desayuno».

En el mismo sentido de devorar al amado se sitúa Amalia Bautista

---

8) Litoral (2006), *Poesía a la carta*, Litoral, nº 241, p. 81.

## DIETA<sup>9</sup>

Me acosté sin cenar, y aquella noche  
soñé que te comía el corazón.  
Supongo que sería por el hambre.  
Mientras yo devoraba aquella fruta,  
que era dulce y amarga al mismo tiempo,  
tú me besabas con los labios fríos,  
más fríos y más pálidos que nunca.  
Supongo que sería por la muerte.

Frente al escenario tétrico y casi gótico que dibuja el poema de Bautista, Ángeles Mora presenta un retrato goloso y feliz de la relación amorosa. El amor en el rincón más cálido de la casa, donde la gula abre el tálamo para el deleite de los sentidos:

## RINCÓN DEL GOURMET<sup>10</sup>

Una pizca de sal,  
un poco de vinagre  
balsámico,  
un toque alegre  
de pimienta.  
El tacto cuenta y el color  
anima.

Basta un guiño  
agridulce,  
una roja  
granada  
desgranándose  
sobre el verde  
lecho de la vida.

No olvides  
el dorado aceite  
que todo lo liga y despierta  
las buenas sensaciones,  
oscuras,  
luminosas.

Apaga la ventana,  
amor,  
cierra la luz.  
Abre la boca.

9) Amalia Bautista (2006), en *Poesía a la carta*, *Litoral*, nº 241, p. 69. También *Litoral* dedica su nº 245 a *El vino, historia, arte, literatura*.

10) Ángeles Mora (2008), *Bajo la alfombra*. Visor



En *Las moras agraces*, Carmen Jodra crea en muchos poemas sujetos poéticos novedosos, por lo que tienen de autosuficiencia y de rechazo expreso de los arquetipos patriarcales. En este sentido se sitúa el poema que anotamos. La voz lírica es la de una adolescente que lejos de escribir un soneto de amor platónico lamentando la ausencia del amado, se autosatisface. Rompe con ello la imagen tradicional de las mujeres que no deben conocer el erotismo sin el varón o al menos no deben proclamarlo a los cuatro vientos. El recurso irónico incide en el léxico del pecado, simbolizado por la manzana, lo que por otra parte evoca relaciones intertextuales (Blancanieves o la fruta prohibida de la Biblia), rasgo común en la poesía de finales del siglo XX.

III<sup>11</sup>

No comprendo. La sed del agua fría  
se calma al tercer trago; la del vino,  
otro tanto, y el paladar más fino  
se cansa del manjar que requería.

El sueño acaba de empezar el día,  
y la pereza al verse en el camino;  
Todo anhelo se va tal como vino  
apenas toma lo que pretendía.

Y sin embargo hay una sed extraña  
que mantiene sin fin toda su saña...  
Quizás sean cosas de la adolescencia,

Pero devoré anoche la manzana  
y de nuevo me hallaba esta mañana  
trémula toda de concupiscencia.

## CONCLUSIONES

Los poemas anteriores coinciden en la estrategia textual que alía el tema del amor, la muerte o el placer con los saberes culinarios, en un maridaje a veces lúdico, a veces irónico y subversivo, pero siempre innovador. Desde la perspectiva de la construcción de sujetos líricos, que revisan su propia cultura y los estereotipos establecidos, ofrecen textos capaces de cuestionar la realidad, desde perspectivas en las que la voz de las mujeres, plural y divergente, se hace oír.

Dejamos para otra ocasión otros poemas como el que hemos citado de Gloria Bosch o, en sus antípodas, los versos que Isla Correyero dedica a un tema más infrecuente en la poesía. Con el poema *Anoréxica* Correyero se sitúa en la posición de las poetisas de fin de siglo XX que, como hemos comentado, se caracterizan por la búsqueda de nuevos modos de decir en los que no hay temas tabúes ni proscritos. En la misma línea, que mezcla literatura y alimentos, situamos mi poema *Arte de marear*, incluido en el libro *A pie de página* (1992) en el que, bajo el artificio formal de la receta de cocina, se describen con intención metapoética y algo irónica, las directrices para la construcción de un soneto.

---

11) Carmen Jodra (1999), *Las moras agraces*. Hiperión.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Atencia, M. V., *Las contemplaciones*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- Bautista, A., *Cárcel de amor*, Sevilla, Renacimiento, 1988.
- Benegas, N., y Munárriz, J., *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Madrid, Hiperión, 1998<sup>2</sup>. Introducción de Noni Benegas.
- Ciplijauskaitė, B., “Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas”, en Mora, A. (ed.) (2003), en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, 2003, pp. 92-105.
- García Valdés, O., “El canon y la poesía escrita por mujeres”, en López, E. (ed.) 1999, *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 91-96.
- Gómez, T., “En torno a la función de la poesía”, en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, 2003, pp. 177-182.
- Jodra Davó, C., *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión, 1999.
- Maillard, CH., “Poética”, en Benegas y Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 147-148.
- Moi, T., *Teoría literaria Feminista*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Mora, A. “Poética”, en Benegas y Munárriz, *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, 1997, pp. 157-158.
- ROSAL NADALES, M., *A pie de página*, Lucena, Col. Cuatro estaciones, 2002.
- , *Con voz propia. Antología comentada*, Sevilla, Renacimiento, 2006.
- , *Carnavalización y poesía. Subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti*, Córdoba, Litopress, 2007.
- , *Qué cantan las poetas de ahora?*, Sevilla, Arcibel, 2008.
- Ugalde, S. K., *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- , “Las poéticas de las poetas de medio siglo”, en Mora, A. (ed.), *Palabras cruzadas, VII Encuentro de mujeres poetas*, Granada, Universidad de Granada, 2003, pp.127-139.
- Ugidos, S., *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD, 1997.