

---

# GIULIANA CALABRESE “ME GUSTA DIVERTIR A LA GENTE HACIÉNDOLA PENSAR”. EL RECURSO DE LA IRONÍA HUMORÍSTICA EN LA POESÍA FEMENINA ACTUAL

Università degli Studi di Milano  
giuliana.calabrese@unimi.it

## Resumen

En las últimas décadas, la poesía femenina en lengua española ha ido intensificando el legado poético tanto con una revisión de los tópicos, que ha acentuado la fuerza de la femineidad, como con una desmitificación de la tradición a través del humor irónico. En los versos de poetas como Milena Rodríguez, Vanesa Pérez-Sauquillo, Ángeles Mora o Silvia Ugidos, entre muchas otras, la palabra irónico-humorística es la cuchilla que desmonta las falacias de los discursos sociales, literarios y sobre todo amorosos heredados desde una perspectiva que muy a menudo se ha definido patriarcal. En el artículo se verá cómo la ironía (tanto metagenérica como metaformal) deconstruye los estereotipos y subvierte los modelos patriarcales, además de contribuir a una autoafirmación del sujeto poético.

palabras clave: mujeres poetas, feminismo y discurso, ironía, revisión del canon

## Abstract

*“Me gusta divertir a la gente haciéndola pensar”. The recourse to humorous irony in contemporary feminine poetry*

*In the last decades some female poets have been working on the poetical heritage in order to review and demistify traditional topics through ironical humour. In some texts of poets such as Milena Rodríguez, Vanesa Pérez-Sauquillo, Ángeles Mora or Silvia Ugidos, for instance, the recourse to irony (both metageneric and metaformal) is one of the main instruments to challenge the so called patriarchal culture and, at the same time, to propose an active self-definition of a feminine poetical subject.*

*keywords: female poets, feminism and speech, irony, review of the canon*

*Comme toute femme  
depuis Eve  
Cléopâtre  
Marie-Antoinette  
Marie Curie  
Simone de Beauvoir  
ou Audrey Hepburn  
ce matin  
je n'ai rien à me mettre*  
Samantha Barendson

Ya en la poesía española de las últimas décadas del siglo pasado el recurso irónico era uno de los rasgos frecuentes y una de sus finalidades era la de establecer un “pacto realista” con el lector (Juaristi 1994), disfrazando la voz poética, rebajando cualquier tipo de sentimentalismo y relativizando la gravedad de los hechos. Aunque la ironía pueda relacionarse con casi todas las etapas del pensamiento humano, es muy apreciable su empleo por parte de las últimas promociones poéticas (cfr. García Román 2013) ya que el recurso está adquiriendo mayor alcance:

a principios del siglo XXI, la ironía se centra más en el “envase” textual que en la enunciación del mensaje. La nueva poesía incorpora los propósitos que este procedimiento exhibía en la promoción anterior –poner de relieve las implicaciones subyacentes, explotar la ambigüedad, reescribir los intertextos de la tradición–, pero extiende su radio de influencia a otros soportes. Los mecanismos irónicos pretenden restarle inmediatez al código, desubicar al lector y sospechar de una realidad estable. De esta forma, la duda metódica sobre el estatuto de lo visible coexiste con ciertas dudas retóricas que desplazan el foco de atención hacia las funciones del lenguaje. Entendida como una infinitud de contraste, a la manera romántica, la ironía no se complace en la resolución de sus tensiones, sino en el despliegue dialéctico de sus posibilidades (Bagué Quílez 2012: 39).

El propósito de este artículo es precisamente abordar uno de los sistemas dialécticos planteados por medio de la ironía y cómo todavía se puede individuar un rasgo romántico en el incremento de la autoconciencia del autor debido al recurso irónico. Para llevar a cabo este análisis se ha seleccionado un corpus de textos poéticos escritos por mujeres, ya que la figuración irónica es uno de los mejores

mecanismos con los que se construye o se revisiona la identidad femenina en la poesía contemporánea<sup>1</sup> (Rosal 2009). Además de las referencias metodológicas a la retórica y a los estudios sobre la literatura escrita por mujeres, será interesante abordar el tema desde un punto de vista pragmático sobre todo para identificar los mecanismos de inversión y sustitución que difuminan los límites entre ironía y humor (Bagué Quílez, Rodríguez Rosique 2012; 2013).

La exploración de una voz propia de la mujer no significa que exista uniformidad en la creación poética de las escritoras, pero en las últimas promociones se pueden apreciar por lo menos dos caminos aglutinantes que la poesía femenina ha estado recorriendo: se ha intensificado la tradición existente con una revisión de los tópicos que ha acentuado la fuerza de la femineidad y, a la vez, se ha demitificado la tradición con el uso de un tono irónico-humorístico que a veces se desborda hasta en lo cínico<sup>2</sup> (Ciplijauskaitė 2004). El recurso irónico-humorístico es la cuchilla para desarmar las falacias de los discursos amorosos, sociales y literarios heredados de la perspectiva patriarcal y esta revisión supone, en primer lugar, un cambio en la tradición, en la que “la mujer aparece en la mayoría de los casos como objeto para la contemplación o como musa para la inspiración, pero no como sujeto literario que reivindica su propia identidad acorde con los tiempos” (Rosal 2009: 465). De esta manera explica Noni Benegas (1998) la representación tradicional de la mujer como objeto pasivo de la mirada masculina y, sobre todo, el distanciamiento que, a partir de la poesía de los ochenta, se ejerce a través de mecanismos irónicos:

la posibilidad de contemplar con humor e ironía supone poder tomar distancia, distanciarse de la tradición lírica heredada y su acervo de relaciones decimonónicas co-

1 Explican Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2013: 297) que “Ballart (2005: 39) enumera diversas funciones que puede desempeñar la ironía en los textos líricos. Desde este enfoque, algunas de ellas permiten explicar el tipo de ironía más habitual en la poesía de los ochenta y de los noventa. Por el contrario, otras permiten dar cuenta de la modulación imperante en la promoción poética del 2000. Estas últimas se dirigen hacia los siguientes objetivos: desvelar las contradicciones implícitas en la anécdota del poema, llevar al límite la natural ambigüedad del discurso o fomentar un diálogo con los textos de la tradición”. En el ámbito de la poesía escrita por mujeres, sin embargo, la ironía puede apoyar la creación de un lúcido y lúdico juego de máscaras y, por tanto, tener todavía un papel activo en los procedimientos de ficcionalización del sujeto poético.

2 Los rasgos comunes de la escritura femenina sobre todo a partir de la década de los ochenta, más allá del doble recorrido señalado, serían, en opinión de Keefe Ugalde, “la ruptura de límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un yo compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritora de inscribir su propia identidad femenina” (1991: XIV).

dificadas ya en la lengua, donde la mujer aparece siempre como objeto de la poesía. [...] Y lo que sucede en los ochenta es que se ha producido un cambio en la sociedad que beneficia, sobre todo, a la condición de las mujeres y, por tanto, a su manera de situarse ante el mundo y formar parte de él, influyendo y participando. Al dejar de ser depositarias de los valores de la raza, la familia y, por tanto, “víctimas” de la asimetría inherente a la cultura patriarcal, que reforzó el régimen de Franco, pueden mirar con humor esos roles de abandono (1998: 8).

La finalidad de esta deconstrucción irónico-humorística no se limita, por supuesto, a una voluntad polémica, sino que se trata de una actitud propositiva con la que se intenta configurar un sujeto poético, femenino en este caso. Según las formulaciones de Kristeva (1974), de hecho, si un texto intenta desplazarse hacia el goce, la risa, el placer, significa que en esa obra se intenta situar o volver a crear la primera relación con la madre, lo que Kristeva define “chora semiótica”, es decir el área de experiencia en la que cada uno de nosotros ha vivido antes de reconocerse como sujeto separado de la figura materna.

Más allá de las diferencias entre lo simbólico y lo semiótico planteadas por Kristeva, hace falta subrayar lo que la estudiosa especifica en relación al goce producido por el texto, ya que se trata de un fenómeno que de cierta manera modifica los tópicos y, en consecuencia, el mismo pensamiento de los sujetos. Lo que Kristeva define “práctica” –la acción de la escritura que permite el goce textual– tiene un sujeto que deja de ser el “yo” para convertirse paulatinamente en la misma voz creada por el texto. El sujeto, por lo tanto, se construye junto con la escritura y, tratándose de una re-creación (a través de un goce provocado por un recurso irónico-humorístico en este caso), se produce un distanciamiento teatral gracias al cual el poeta puede tomar conciencia de sí mismo y pensarse a sí mismo como sujeto poético, llevando a cabo un procedimiento de ficcionalización del yo<sup>3</sup>. Como afirmaba Pessoa, de hecho, “la ironía es el primer indicio de que la conciencia se ha tornado consciente” (cfr. Ballart 1994: 18), pero la conciencia que se adquiere de uno mismo y que se manifiesta a través de la ironía implica

3 Como es sabido, la poesía de las últimas décadas “pone en escena de manera incesante un baile de voces, rostros, siluetas, que seducen al lector con la sospecha de la semejanza con el inaprensible autor que firma el libro” (Scarano 2007: 83) y esta puesta en escena se realiza muy a menudo con procedimientos autoficcionales y de correlación autorial entre el sujeto de la situación discursiva y el de la situación contextual (Cf. Scarano 1994; Cabanilles 1989). Para que estos procedimientos funcionen, hace falta cierto grado de verosimilitud, que legitima por lo tanto la “constitución de un mundo imaginario, un universo de ficción en el que los mismos sujetos de la comunicación (emisor y receptor) se han sometido a un proceso de ficcionalización, imprescindible para el adecuado ocurrir del hecho literario” (Sánchez Torre 1993: 87).

también la conciencia de una de una relación dicotómica con el mundo:

irony, as the typical form, at all levels, of this century's response to the problematics of an increasingly recessive and dissolving self and increasingly randomized world, strives, but constantly reconstituting itself, to achieve the simultaneous acceptance and creation of a world that is both indeterminate and, at the same time, available to the consciousness (Wilde 1981: 14).

Tomando conciencia de esa duplicidad (tanto interior al yo, como derivante de la alteridad del mundo), y haciendo que también el lector la percate por medio de la ironía, se podría afirmar que se intenta superar la dualidad subjetiva por medio de una síntesis irónico-humorística. Volviendo a Kristeva, de hecho, la “práctica” que permite el goce textual crea una dialéctica del yo y la risa es la operación que testimonia ese mecanismo; la risa, por lo tanto, se afirma en este caso como instrumento de construcción del sentido, que, en términos hegelianos, vuelve sobre sí mismo para contradecirse. Dicho de otra forma, y recuperando las palabras de Baudelaire como la misma Kristeva hace, la fuerza sintética y creadora de la risa pertenece al hombre “que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su yo” (1988: 28).

Pero se podría dar un paso más: en ese sistema dialéctico, la ironía que crea un sentido de alteridad que vuelve sobre sí mismo (para producir una síntesis humorística) puede revelarse especialmente conectada con la femineidad y con la alteridad que la tradición le ha reservado:

The combined characteristics of irony and the feminine might, then, be thought to create a force of “otherness” within the dialectic which operates as a quasi-subjective quasi-knowledge, holding off the full circle return of Hegel's sublated self-consciousness. They create a more anxious mediation of “experience” but one which might steer us away from predetermined positioning and allow for a more open reading of (sexual) difference (Rainford 2005: 90)

o, mejor dicho,

the condition of marginality (with its attendant qualities of muteness and invisibility) has created in women a “divided self, rooted in the authorized dualities” of culture. [This means that] the “splitting images” they create through their double-talking ironies are a means of problematizing the humanist ideal (or illusion) of wholeness, as

well as hierarchy and power. Contradiction, division, doubleness – these are the contesting elements that irony lets in by the front door (Hutcheon 1991: 97)<sup>4</sup>.

Es por estos motivos por los que la ironía se revela un buen recurso para la construcción estética de un sujeto poético tanto posmoderno como femenino: se produce una autosuperación de la subjetividad ya que esta se eleva por encima de sí misma en lugar de ser víctima de su singularidad, como explica Lukács también (2010). La construcción “teatralizada” del sujeto que se mencionaba antes, en consecuencia, remite a la relación del artista con su obra y la ironía, por lo tanto, sería una interrupción de la ilusión en la medida en que el autor entra en escena en dicha obra; pero esta dimensión dramática se podría aplicar también al hecho de que, de cierta manera, el autor de un texto irónico-humorístico siempre le está guiñando el ojo al destinatario para llevar a cabo la construcción de un sentido compartido, según lo que De Man recupera de los postulados de Schlegel: “la ironía es una parábasis permanente”, la interrupción de la obra por parte del coro de la comedia ática antigua para dirigirse al público (cfr. Ballart 1994: 238). Desde esta perspectiva romántica, “no sólo se ríe el autor en vez de hacer reír al público, sino que además se ríe de sí mismo buscando la comprensión del público” (Beltrán Almería 2002: 272).

Desde un punto de vista pragmático, es interesante subrayar cómo Bagué Quílez y Rodríguez-Rosique han entrelazado un discurso que unifica precisamente la ironía (entendida como comportamiento cooperativo entre hablante y destinatario) y la poesía actual. Antes de adentrarse en el análisis de los textos de las poetisas seleccionadas, es conveniente retomar las palabras de los dos estudiosos, sobre todo para centrarse en las relaciones entre ironía y humor:

La versión extendida de la teoría griceana acerca de la ironía sostiene que la inversión que genera el significado irónico no solo revierte sobre lo que se dice, sino también sobre lo que se infiere, tanto convencional como conversacionalmente [...]. Esa inversión otorga a la ironía un valor contrastivo que comparte con el humor. En términos pragmáticos, el humor puede definirse como la sustitución de un marco semántico

4 Según Sharon Keefe Ugalde, esa marginalidad se manifiesta también en el intento de superación de los géneros literarios en la obra de algunas escritoras actuales: “La naturaleza ‘fronteriza’ de la mujer, según explica Julia Kristeva en su libro *La Révolution du Langage poétique* (1974), es el resultado de la marginalidad [...]. Dentro de un contexto lingüístico, Kristeva propone que las mujeres están vistas como el límite entre el orden semiótico y el orden simbólico. Es posible que esta posición límite de la mujer, cuya voz, junto con la de otros marginados, goza de nueva fuerza, contribuya significativamente a la aceleración en la época posmodernista de una escritura superadora de los géneros consagrados” (1991: X-XI).

previamente activado por otro marco semántico nuevo; se trata, por tanto, de un tipo de contraste excluyente. Un marco se entiende como un conjunto de información basada en un objeto (real o imaginario), un hecho, una actividad, una cualidad, etc. Puede estar activado directamente por un elemento léxico o puede activarse inferencialmente (Bagué Quílez, Rodríguez-Rosique 2013: 297).

Aplicando este procedimiento a las convenciones de un género literario se llega, por tanto, a una inversión que se manifiesta en lo que los dos estudiosos definen “ironía de segundo grado”, diferenciándola entre “ironía metagenérica” (cuando la inversión irónica influye en el género elegido) e “ironía metaformal” (cuando se “revierte en la manera de decir, nombrar o contemplar el mundo”) (Bagué Quílez, Rodríguez Rosique 2013: 298).

La ironía metagenérica, en particular, se concibe como

una estrategia discursiva que se caracteriza por transformar un material de partida previo mediante la inversión de sus principales rasgos. Cuando este procedimiento se aplica a las convenciones de un género literario, nos encontramos frecuentemente con la contrapartida de dicho género; o, lo que es lo mismo, con la creación de un nuevo subgénero erigido sobre las ruinas del patrón anterior. Cuando la ironía metagenérica dirige su mirada disolvente hacia las categorías estéticas, se tiende a invertir la jerarquía que ocupan el archivo cultural; es decir, la ironía permite “revalorizar” productos pertenecientes a la esfera popular y “devaluar” nociones propias de la tradición cultural institucionalizada (Bagué Quílez, Rodríguez Rosique 2013: 298).

Este tipo de ironía se puede ejemplificar a través de textos de autoras como Milena Rodríguez o Vanesa Pérez-Sauquillo, entre muchas otras, que optan por transformar un material previo, pero enriqueciéndolo con una ironía de contenidos y no solo formal. El primer caso de reescritura que quiero abordar es el de *Alicia en el país de lo ya visto* (2001), de Milena Rodríguez, en el que el diálogo con la tradición empieza ya a partir del título del poemario, recuperado de un verso de Alejandra Pizarnik<sup>5</sup>, y en que el desafío poético tanto formal como temático crea una tensión que nunca pierde de intensidad a lo largo del libro. En el poema “El porvenir de una ilusión”, se asiste a una reescritura desacralizada de uno de los textos más representativos de la cultura occidental en su vertiente católica:

5 “Hora en que la yerba crece / en la memoria del caballo. / El viento pronuncia discursos ingenuos / en honor de las lilas, / y alguien entra en la muerte / con los ojos abiertos / como Alicia en el país de lo ya visto” (“Infancia”, *Los trabajos y las noches*, 1965).

Padrenuestro que estás en los divanes,  
Sigmund Freud, Dios, Lacan... como te llames  
aparta de mi vida a estos neuróticos  
que llaman a mi puerta sin cansarse,  
volviendo mi corazón una consulta,  
empapando mi cama con sus males.

Padrenuestro que estás en los divanes,  
líbrame del tedio de escucharles,  
estoy harta de lobos y de ratas  
implorando la hostia de la cura  
que comen y se largan sin pagarme.

Padrenuestro que estás en los divanes,  
derívame alguno saludable,  
un Dante que haya ido de visita  
a ese infierno nombrado psicoanálisis.

Y si pido milagros imposibles,  
al menos, con el próximo que toque,  
Padrenuestro que estás en los divanes,  
no me dejes que caiga nuevamente  
en la tentación soberbia de imitarte (Rodríguez 2001: 18).

Como se puede notar sin dificultad, el sentido irónico más evidente surge de la reelaboración y parodización litúrgica, que carnavaliza la tradición y los arquetipos desplazándolos a un terreno amoroso. La ironía, como juego metagenérico que invita a cuestionar la situación heredada, se organiza aquí en torno a la dicotomía entre el espacio celeste y el espacio terrenal y rebaja las tres categorías de personajes en torno a las cuales se organiza el discurso: los hombres, el sujeto femenino e incluso la figura divina. “Es indudable”, como afirmaba Baudelaire, “que la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral” (1988: 18), y en este poema el descendimiento es evidente empezando por el primer verso: “desde el cielo a los divanes, con lo que la desacralización contribuye a la puesta en duda de las verdades inmutables, acorde con la mentalidad posmoderna” (Rosal 2013: 361). A los hombres se les ridiculiza guiñando el ojo a un lector cómplice y deseándoles un descenso mayor aún (“a ese infierno nombrado psicoanálisis”) gracias al cual podrían purgarse; la



voz femenina, lejos de sentirse en posición de superioridad pero consciente de una purgación que debe de haber vivido ya muchas veces, sabe que el camino que podría llevarla hacia una degradación dolorosa sigue presente (“no me dejes que caiga nuevamente”).

Milena Rodríguez brinda otro ejemplo de transformación irónica de un material de partida previo en un poema que recupera una de las sátiras filosóficas de Sor Juana de la Cruz y que, desde el título, reformula las palabras de la jerónima a la vez que pone en duda el orden falocrático: “Discurre, sin ingenuidad, sobre el progreso y adelanto de nuestro siglo en relación a los anteriores y la incesante evolución de la especie masculina”<sup>6</sup>. Así recitan los versos de Rodríguez bajo el epígrafe de Sor Juana:

*Hombres necios...*

Sor Juana Inés de la Cruz

Vive, Sor Juana Inés, sal de la muerte,  
deja la Cruz, al dios de los varones,  
al corazón oculto entre sermones  
que te impuso ese siglo decadente.

Ven, te invito a vivir al siglo veinte,  
que los hombres, mujer, y no te asombres,  
han cambiado, se han vuelto inteligentes.

¿Que si ya no se burlan si los quieren?  
Bueno, sí, se ríen, se marchan, hieren.  
Pero lo hacen sin ganas, a disgusto...

y más, con la razón latiendo fuerte  
(pues saben que está mal y que es injusto)

---

<sup>6</sup> El poema de Sor Juana al que se remite Rodríguez es “Arguye de inconsecuentes el gusto y la censura de los hombres que en las mujeres acusan lo que causan” y Rosal (2013: 365) especifica, comentando el título del soneto de Rodríguez y poniéndolo en relación con el texto de la jerónima, que “es un título igualmente más largo de lo común para un poema y en ambos casos comienza con un verbo que implica reflexión y pensamiento [...]. Rodríguez introduce, además, un sintagma muy significativo “sin ingenuidad”, que sitúa el punto de mira en el discurso y en el sujeto que emite al discurso, lo que unido al comentario “la incesante evolución de la especie masculina” instala irónicamente el punto de mira en una posición crítica que, no por ser aparentemente amable, deja de ser mordaz”.

se arrepienten, Sor Juana, se arrepienten (Rodríguez 2001: 54).

En el soneto se construye un diálogo intertextual con el texto de Sor Juana indicado por el epígrafe y Rodríguez hasta parece estar contestando a las palabras de la monja: si esta última escribía “con el favor y el desdén / tenéis condición igual, / quejándoos, si os tratan mal, / burlándoos, si os quieren bien”, Milena Rodríguez responde “¿Que si ya no se burlan si los quieren?”, pero también contesta de una manera formal utilizando la forma del soneto y un tono epistolar (“Ven, te invito a vivir al siglo veinte”). El orden patriarcal se pone en discusión de nuevo con una alusión a la religión católica (“deja la Cruz, al dios de los varones”) y la poeta vuelve a buscar la complicidad del destinatario en el ámbito amoroso.

El amoroso es uno de los terrenos más fecundos de la ironía femenina, pero antes de adentrarse en las posibles explicaciones del fenómeno se puede proporcionar otro ejemplo de metamorfosis textual a través de la ironía. Es el caso de un famoso poema de Vanesa Pérez-Sauquillo en el que la invectiva irónica adquiere la forma de un mensaje de buzón de voz:

*Caía fatalmente en la trampa del teléfono  
que como un abismo atrae a los objetos que lo rodean*  
Nicanor Parra

éste es mi contestador automático.  
Para herir, simplemente, marque 1.  
Para contar mentiras que me crea, marque 2.  
Para las confesiones trasnochadas, marque 4.  
Para interpretaciones literarias  
producto del alcohol, marque 6.  
Para poemas, marque almohadilla.  
Para cortar definitivamente la comunicación,  
no marque nada, pero tampoco cuelgue,  
titubee en el teléfono  
(a ser posible durante varios meses)  
hasta que note que voy abandonando el aparato  
a intervalos de tiempo cada vez más largos.  
No desespere. Aguante.  
Espere a que sea yo la que se rinda.  
Le evitaré cualquier remordimiento.  
Gracias (Pérez-Sauquillo 2006: 60).

Como se anticipaba, el recurso irónico encuentra un lugar fecundo en algunos poemas de tema amoroso, lejos de la voluntad de centrarse en argumentos que recuperarían los prejuicios que ven a las mujeres como puramente sentimentales. El amoroso, de hecho, podría resultar un ámbito adecuado para la ironía por dos motivos consecuentes el uno del otro. En primer lugar, como es sabido, la representación textual del amor sufre un cambio en la época posmoderna y ya en la poesía de los ochenta se puede detectar lo que Dionisio Cañas define “erotismo cínico”:

[t]anto la visión neoplatónica del amor como la interpretación metafísica de nuestra existencia han sido cuestionadas por los pensadores de la posmodernidad y, a pesar de todo, la poesía se mantiene ajena a esta crisis del pensamiento. Nuestro erotismo cínico es quizás la mejor respuesta al idealismo platónico del amor. En este sentido, sí se puede decir que la poesía más joven ha encontrado ya parte de la respuesta a la crisis de la sentimentalidad antes mencionada (1989: 53).

En este sentido, es interesante notar cómo el recurso irónico se inscribe dentro del “pacto realista” elaborado por Juaristi, en cuya opinión la ironía rebaja la efusión sentimental y le permite al destinatario volver a conectarse con la realidad y, sobre todo, con la Historia: “la pésima poesía sentimental rechaza la temporalidad y crea en el lector la ilusión de que las emociones –y, por ende, los sentimientos– pueden sustraerse a la Historia. Consagra así una falacia dualista, ideológica en el peor sentido, que opone una sentimentalidad natural y acrónica (en rigor, solip-sista) al incesante cambio del mundo” (1994: 26).

En segundo lugar, el amoroso es uno de los temas por excelencia que lleva a enfrentarse a la alteridad y, por consiguiente, a reflexionar sobre uno mismo y sobre los conceptos de identidad y completitud, muy a menudo llevados a cabo a través del tópico de la comunicación, como se puede apreciar en el poema de Pérez-Sauquillo. El erotismo, por lo tanto, desempeña un papel fundamental en la configuración de los sujetos poéticos: se trata de un nuevo posicionamiento del sujeto en unas coordenadas espacio-temporales que ya no dependen de los demás (cfr. Rosal 2010), sino que se crean por la misma voz poética femenina y que se concretizan precisamente a través de la configuración irónica.

Tal y como afirma Lydia Rainford (2005), de hecho, la mayoría de las teorías feministas plantean argumentos que activan un contraste con la perspectiva patriarcal o falocrática que intentan desarmar. Esto lleva a debilitar mucho el posicionamiento de la voz femenina porque esta última se define a sí misma por contraste y, además, tomando distancia de la estructura patriarcal de la que que-

ría emanciparse. La ironía, en cambio, como se puede apreciar en la construcción de los textos propuestos y como dice Rainford, sería una actitud no pasiva del discurso feminista y, sobre todo, que ejerce su poder desde el interior. Como se explicaba anteriormente, las raíces socráticas de la ironía la ilustran como una modalidad retórica del discurso que permite conocer y autoconocerse. Las teorías feministas más recientes (Irigaray 1985; Butler 1999) han subrayado una especial afinidad entre la perspectiva femenina y la ironía gracias a una doble relación con el orden de las cosas: las dos hablan desde el interior de ese orden y sin embargo siguen siendo “otras” con respecto a este último, que de esta manera empieza a subvertirse (cfr. Hutcheon 1991).

En el terreno de la ironía metagenérica aplicada a lo amoroso se asiste también a una subversión y revisión de los mitos clásicos o incluso de los cuentos de hadas. Las poetisas operan muy a menudo reforzando la ironía, acentuando el uso de la rima o actualizando los metros clásicos, como se ha podido apreciar, o también con la “trivialización de mitos, tópicos y motivos literarios, la conjugación de estrofas clásicas con un registro coloquial, o la aplicación de un tono elevado a un asunto prosaico” (Irujo 2007: 74). Es lo que ocurre en “Emboscadas” de Ángeles Mora, por ejemplo, poema en el que la autora rebaja el tópico contemporáneo del príncipe azul con una conclusión tanto humorística como doméstica, a la vez que se define a sí misma<sup>7</sup> y a su autonomía femenina otorgándole al amor características más coloristas que sentimentales, según los paradigmas del erotismo cínico:

Cuando llegó el príncipe azul  
era tan azul, tan azul  
que caía sobre mi rojo  
apagándolo.

Qué peligrosa tinta  
me trajo en sus pupilas.

No conviene mezclar en la colada  
ropas que puedan desteñir, me dije.

---

<sup>7</sup> El título del poemario, *Ficciones para una autobiografía*, Premio de la Crítica en 2015, corrobora la hipótesis de ficcionalidad de la voz poética. En 2016 el libro fue galardonado con el Premio Nacional de Poesía y el jurado concedió el premio a la poeta «por su capacidad de expresar con gran vigor poético la articulación entre la verdad del sentimiento, doliente o luminoso, y el fingimiento de la voz lírica».

Antes de despedirlo  
 tuvimos que lavarnos  
 por separado (Mora 2015: 31).

Pero desplazándose a lo mitológico propiamente dicho, en el que el mecanismo irónico corresponde todavía a una inversión metagenérica, es oportuno mencionar algunos entre los textos de Silvia Ugidos —que abre su primer poemario bajo el epígrafe de Horacio, “¿Qué impide decir la verdad riendo? (1997: 9)—, Ana Sofía Pérez-Bustamante o Aurora Luque:

“Circe esgrime un argumento”

Si regresas Ulises  
 encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde:  
 Penélope ojerosa  
 que afanosa y sin saberlo  
 le teje y le desteje una mortaja  
 al amor. Ella pretende  
 aferrarse y aferrarnos a lo eterno.  
 Si regresas  
 hacia un destino más infame aún  
 que éste que yo te ofrezco  
 avanzas si vuelves a su encuentro.  
 Más enemigo del amor y de la vida  
 que mis venenos  
 es vuestro matrimonio, vil encierro.

Quédate Ulises: sé un cerdo (Ugidos 1997: 52).

“Psique”

Tarde o temprano, Eros,  
 yo tenía que verte. No sé si tú lo sabes.  
 Quizá yo sospechaba que entonces tú te irías.  
 Quién sabe si, en el fondo, no lo hice a propósito.  
 Esto lo pensé luego. Entonces  
 creí que no podría vivir sin ti. No es cierto.

Viví al principio en un despecho airado. Más tarde,  
 una histriónica ira, una honda pena.  
 una tristeza mansa, un eco de costumbre  
 lejana de estar triste, y finalmente,  
 una sorpresa, casi,  
 si alguna vez pensaba aún en ti.  
 Lo siento. Hubiera sido,  
 no sé, más pedagógico,  
 un idilio sin término, o al menos más romántico  
 un final de tragedia, y no este desenlace.  
 Escúchame este otro, a ver qué te parece.  
 [...]  
 Qué lástima de amor. Con que sólo tuvieras  
 dos dedos de frente, todavía podríamos  
 ser la más ejemplar y ultramoderna  
 pareja esporádica de hecho (Pérez-Bustamante 2003).

“Conversación con Catulo”

*Miser Catulle, desinas ineptire*

Deja de hacer locuras, desgraciado Catulo.  
 Deja de hacerlas tú también, Aurelia.  
 Al pensar en los labios  
 que desea morder  
 no recuerda los tuyos. Deja de hacer locuras.  
 Vete a otra parte ya  
 con tu ocio irritante. Ya es hora de que dejes  
 de hacer el gilipollas (Luque 2007: 143).

La revisión de los mitos clásicos y contemporáneos es una de las tendencias más llamativas de la poesía actual escrita por mujeres, en palabras de Thompson:

esta interpretación de la mujer re-imaginada en la poesía es lógica y podemos citar la crítica de Elaine Showalter [*A literature of her own*], por ejemplo, para defender la noción de que la mujer escritora solamente empieza a auto-definirse después de pasar por una etapa, llamada “feminista”, en la que desarma la realidad construida por la sociedad patriarcal. Según el esquema elaborado por Showalter la revisión corresponde

a la última etapa, la “femenina”, en la que la mujer escritora vuelve a considerarse a sí misma y a construir una identidad nueva después de haberse liberado de la relación de dependencia con lo masculino (2002 sin p.).

Por último, cabe mencionar un segundo tipo de reversión irónica, la que Bagué Quílez y Rodríguez Rosique (2013: 203) denominan “ironía metaformal”, y que

no opta por transformar un material previo, sino por fabricar un discurso poético que al mismo tiempo funcione como un ensayo sobre la mirada del sujeto contemporáneo. Se trata de un artefacto híbrido en el que se diluyen las fronteras entre la expresión lírica y la especulación ensayística, entre el artificio confesional y la reflexión crítica. La ironía no sólo reside aquí en un proceso de inversión, sino que va acompañada de una sustitución casi procedimental, que rompe las expectativas del destinatario. Por tanto, los límites entre ironía y humor tienden a difuminarse todavía más (2013: 203).

Buena muestra de este lúcido autoconocimiento, que rechaza una vez más las imágenes heredadas del orden patriarcal además de apoyarse en un diálogo intertextual con los autorretratos de Antonio Machado o de Rosario Castellanos, podría ser el famoso “Posible autorretrato” de Silvia Ugidos (cfr. Rosal 2010):

Yo siempre quise ser una mujer de bien,  
ser alguien de provecho, valiente, emprendedora,  
medrada en las fobias, estable en los afectos,  
brillante en los estudios, por poner un ejemplo.

Yo siempre quise ser una mujer de bien,  
y tenerlos a todos felices y contentos,  
a mis padres y amigos, a Fulano y Mengano,  
a Diestro y a Siniestro...

Pero hay alguien en mí que todo estropea,  
que tuerce los caminos, equivoca las cosas,  
desbarata mis planes, incumple mis promesas.  
Alguien que pisa antes que yo sobre mis huellas.

En fin, visto lo visto, ya lo dicen mis padres:  
“a este paso, hija mía, no llegarás a nada”.  
Está bien, os lo debo, lo siento, lo confieso:

aludiendo a un anuncio, no soy como Farala.

Soñadora, insegura, mitómana, algo vaga,  
con vocación de hormiga y verano de cigarra,  
contradictoria y harta de conciliar extremos.  
En mi defensa alego  
que siempre quise ser una mujer de bien  
pero en su defecto  
soy, en el buen sentido de la palabra, mala (Ugidos 1997: 14-15).

Además de cuestionarse a sí misma y al orden que ha multiplicado las expectativas sobre ella, la poeta establece un diálogo lúdico con la tradición y en los últimos cuatro versos rompe las expectativas textuales provocando un efecto humorístico. Quedándose en el ámbito amoroso que lleva a un autoconocimiento y, de nuevo, en una ruptura final que desemboca en una dimensión humorística, el soneto “Love History” de Carmen Jodra también se inscribe dentro de la ironía metaformal antes mencionada. En este caso, además de poner en cuestión los habituales “parámetros patriarcales para diferenciar actitudes masculinas y femeninas” (Rosal 2006: 799), se ironiza la tradición petrarquista, así que también podría tratarse de ironía metagenérica:

Queridísimo amigo, mi alegría:  
sepas que eres mi solo pensamiento,  
y que tu dulce forma ni un momento  
deja de estar en la memoria mía.

Codiciándote paso todo el día,  
tú eres mi ambición y mi sustento,  
desearte a la vez es alimento  
y es alivio de mi melancolía.

Para mi ardor no hallo refrigerio  
y me consumo por nuestro adulterio,  
como Ginebra en el poema artúrico.

Da a mi cuerpo tus lánguidos abrazos  
porque quiero morirme entre tus brazos,  
queridísimo amigo barbitúrico (Jodra 1999)



La autoconciencia femenina se expresa por medio de la ironía metaformal también cuando se trata de definirse poeta a una misma, como se puede apreciar en este texto de Ángeles Mora, que añade a la fuerza cínica de la ironía la contundencia de la brevedad:

“Dinero de bolsillo”

Se aconseja no cotizar en bolsa.  
Una mujer no aprende  
el ínfimo valor de su moneda  
hasta que no circula  
en el devaluado  
mercado de las letras  
de cambio (2015: 34).

En definitiva, en este trabajo he intentado demostrar que la ironía, cuyos límites se difuminan con los del humor, sirve de instrumento a las poetas contemporáneas para reversionar los tópicos patriarcales y, sobre todo, para autodefinirse como sujetos activos de la tradición poética. Las teorías feministas y pragmáticas utilizadas, además, han demostrado que el recurso irónico-humorístico se inscribe en un “realismo posmoderno” (Oleza 1996) que plantea una vuelta al sujeto y una desmitificación de la tradición y no solo en la poesía escrita por mujeres, especificando, sin embargo, que “Hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo del otro” (Cixous 2001: 46), que el pensamiento de la femineidad se amplía a una categoría dialéctica que da cabida a lo otro. La ironía femenina favorece la autoconciencia del sujeto y genera la complicidad con el destinatario, permitiéndoles a los dos extremos del esquema comunicativo un punto de encuentro intermedio donde se produce una “catarsis irónica” (Juaristi 1994: 26).

## Bibliografía citada

BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2012), *Quien lo probó lo sabe: 36 poetas para el tercer milenio*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

- , RODRÍGUEZ ROSIQUE, SUSANA (2012), “Verso y reverso: teoría pragmática de la ironía y el humor en la poesía española contemporánea”, *Bulletin Hispanique*, 114/1: 411-38.
- , (2013), “La ironía en segundo grado: (in)versiones discursivas en la poesía española reciente”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 90/3: 295-309.
- BALLART, PERE (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario*, Barcelona, Quaderns Crema.
- , (2005), “La musa irónica. Recursos distanciadores en los poetas españoles contemporáneos”, *Texte. Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, 35/36: 235-95.
- BAUDELAIRE, CHARLES (1988), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Visor.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS (2002), *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, Madrid, Montesinos.
- BENEGAS, NONI (1998), “Cuando ellas toman la palabra. Entrevista de Ana Nuño”, *Quimera*, 167/3: 8-14.
- BUTLER, JUDITH (1999), *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London/ New York, Routledge.
- CABANILLES, ANTONIA (1989), *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Valencia, Universitat de Valencia/Collegi Universitari de Castelló/Diputació de Castelló.
- CAÑAS, DIONISIO (1989), “El sujeto poético posmoderno”, *Ínsula*, 512/513: 52-53.
- CIPLIJAUSKAITÉ, BIRUTÉ (2003), “Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas”, *Palabras cruzadas. VII encuentro de mujeres poetas*, ed. Ángeles Mora. Universidad de Granada: 92-105.
- , (2004), *La construcción del “yo” femenino en la literatura*, Universidad de Cádiz.
- CIXOUS, HÉLÈNE (2001), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos.
- GARCÍA ROMÁN, JUAN ANDRÉS (2013), “Ironías y paradojas: la soportable levedad del decir”, *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, eds. Luis Bagué Quílez; Alberto Santamaría. Madrid, Visor Libros: 103-21.
- HUTCHEON, LINDA (1991), *Splitting images. Contemporary Canadian ironies*, Toronto, Oxford University Press.
- IRAVEDRA, ARACELI (2007), “Palabras de familia gastadas tibiamente. (Notas para la historia de un paradigma lírico)”, *Poesía de la experiencia*, ed. Araceli Iravedra. Madrid, Visor: 7-175.
- IRIGARAY, LUCE (1985), *This sex which is not one*, Ithaca, Cornell University Press.
- JODRA, CARMEN (1999), *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión.
- JUARISTI, JON (1994), “El pacto realista”, *Ínsula*, 565: 25-26.
- KEEFE UGALDE, SHARON (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina espa-*

*ñola en castellano*, Madrid, Siglo XXI.

- KRISTEVA, JULIA (1974), *La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXe siècle. Lautreamont et Mallarmé*, París, Seuil.
- LUKÁCS, GYÖRGY (2010), *Teoría de la novela. Ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires, Ediciones Godot.
- LUQUE, AURORA (2007), *Carpe amorem*, Sevilla, Renacimiento.
- MORA, ÁNGELES (2015), *Ficciones para una autobiografía*, Madrid, Bartleby Editores.
- OLEZA, JOAN (1996), “Un realismo posmoderno”, *Ínsula*, 589/590: 39-42.
- PÉREZ-BUSTAMANTE, ANA SOFÍA (2003), *Mercuriales*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- PÉREZ-SAUQUILLO, VANESA (2006), *Bajo la lluvia equivocada*, Madrid, Hiperión.
- RAINFORD, LYDIA (2005), *She changes by intrigue. Irony, femininity and feminism*, Amsterdam/New York, Rodopi.
- RODRÍGUEZ, MILENA (2001), *Alicia en el país de lo ya visto*, Granada, Diputación Provincial.
- ROSAL, MARÍA (2006), *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1975-2000)*, tesis doctoral [02/07/2016] <<http://0-hera.ugr.es.adrastea.ugr.es/tesisugr/16151446.pdf>>
- , (2009), “Nuevas identidades femeninas: la ironía al servicio de la autoafirmación”, *Escritoras y figuras femeninas (literatura en castellano)*, eds. Mercedes Arriaga Flórez et al. Sevilla, Arcibel: 465-80.
- , (2010), “Mujer real frente a mujer soñada”, *Ámbitos. Revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 24: 99-108.
- , (2013), “La fractura del amor romántico en la poesía escrita por mujeres”, *Sociocriticism*, 28/1-2: 343-70.
- SÁNCHEZ TORRE, LEOPOLDO (1993), *La poesía en el espejo del poema. La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX*, Oviedo, Departamento de Filología Española.
- SCARANO, LAURA; ROMANO, MARCELA; FERRARI, MARTA (1994), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- SCARANO, LAURA (2007), *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- THOMPSON, DAVID (2002), “Cambiar de vestuario a Lady Godiva: la revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres”, *Especulo. Revista de estudios literarios* [27/06/2016] <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/godiva.html>>
- UGIDOS, SILVIA (1997), *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD.
- WILDE, ALAN (1981), *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

**Giuliana Calabrese**

Es doctora en Literatura Española por la Universidad de Milán con una tesis sobre la poesía de Luis García Montero y becaria postdoctoral en el Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere de la misma universidad. Se dedica al estudio de la poesía contemporánea en castellano y de su traducción y recepción en el ámbito italiano, con especial atención al análisis de los mayores premios españoles de poesía. Colabora como traductora del español al italiano para algunas editoriales italianas, ha publicado diversos artículos en revistas europeas y es miembro del equipo editorial de la revista *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*.

DOI 10.14672/9.2017.1215