

UNA REVISIÓN DE LA CONSTRUCCIÓN DEL GÉNERO

by

Isis R. Campos, B.A

A thesis submitted to the Graduate Council of
Texas State University in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Master of Arts
with a Major in Spanish
December 2015

Committee Members:

Sharon E. Ugalde

Yuri Porras

Miriam Echeverría

COPYRIGHT

by

Isis Campos

2015

FAIR USE AND AUTHOR'S PERMISSION STATEMENT

Fair Use

This work is protected by the Copyright Laws of the United States (Public Law 94-553, section 107). Consistent with fair use as defined in the Copyright Laws, brief quotations from this material are allowed with proper acknowledgment. Use of this material for financial gain without the author's express written permission is not allowed.

Duplication Permission

As the copyright holder of this work I, Isis Campos, authorize duplication of this work, in whole or in part, for educational or scholarly purposes only.

DEDICATION

Este trabajo es dedicado a las dos mujeres más fuertes que he conocido: Clementina España y María Campos. Gracias por todo lo que me han enseñado, se los agradezco de todo corazón.

ACKNOWLEDGEMENTS

Quisiera agradecer a mi familia todo el apoyo que me han brindado en este tiempo. Este proyecto no hubiera llegado a materializarse sin ellos, gracias a mis padres Fredy y Clara y a mi hermana Tanya.

Gracias al Department of Modern Languages por haberme dado la oportunidad de trabajar en este proyecto. También quiero expresar mi agradecimiento a los miembros de mi comité la Dra. Miriam Echeverría y el Dr. Yuri Porras. Especialmente a la Dra. Sharon Ugalde quiero extenderle mi más sincero agradecimiento. Gracias por ser tan paciente y estar dispuesta a ayudarme no solo con este proyecto sino a crecer académicamente. Gracias por el tiempo que dedicó a revisar y guiarme en este trabajo.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ACKNOWLEDGEMENTS.....	v
ABSTRACT.....	vii
CAPÍTULO	
I. INTRODUCCIÓN	1
II. CONCHA MÉNDEZ	5
III. JULIA DE BURGOS.....	17
IV. ANA ROSSETTI.....	28
V. CONCLUSIÓN.....	42
OBRAS CITADAS.....	45

ABSTRACT

This work studies influential Spanish and Latin-American female poets from the XX Century that reflect and reinvent the image of women from previous centuries. The poets selected create images of strong women by modifying historical images.

Chapter I studies the works of Concha Méndez (1898-1986) and focuses on the revision of the significance of nature in relationship to women and women's roles. I emphasize how through her works the poet finds strength in nature.

Chapter II studies the poetry of Julia de Burgos (1914-1953). I consider how her life experiences impact her works. In comparing her biography to her poems, I explain that she found inner strength in her writing and that through it expressed and defended her own image of herself.

Chapter III studies the works of Ana Rossetti (1950-). Her strength as a poet lies in creating images that change the way in which women are perceived. She challenges traditional roles by voicing desire through ambiguously gendered voices and by deconstructing female objectification.

Using their respective techniques Concha Méndez, Julia de Burgos, and Ana Rossetti defy the dominant image of women and reinvent alternatives in their poetry. This work is a close textual analysis that uncovers the poets' contributions to the creation of images of strong of women.

I. INTRODUCCIÓN

Desde la creación del mundo, si nos adherimos a la versión bíblica, la mujer lleva estigma de ser inferior al hombre. Se le otorgan debilidades físicas y mentales. De esta manera nuestras dificultades más trágicas se originan con la mujer. Ya al abrir del siglo XX el veredicto sigue vivo y extendido en la cultura del Occidente. Su manifestación en un poema de Rubén Darío, “Era un aire suave” de *Prosas profanas*, es un ejemplo de como la culpabilidad femenina seguía viva. El poema, característico del modernismo rubendariano, se enfoca en la belleza a través de las metáforas relacionadas con la mujer. Esta combinación refleja una construcción del género que predomina en la sociedad y la literatura. La mujer es preciosidad y compañía. Además, ella debe ser sumisa al hombre, y a la vez es la causa de su desdicha. El poema “Era un aire suave” expresa esta perspectiva. Eulalia, una joven marquesa, coquetea con dos diferentes hombres:

La marquesa Eulalia risas y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales,
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales (4).

La joven continúa sonriendo y seduciendo a los caballeros. Eulalia representa la mujer que seduce y engaña a los hombres:

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!
Con sus ojos lindos y su boca roja,
la divina Eulalia ríe, ríe, ríe (5).

Lo interesante de este poema es la culminación. En la última estrofa el yo poético recuerda la noche en que observó las acciones de Eulalia, pero no recuerda la fecha ni la hora ni el lugar exacto:

¿Fue en ese buen tiempo de duques pastores,
de amantes princesas y tiernos galanes,
cuando entre sonrisas y perlas y flores
iban las casacas de los chambelanes?
¿Fue acaso en el Norte o en el Mediodía?
Yo el tiempo y el día y el país ignoro,
pero sé que Eulalia ríe todavía,
¡y es cruel y eterna su risa de oro! (8-9)

De lo que sí está seguro el yo poético es que la mujer del poema sigue riéndose. Es decir que en algún lugar existe una mujer haciendo lo mismo que la marquesa Eulalia, porque todas las mujeres son iguales. Todas las mujeres existen para engañar al hombre y llevarle a perdición.

El significado de este poema es justamente contra lo cual las escritoras han batallado a través de los siglos. Según Alicia Suskin Ostriker: “several major studies of women’s writing have demonstrated that, the woman writer throughout most of our history has had to state her self-definition in code” (6). En otras palabras en el pasado y en el presente en algunas culturas las autoras tenían que enmascarar el significado en su poesía. No podían hablar explícitamente desde la perspectiva femenina, ya que debían ser sumisas al género masculino. Esta es la costumbre que las poetisas en el presente quiebran. Ellas están hartas de que la frase “a true writer signifies assertion while a true woman

signifies submission” dominara la profesión y el género (Ostriker 6). Encontraron que la mejor manera de desafiar este estigma era a través de la poesía: “Like every literary movement, contemporary women’s poetry in part perpetuates and in part denounces and renounces its past” (Ostriker 10). Esto es justamente lo que las poetas estudiadas en este trabajo logran en su poesía. Ellas utilizan la imagen ya existente de la mujer, la sacan a la luz, la evalúan y la reforman.

El presente estudio indaga dos poetas españolas y una latinoamericana del siglo XX, quienes reflejan y reinventan la imagen de la mujer de los siglos previos. Las poetas escogidas crean imágenes de mujeres fuertes al modificar las imágenes existentes.

El primer capítulo se enfoca en Concha Méndez (1898-1986), quien, además de ser conocida por su poesía, se interesaba en el teatro, la cartografía y el deporte. El análisis se centra en la relación de la poeta con el agua y los espacios abiertos como expresión de su búsqueda de libertad. Concha Méndez pertenece a la Generación del 27 de España. Llegó a conocer y trabar amistad con intelectuales como Federico García Lorca, Rafael Alberti y Maruja Mallo (Allende 1). Estas amistades influyeron substancialmente a Méndez y a su obra.

El segundo capítulo, que estudia la poesía de Julia de Burgos (1914-1953) en relación con su biografía lleva a entender cómo ella encontró la fuerza para defender su imagen y la de las mujeres puertorriqueñas. Se puede describir a Burgos como “revolucionaria, con cualidades heroicas y mesiánicas, capaz de transformar y ampliar las concepciones sociales del poder que [tienen] las mujeres” (García Mayor 1). Esta descripción es llamativa porque resalta el deseo de Burgos de transmitir esta actitud a sus lectores; específicamente busca influir positivamente a la mujer puertorriqueña. Quería

que las mujeres de su patria tomaran acción en no solamente en el mundo social y en el académico, sino también en el mundo político.

El tercer capítulo se enfoca en la poeta Ana Rossetti (1950-), indaga la manera dinámica y atrevida que ella encuentra para cambiar cómo se percibe a la mujer. Se analizan obras de la primera etapa que incluyen *Los devaneos de Erato* (1980), *Indicios vehementes* (1985) y *Devocionario* (1986). Son libros en los cuales “predominan la metáfora sensorial, la anástrofe y el hipérbaton, que compilan a veces la comprensión” (Bianchi 34). Al analizar los poemas de la primera etapa se encuentra que “impone la presencia del placer, del deseo, del recuerdo y del intento de sorprender al lector con una simbología original” (Bianchi 64). De manera curiosa, Rossetti invierte los roles de los géneros y reta los límites ya existentes en la tradición social.

Utilizando su voz lírica, las poetas han abierto nuevos horizontes para las mujeres. Han reformulado la imagen de mujer como ser perdido en la sombra del hombre. Han sabido escaparse de la posición predeterminada que la sociedad les había asignado, y han señalado el camino para las siguientes generaciones.

Indudablemente estas poetas sanaron la imagen de la mujer frágil y contribuyeron a crear una imagen que exalta a las mujeres. Según Micheal Mudrovic, al igual que España tuvo que redefinirse tras la muerte de Franco y frente a los avances tecnológicos, la mujer española, con la ayuda de las poetas ha tenido que redefinir la sociedad, la lengua y la tradición literaria (19). Aunque en circunstancias socio-históricas distintas lo mismo se puede decir de las mujeres de América Latina. Las mujeres ahora se reconocen como fuertes e inteligentes capaces de hacer lo que se les ponga en mente, gracias al esfuerzo de mujeres fuertes como Julia de Burgos, Concha Méndez y Ana Rossetti.

II. CONCHA MÉNDEZ

Concha Méndez vivió una época de gran conmoción en la historia en España. Tenía treinta y ocho años cuando estalló la guerra civil (1936-1939), setenta y siete cuando se dio fin al franquismo con la muerte del dictador (1939-1975), y setenta y ocho cuando se estrenó la nueva democracia (1976). Estos acontecimientos los vivió la poeta y se reflejan en su poesía. Su vida y su obra son un espejismo personal y colectivo del trauma y cambios que experimentó el país. Sobre todo retratan la expansión de los derechos civiles que contribuyó a transformar la posición de la mujer en la jerarquía social y cultural. La esencia patriarcal del régimen franquista y la demora del nuevo gobierno democrático en apoyar la modificación de la construcción del género son factores en perpetuar la subyugación de las mujeres; quienes eran además silenciadas. La opresión es la base de "...loss of identity, fear, powerlessness, suppression of anger, isolation ambivalence and sense of inferiority..." (Moane 13). ¿Cómo romper el silencio? Concha Méndez buscó una alternativa a la vida limitada que le esperaba. Encontró en la poesía el medio para enfrentar los efectos de la opresión. Escribir le permitió construir una identidad y fortalecer la imagen de la mujer del siglo XX.

En la primera mitad del siglo XX la educación de la mujer fue menospreciada, considerada innecesaria para ocupar roles domésticos, y casi no había mujeres en los ámbitos académicos o profesionales. Al principio del 1900 el nivel del analfabetismo de la mujer en España alcanzaba un 71% comparado al 56% de los hombres. El sistema educativo reflejaba los estereotipos asociados con el género. La educación de la mujer se enfocaba en prepararla para una vida religiosa o para sus responsabilidades como esposa y madre. También existía la creencia que la mujer era menos apta que los hombres para

ciertos estudios (Leggott 101). Es decir se reservaban determinados espacios, como la aula universitaria, para los hombres, mientras otros, como la casa, se reservaban para la mujer. Esta distinción desembocó en la creencia que para la mujer la educación era considerada un pasatiempo, no algo serio y profesional (Leggott 101).

La construcción del espacio en la los poemas de Méndez refleja el deseo de romper los límites impuestos y una búsqueda de la libertad. Según Iker Gonzales-Allende, “Méndez subvierte la concepción patriarcal de que el espacio privado corresponde a la mujer y ocupa el espacio público para construir su propia subjetividad” (95). Gonzales-Allende se refiere al rol tradicional de la mujer como ama de casa aferrada al aislamiento. Según Catherine Bellver el espacio se divide de la siguiente manera: “Traditionally... outer, public space has been considered the ‘natural’ male domain, while inner domestic space has been reserved for females” (43). Ella agrega que la relación entre la mujer y el espacio ha truncado el desarrollo de la las posibilidades de la afirmación del ser (Bellver 43). Esta falta de libertad afectó a las mujeres: “even the most extreme biological determinist acknowledges that environmental factors play an important role in influencing individual psychological distress and madness, and interpersonal relationship” (Moane 5). La situación en que se encontraban se convirtió en un sistema cíclico sin salida, una especie de proceder repetitivo. La repetición de los límites impuso una norma que se cumplía generación tras generación; siempre se esperaba el mismo comportamiento. Las mujeres no tenían otra opción más que mantenerse encerradas en los espacios predestinados. La mujer según este planteamiento, es afectada negativamente por las limitaciones espaciales que la sociedad le ha

implementado. En su juventud Concha Méndez experimentó el efecto negativo del enclaustramiento y esta situación se ve reflejada en su poesía.

Concha Méndez procede de una familia de la alta burguesía y sus padres no estaban de acuerdo con que ella “leyera, escribiera, acudiera a la universidad, o saliera sola a la calle” (González-Allende 95). Kathryn Taylor destaca que “la familia de Méndez ni siquiera permitía libros en las casa [...] su madre incluso llegó a golpearla en la cabeza con el teléfono después de haber averiguado que Concha había asistido a una conferencia” (2). Es muy probable que las limitaciones que vivió en su juventud, le motivaran a Concha a hacer algo por cambiar su posición como mujer en la sociedad. En el poema “Me levanté hasta el sueño” (Lluvias enlazadas 1939) se encuentra un reflejo de la vida acatada de la poeta. Ella se sentía atrapada a causa de las restricciones que como mujer tenía que aceptar. El poema expresa el nivel emotivo del sufrimiento al que fue sometida por sus padres y la sociedad. El texto abre con una cita de Góngora que dice “La vida es ciervo herido que las flechas le dan alas.” (115) El epígrafe alude a que hay instantes en que en la vida no se encuentra la libertad. No es hasta un momento extremo, como encontrarse al borde de la muerte igual que el ciervo herido, que uno logra liberarse de la persecución. Al siervo lo persiguen los cazadores mientras a Méndez la perseguían las tradiciones y limitaciones arcaicas:

Me levanté hasta el sueño. En busca iba
de no sentir la herida que abrasaba.
Las duras flechas del dolor hicieron
brotar en mí el clavel de nueva llaga (115).

El yo poético expresa el dolor que siente:

Corriendo al par carrera con el viento
y perseguida por amante llama,
la vida es ciervo herido sin remedio,
que las flechas le dan veneno y alas (115).

La vida da alas a las mujeres, les da la capacidad de pensar y ser autosuficientes. Sin embargo en los tiempos históricos de Méndez, la vida también echaba veneno, las limitaciones que el tradicionalismo imponía. Este veneno atrapaba al género femenino hasta que mujeres como Concha Méndez decidieron hacer algo para salir de la situación.

La poeta crea un mundo en el que la mujer puede salir al espacio masculino y actuar con agencia, sentirse verdaderamente encargada de su propia vida. Según Iker Gonzales-Allende “Méndez refleja sobre todo en sus primeros tres poemarios el dinamismo y los deseos de aventura” (94). Este sentimiento de aventura se encuentra no solo en el contenido de los poemas sino también en el proceso de su composición. Quería reivindicar lo tradicional y desafiar la imagen existente de la mujer. Por ejemplo, “gran parte de la elaboración de sus poemas la lleva a cabo en el espacio público: escribe sola en las sillas de los paseos de Madrid, muestra sus poemas a Alberti en los bancos de un parque y selecciona las composiciones de *Inquietudes* en un pinar con un grupo de amigos” (González-Allende 95). Concha Méndez frecuentemente utiliza la naturaleza para desafiar la norma espacial. Es una forma de reaccionar en contra de la marginalización en que vivían las mujeres colectivamente y Méndez personalmente: “Banned from the institutional space of the school because she is a girl, ‘retired’ to the domestic sphere, and deprived of news from beyond the walls of the home” (Dinverno 49). El deseo de trasgredir radicalmente las fronteras del género es evidente en el poema

“La pescadora.” (*Surtidor*, 1928), que alude a una pescadora que no quiere lo que el hombre le suele proveer:

No quiero la pipa curva,
ni tu pañuelo bordado,
ni las rosas los domingos
ni el cestillo con pescado. (38)

La poeta no quiere ser parte de la construcción social en que el hombre le regala objetos a la mujer para tener su aprecio. Es decir, no quiere ser comprada por el hombre ni acabar encasillada en el papel de ama de casa. Según Bellver “within this scheme, woman is absence; she forms the silent, hidden, and complaint object of masculine desire or the mysterious, scorned and threatening origin of masculine dread” (43). La protagonista disputa esta construcción del género y se opone a ser silenciada por el hombre y ser solamente un objeto de deseo para él. El yo poético se imagina escapándose del sistema vigente. Entrará en el mar rumbo a “otro puerto”, como expresa en la siguiente estrofa:

Y, marcharé de este puerto
hacia otro puerto distante
para que decir no puedas:
-¡La pescadora es mi amante! (38)

En el poema Méndez rebate el estándar social ya escrito y aclara que no desea ser la propiedad de nadie. Prefiere alejarse para evadir que el hombre se jacte en decirle que ella le pertenece.

La alusión al puerto es significativa porque conlleva la noción del viaje. En la poesía de Méndez “las ideas de libertad y emancipación se manifiestan tras imágenes de

pájaros, mariposas, aviones y vuelos” (Taylor 2). En este caso es un viaje a través del agua. La poeta busca alejarse del puerto, simbólicamente el espacio de la construcción patriarcal del género, e ir hacia un nuevo puerto alegórico de la libertad femenina. De esta misma manera el barco llega a expresar la evolución del rol de la mujer en la sociedad. La pescadora encuentra la paz en el aislamiento marítimo porque deja de sentirse víctima de normas injustas. El simbolismo que remonta en la tradición poética en castellano a la épica de Mío Cid tiene también elementos autobiográficos. En sus memorias la poeta escribe sobre “los veranos que su familia pasaba en el Sardinero. A Concha le gustaba ver los barcos salir del puerto en viajes trasatlánticos, y pensó también irse un día” (Taylor 2). Estos deseos se manifiestan en los poemas en que predominan destinos remotos.

Otro poema que resiste el tradicionalismo impuesto a la mujer es “En una tarde como tantas tardes”:

En una tarde, como tantas tardes,
y en un gran parque de ciudad lejana,
para evadirse del rumor ajeno
conmigo misma paseando estaba. (Méndez)

La ubicación del yo poético es elemental, se encuentra en un lugar público. Concha no solamente aspira a ejercer una profesión, la de poeta, considerada contrario a la modestia femenina y una distracción de las obligaciones domésticas, sino que también quiere salir físicamente de las jaulas de su hogar. Se imagina en un parque, al aire libre alejada de los espacios habituales. El poema continúa con una descripción:

Era el frescor intenso, se veían

sobre los verdes las señales de agua,
agua primaveral que da a la tierra
cierta sensualidad que nos exalta. (Méndez)

Aquí se menciona el agua, que adquiere un valor simbólico particular en la obra de Méndez. El agua es un escape para la poeta, y en esta ocasión la glorifica, como si fuera una joya que provee la naturaleza. Esta significación se repite en la obra de Méndez.

En el poema “La isla” (*Inquietudes*) se combina el motivo del viaje con la presencia de la naturaleza para crear una sensación de paz. Es una paz rodeada de la presencia del elemento esencial para la poeta, el agua:

Deslizándome en el agua
hasta la Isla he venido.
He vagado entre sus brisas.
Y por su costa he corrido. (36)

El yo poético narra cómo llega al refugio de la isla (“Deslizándome en el agua”), sugiriendo el movimiento de una nadadora. Se mueve como un pez en el agua, ágil y naturalmente. De hecho una imagen repetida en los primeros libros de Méndez es la de una nadadora: ‘the swimmer slipping through the silent waters of the sea establishes an intimate, tangible connection between her protagonist and the material stance of the sea’ (Bellver 55-56). Según Nicole Altamirano, Concha Méndez visita la imagen de sirena y la reinventa, convirtiéndola en una figura que representa la mujer en forma fuerte y positiva:

Méndez dismantles the conventional “sirena” figure, effectively subverting the gender codes of masculine hegemonic discourse. She replaces this antiquated

mermaid with a modern woman of the water, one who frees herself from the restrictions of male subjectivity. In doing so, the poet proposes an alternative model for female iconography. (Altamirano 1-2)

La transformación de la sirena/mujer es evidente en “La Isla.” Estando en el mar, el yo poético se siente cómoda y llena de confianza, como si estuviera en casa: “The sea begins in her poetry as a utopian space of love and joy and soon becomes, in *Canciones de mar y tierra* [...] an escape route, an avenue to freedom, adventure, and self-affirmation” (Bellver 52-53). El nivel de relajamiento al que la poeta llega en la naturaleza se refleja en la siguiente estrofa:

Del mar salí llena de algas,
con el bañador ceñido.
Y tras andar por la Isla,
bajo un árbol he dormido. (36)

La naturaleza otorga una sensación de comodidad a la protagonista. Al encontrarse en la Isla, utópica para ella, se duerme sin ninguna preocupación. El sentimiento de paz se vuelve a reforzar:

¡Qué soledad suntuosa!
¡Qué espléndida soledad!
¡Y qué fatigosa vida
la vida de la ciudad! (36)

El yo poético regocija en el aislamiento que es la Isla. Méndez yuxtapone la paz, la tranquilidad y la libertad de la naturaleza a la vida predeterminada y limitada de la

cuidad. El mar también “representa un lugar de nacimiento y renacimiento” (Taylor 3). El yo poético se renueva en la tranquilidad lejos de la ciudad “fatigosa.”

Con frecuencia en la poesía de Méndez, la naturaleza es el destino de los viajes. El poema “En una tarde como tantas tardes” lo ejemplifica: “en un gran parque de ciudad lejana” (Méndez). La naturaleza del parque ayuda a meditar, y el yo poético se encuentra nuevamente en proceso de regeneración. Al estar sola con sus pensamientos puede escaparse de todos los ruidos urbanos. La siguiente estrofa describe con detalle los elementos naturales del parque: “Era el frescor intenso, se veían /sobre los verdes las señales de agua” (Méndez). El agua, un destino preferido de la poeta, contribuye al estado exaltado. La presencia del agua es cómplice de la fuerza interior de la poeta y su fuerza como nadadora. Según Taylor: “en una época en que era raro que una mujer hiciera deporte...cita referencias al deporte en varios poemas y parecen reflejar su propia fuerza y poder” (2).

La fuerza interna que la poeta descubre dentro de sí misma es expresada en el poema “Bañistas” (*Surtidor*, 1928):

Horizonte. Espumas.

Azules fríos.

Salteando olas

torsos radiantes,

en líricas danzas

y acrobacias. (106)

En esta primera estrofa se describen cuerpos atléticos y coordinados. El deporte de natación se compara con las danzas artísticas. En los ojos de la poeta la natación, un

deporte reservado para los hombres y con características masculinas de fuerza y velocidad es transformado en algo creativo, preciso y rítmico. Es importante agregar que los deportes, aparte de ser exigentes en el aspecto físico, también requieren un control y fuerza mental. Estas capacidades, según la ideología del género de la época le faltaban a la mujer. Ellas no eran lo suficientemente dotadas para la educación y mucho menos para la demanda física y mental que exigen los deportes. El poema continúa:

Aquella danzarina
del bañador verde...
Aquel gimnasta...
Las olas íntegras
son el mejor columpio. (106)

Méndez demuestra a través de su poesía un entendimiento de los deportes, en este caso la natación. Este conocimiento es debido a que en su juventud ella practicaba el deporte. Según Bellver, Méndez asombró a los invitados de una fiesta en un barco en San Sebastián con su atrevimiento de llegar a la fiesta nadando. Este espíritu aventurero caracteriza a la poeta, quien incluso una vez intentó brincar de un avión. Bellver agrega: “Méndez’s nonconventional involvement in athletics and other activities unlikely for women understandably transferred to her poetry images commonly associated with men, images such as verticality, advancement, and unrestraint” (50-51). En “Bañistas” resalta la invasión del poder femenino en ámbitos masculinos. La poeta utiliza el deporte para romper las barreras. Ella no sólo lo practica sino escribe sobre ello, dejando atrás la vida de perfecta ama de casa que la sociedad y su familia esperaban que tuviera. La mujer en el agua ya no tiene el rol de sirena: “She replaces this antiquated mermaid with a modern

woman of the water, one who frees herself from the restrictions of male subjectivity. In doing so, the poet proposes an alternative model for female iconography” (Altamirano 3).

El ser aventurero de la poeta resalta al analizar *Memorias habladas, memorias armadas*, (1990) un libro autobiográfico. El hecho de que esperó hasta una edad muy avanzada para escribir el libro es significativo, y el libro no se publicó hasta después de la muerte de la poeta. Según Iliana Olmedo la poeta se negaba a escribir una autobiografía porque pensaba que hacerlo era aceptar que la muerte se acercaba. Escribir sus memorias era como someterse al final. Esperó tanto que al final la elevada edad le impedía escribirla y decidió hacerlo con la ayuda de su nieta quien hizo grabaciones de sus conversaciones con la poeta. El simple deseo de vivir es significativo ya que la mantenía activa física y mentalmente. El formato de la memoria es llamativo, principalmente porque sirve como ejemplo de lo más importante para la poeta:

Los tres componentes de las memorias— infancia, juventud, vejez—
comparten las coordenadas que dirigen la vida de Méndez: la poesía y el
viaje. Desde niña afirma su deseo de ser capitán de barco y es reprendida
por sus mayores; durante la juventud, la manera de emanciparse es
viajando; y en el exilio, ya en la vejez, los viajes se constriñen al interior, a
los sueños y los acontecimientos cotidianos. (Olmedo 217)

La prolongada importancia del viaje en la vida de la poeta se reduplica en la obra poética. El yo hablante destaca un amor por el viaje como liberación de todas las sobriedades a las que fue sujeta en su juventud. Con el paso del tiempo el viaje que mas libertad brinda es el que hacer poético. En la poesía fue encontrado su libertad.

En el siguiente poema, “Ancho es el mar” la poeta nuevamente usa el mar como escenario de liberación. En este poema el mar no se utiliza para despreciar al sexo opuesto como en “La pescadora”. Más bien sirve de puente que une al yo poético con la persona que ama. Al principio el mar es una barrera que separa a los amantes:

Ancho es el mar; él ha de separarnos;
quedarán nuestras almas enlazadas.
Como un último retrato, en nuestros ojos
impresas lucirán nuestras miradas. (Méndez)

Para la poeta el mar no tiene connotaciones negativas, al contrario en “La pescadora” es un amigo que le ayuda a escapar las construcciones del género anticuadas. En “Ancho es el mar” le ayuda al yo poético a reunirse con la persona que ama: “El barco en que he de ir está en el puerto; / a éste seguirá otro en que tú vayas” (Méndez). En este momento el viaje por mar significa la unión a la felicidad: “Te esperarán mis brazos, no sé en dónde... / tal vez en algún puerto... en una playa...!” (Méndez). La felicidad nuevamente se asocia con en el agua.

El viaje, en especial esos viajes acuáticos, son sumamente importantes para la poeta: “viaje y poesía sus dos afectos, van unidos a lo largo de su vida, ambos nacen del deseo de ruptura con lo tradicional” (Olmedo 217). Son una forma de liberación de las restricciones. A Concha le tocó una época muy difícil para el género femenino, pero encontró una salida de la tempestad del tradicionalismo y se destacó como poeta y mujer profesional. Llegó a ser un gran ejemplo para las mujeres de las décadas venideras y una de las principiantes en la reinención de la imagen de la mujer.

III. JULIA DE BURGOS

Julia de Burgos (1914-1953), una de las poetas más importantes de Puerto Rico, se estima por la fuerza de su voz lírica y admirada por la superación de circunstancias difíciles en su vida personal. Su obra les proporciona a los lectores un inquebrantable deseo de no rendirse ante los obstáculos en el camino. Existe un paralelo entre su vida personal y su poesía: el poder reinventar su propia imagen. De mujer rota y débil es capaz de transformarse en mujer fuerte.

La juventud de Julia de Burgos transcurrió en una época difícil. La crisis económica de la Gran Depresión en Los Estados Unidos, en combinación con desastres naturales: tres huracanes en 1928, 1931, y 1932 que impactaron la agricultura, afectaron enormemente a Puerto Rico y contribuyeron a fomentar una crisis económica en el país y reacción política en contra de la población necesitada. La situación de la mujer también era complicada, porque la construcción patriarcal seguía vigente. Esta situación deja huellas en la obra en forma de una actitud feminista. Según Camille Roman una de las mayores contribuciones de Burgos es “her early feminist awareness of the position of women in a society dominated by men” (88-89).

Pronto la vida de la poeta se llenó de decepciones. La pobreza, la inestabilidad y los fracasos amorosos se convirtieron en obstáculos difíciles de vencer. A pesar de las dificultades, Burgos encontró la fuerza para continuar escribiendo. La obra revela un énfasis en los tiempos más difíciles y su voluntad de enfrentar los obstáculos que la vida le planteaba. El conjunto de su obra queda como un testimonio de la fuerza y la libertad que las mujeres pueden alcanzar.

El poema más representativo de la conexión entre autobiografía y la imagen de la mujer fuerte es “A Julia de Burgos”. Resalta la presencia de un yo poético dividido: “podría considerarse como un manifiesto, en el que cada verso va marcando la identidad de la mujer, frente a la imagen que de ella le ha entregado la sociedad” (Contreras Romo 6). Las identidades que se yuxtaponen son las de la misma poeta como indica el título “A Julia de Burgos.” Es decir se dirige a sí misma, como confirma el siguiente fragmento:

Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
porque dicen que en verso doy al mundo mi yo.

Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz
porque tú eres ropaje y la esencia soy yo; y el más
profundo abismo se tiende entre las dos. (2)

En la primera línea hay una dicotomía entre el yo poético y el tú. María del Rocío Contreras Romo, resalta esta división: “[E]l yo lírico representa a la mujer autoconsciente de sí, y el tú, su interlocutor, ella misma” (6) .

Burgos insiste que la voz de sus poemas es la voz de una mujer enérgica no la de un ser débil como espera la sociedad: “Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos / La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz”. Enfatiza la falsedad de la imagen pública: “Tú eres fría muñeca de mentira social, / y yo, viril destello de la humana verdad” (2). La muñeca representa la imagen de mujer sin agencia, la mujer como objeto. Esta imagen se remplaza con la de la mujer “viril,” con voluntad propia. La

palabra indica un deseo de igualdad, que las mujeres tienen las mismas capacidades que los hombres. Son igualmente humanas. Es la posición de la primera ola del feminismo.

La imagen de la mujer activa es un reflejo de la participación de Burgos en la lucha política por la independencia de Puerto Rico. En 1936 se integró a “Hijas de la libertad,” una rama del partido nacionalista de Puerto Rico del cual también llegó a ser la Secretaria (Roman 89). Como explica Agüeros, “Entre los mitos de Julia de Burgos se ve a Julia como mujer revolucionaria: hay quienes dicen que era oficial del partido Nacionalista; otros dicen que era jefe de la división de enfermeras del ejército del partido... Julia ciertamente era miembro del partido” (Agüeros xx). Es evidente que en los ojos de Julia la mujer debe de participar en los asuntos que le afectan socialmente. A través de su obra la poeta demanda la autonomía de la mujer y la liberación de la costumbre desvaneciendo los obstáculos que se le presentaban. El deseo de Julia era conseguir la libertad para las mujeres, los hombres y su patria y su obra es otra acción que materializa esta declaración.

En un momento en el poema extenso, el yo lírico dice a su doble: “Tú eres sólo la grave señora señorona; / yo no; yo soy la vida, la fuerza, la mujer” (2). Burgos menciona que es vista cómo una mujer difícil y ya entrada en años, pero en su ser interno hace auge de vitalidad y fuerza. Toma conciencia de quién es: “ella representa la etapa considerada *de mujer*, es decir, el momento en el que la mujer ya tiene conciencia clara de su condición como tal y del lugar que ocupa dentro de la sociedad” (Romo 2). Al involucrarse en el movimiento de la libertad del país, Julia de Burgos, demuestra que el género femenino encuadra la fuerza para levantar la patria.

La independencia y autosuficiencia son sumamente importantes para las mujeres como enfatiza la siguiente estrofa: “Tú eres de tu marido, de tu amo; yo no; / yo de nadie, o de todos, porque a todos, a todos, / en mi limpio sentir y en mi pensar me doy” (2). La cuestión de propiedad es evidente en el pseudónimo que la poeta escoge para firmar sus poemas porque se deriva de su propio nombre. Agüeros expone que muchos de “los poemas tempranos aparecen con la firma de Julia Burgos, pero pronto comenzó a firmar Julia Burgos de Rodríguez que es una de las formas comunes disponibles a una mujer casada en la tradición hispánica. Literalmente, Julia Burgos que pertenece a Rodríguez” (xiv). Como la escritora misma explica en el poema, dejó de ser propiedad de su esposo cuando se divorció en 1937. Después del divorcio no vuelve a utilizar su primera firma de soltera sino que “aparece la firma nueva, Julia de Burgos, que en teoría no tiene ningún sentido en la forma hispánica” (Agüeros xiv). La nueva firma que exterioriza el hecho de que no pertenece a nadie más que a sí misma. Borrar el apellido de su primer esposo marca su emancipación como mujer. Burgos aclara que nadie es dueña de ella: “yo de nadie”. Es independiente, y es libre para darse a quien ella quiera.

Los estudios sobre la poesía y vida de Julia de Burgos han creado y perpetuado el mito de que se refugió en el alcohol para curar un corazón roto: “mujer herida, victimizada por un hombre de la alta sociedad, quien la humillaba” (Agüeros xxvii). Julia no lo veía así. Se consideraba independiente y disfrutó de muchos amores con diferentes hombres. Su realidad no corresponde al “mito de una mujer destrozada por un gran amor fracasado” (Agüeros xxxii).

La poeta para describirse a sí misma utiliza una metáfora de libertad e independencia. El yo poético no está enjaulada ni aferrada a la vida de ama de casa, sino,

como Burgos misma, anhela ser y logra salir y explorar sorprendentes posibilidades. Se manda a sí misma persiguiendo el ideal de la autosuficiencia: “en mí manda mi solo corazón, / mi solo pensamiento; quien manda en mí soy yo” (2).

La libertad que Burgos fomentó para sí misma la buscaba para todas las mujeres. Se trata de un empeño en romper barreras sociales:

“Tú eres dama casera, resignada, sumisa,
atada a los prejuicios de los hombres; yo no;
que yo soy Rocinante corriendo desbocado
olfateando horizontes de justicia de Dios”. (2)

La imagen de la mujer como ama de casa tradicional es un reflejo del ángel del hogar, la mujer ideal del siglo XIX. El poema contrapone la imagen tradicional de la mujer, sumisa, débil y atrapada en las normas sociales y la imagen de una mujer libre, fuerte e independiente: “A Julia de Burgos” es un texto “marcado por el autoexamen, por el proceso de concienciación, es decir que cada palabra, imagen, idea, surge del intenso encuentro de la poeta con su identidad, de su rebeldía hacia lo establecido, en otras palabras su emancipación como mujer” (Romo 3). Lo que reclama Burgos no es solo la liberación personal sino también la de la colectividad de las mujeres y más ampliamente la libertad de Puerto Rico:

“To Julia de Burgos” offers a formal lyric that intertwines the anguish of the housewife, the fortitude of the rebellious poet... the collective distress of Puerto Rico as a colony first of Spain and then of the United States. Images of instability, disruption and fragmentation encourage us to consider de Burgos’s own contradictory experiences as a woman, a child

of poverty and racism, a fighter for social justice, a member bourgeois society, and an artist. (Roman 92)

Sus experiencias personales le influyeron a Julia a buscar un cambio en el rol de la mujer. Para lograr transformar el papel femenino la poeta se auto-examina y utiliza al yo poético cómo representación de la mujer moderna. Tras la revisión, Burgos compara las representaciones normativas con su imagen “rebelde”. Las contradicciones se ven claramente en la dicotomía de los pronombres del poema. El “tú” representa los obstáculos y limitaciones que la mujer tiene, mientras que el “yo” representa la fortaleza de que es capaz la mujer y la transformación del género femenino en la sociedad. Según Colleen Kattau, “Burgos sets up a dialogical relationship between an authentic self and mirrored corrective to it... developed between the essential self and the one confined to and defined from the outside” (286). Una de las imágenes reproduce cómo la sociedad la ve y la otra, cómo ella se ve a sí misma. La confrontación de las imágenes se compara al reflejo de una persona frente a un espejo. Michael Mudrovic explica el concepto: “The page as a mirror then allows the poet to ‘recognize’ herself in the representation of an other, a female figure, in the poem and establish a dialogue, an exchange, a dialectic between self and other” (20).

Al afirmar “Yo misma fui mi ruta” la poeta explica que el camino asignado por la sociedad no se ajustaba a su manera de ser, emprendedora y activa:

Yo quise ser como los hombres quisieron que yo fuese:

un intento de vida;

un juego al escondite con mi ser.

Pero yo estaba hecha de presentes,

y mis pies planos sobre la tierra promisor
no resistían caminar hacia atrás,
y seguían adelante, adelante,
burlando las cenizas para alcanzar el beso
de los senderos nuevos. (56)

El yo poético rechaza la imagen normativa. Ser como la sociedad quería que fuera significaba abandonar una identidad que ya existía en su intimidad y en su cuerpo. “Caminar hacia delante” expresa metafóricamente el progreso de la mujer. El poema continúa con escenas que demuestran el paso del tiempo y el abandono de la imagen tradicional. Por ejemplo: “A cada paso adelantado en mi ruta hacia el frente/ rasgaba mis espaldas al aleteo desesperado/ de los troncos viejos” (56). El yo poético deja atrás a lo tradicional que empieza a morir como el “tronco viejo.” Surge una nueva imagen.

El uso de los tiempos verbales añade al sentimiento de progreso. El tiempo pasado enfatiza el abandono de la imagen tradicional de la mujer. Burgos recuerda “quise ser,” pero ese sentimiento quedó, como indica el pretérito, encerrado en el pasado. Al caminar hacia delante la poeta alude a la mujer y al avance social del futuro. El poema es en sí, un juego con el pasado, el presente y el futuro.

El rol de feminista es uno que se otorga a Burgos ya que es evidente en su poesía que aboga por los derechos de la mujer. Quería transformar la construcción del género, tanto el rol de hombres como el de las mujeres. Su actitud la convirtió en mujer subversiva hacia el rol de la mujer en la sociedad, pero al mismo tiempo no culpa al hombre por la opresión histórica de la mujer. Para liberar a la mujer de su posición subyugada comprende que es necesario evaluar el papel masculino. En “Rio Grande de

Loíza” resalta esta doble perspectiva. Expone la relación entre la mujer y el hombre y el proceso de socialización de la mujer en su rol predeterminado.

Burgos se refiere a un río cerca del lugar donde vivió de niña pero la referencia geográfica adquiere significación simbólica: “This river acquires the characteristics of an animate entity, specifically, that of a male figure, whose relationship with the poet can be best described as one of intimacy” (Mascia 118). El tono de intimidad erótica es significativo porque comunica una interrelación deseada con el hombre. El río, al igual que un hombre, es su compañero y cómplice:

¡Río Grande de Loíza!... Alárgate en mi espíritu
y deja que mi alma se pierda en tus riachuelos,
para buscar la fuente que te robó de niño
y en un ímpetu loco te devolvió al sendero.

Enróscate en mis labios y deja que te beba,
para sentirte mío por un breve momento,
y esconderte del mundo, y en ti mismo esconderte,
y oír voces de asombro, en la boca del viento. (8)

Otra línea del poema, “Llegó la adolescencia,” marca la relación del río respecto a la maduración física del yo poético: “The poets coming of age is also inextricably linked to the river, as the river now becomes more literally embodied and acquires the same traits visible in any carnal or romantic relationship” (Mascia 119). Para expresar situaciones carnales Burgos utiliza aquí un léxico que se reitera en casi todo el poema; “en mis labios y deja que te beba,” “sentirte mío,” “fui tuya,” “bello romance,” “tu azul

beso,” y “Único hombre /que ha besado en mi alma al besar en mi cuerpo”. La mención de un “hombre con pureza de río” indica la masculinidad simbólica del río. Es un hombre con características de río y no un río con características de hombre. La sensualidad del mundo natural expresa la pasión del yo poético como individuo sexualmente libre e indiferente a las normas sociales (Mascia 120). La intimidad sexual que la poeta expone es en sí misma una prueba de su atrevimiento contra el comportamiento aceptable.

El simbolismo del río es polivalente; expresa más que la libertad del cuerpo. Después de la muerte de uno de sus hermanos ella preparó una ceremonia conmemorativa que consistía en poner el cuerpo de su hermano en una balsa adornada de flores para que los “espíritus del agua” lo recibieran. Para Burgos este ritual era espiritual y simbólico más que un simple entierro del niño (Agüeros x). Además de verlo como un río místico, Burgos tenía una conexión religiosa con el Loíza. Después de publicar su primer libro *Poema en veinte surcos*, 1938, decidió mandar las primeras tres copias impresas al río como símbolo de su agradecimiento al Loíza.

Otro poema que también destaca la fuerza de la mujer se titula “Despierta” En este texto la poeta habla directamente a la mujer puertorriqueña y le sugiere, como el título insinúa, que se despierte y reaccione ante la situación socio-política. El poema, dedicado “A la mujer puertorriqueña; / en esta hora de trascendencia” comienza así:

Mujer,
tú que llevas en tus venas el ardor de la tierra borincana;
tú que sientes los gemidos de la patria que respira esclavitud;
deja a un lado las orgías,
deja a un lado los placeres

y defiende heroicamente de tu patria la inocencia y la virtud. (486)

Esta primera estrofa establece la escena y el tono. La poeta pide a las mujeres que renuncien a una vida llena de superficialidades y que usen su tiempo y energía para la defensa de la patria. La petición revela la confianza que tiene la poeta en la capacidad de las mujeres. Es decir, no cuestiona si las mujeres tienen o no la capacidad de involucrarse en la labor, sino lo da por hecho. Burgos les recuerda a las puertorriqueñas que sí tienen poder, y deben usarlo. Les llama la atención despertando sentimientos que comparten como mujeres y madres. A continuación clama:

[T]ú que sientes, tú que sufres, tú que lloras en amarga soledad,

¿No percibes los tormentos?

¿No oyes tú los mil lamentos,

de tus hijos, de tu alma, de tu patria que reclama libertad? (486)

Pide a las puertorriqueñas que no ignoren lo que la patria necesita, su ayuda, ni que ignoren la necesidad propia de abandonar la soledad amarga de la vida de las mujeres puertorriqueñas. Exige que usen los sentimientos de madre para encontrar la fuerza para luchar por la libertad. “Su actividad poética ciertamente ha sido revolucionaria... puede construir, no solo un ejército espiritual, sino un método de liberación interior” (García-Mayor 2). La culminación del poema indica que al luchar por la libertad la mujer puede cambiar su imagen:

Marcha tú, mujer boricua, en la fila delantera que defiende tu virtud

rompe el lazo miserable que te tiene encadenada a tu prisión

y resurge valerosa,

a ofrendar tu sangre hermosa

a la causa libertaria que te ofrece dignidad y redención. (486)

Al suministrar un nuevo rol a sus compatriotas, defensoras de la patria, Burgos afirma que la capacidad de las mujeres de descubrir y construir su propio valor y dignidad. Pide que sigan su ejemplo y que sean parte del movimiento hacia la libertad: “A través de la producción poética, Julia de Burgos comparte y ofrece conocimiento al mundo, provee un espíritu de salvación a las mujeres, nos convoca a reconocer nuestro poder, y nos incita para que nos motivemos y tratemos de cambiar el mundo” (García Mayor 2).

La poesía de Julia de Burgos es poderosa porque levanta el ánimo de una patria entera. Pero lo más importante es que se levantó el ánimo de sí misma y logra crearse una nueva identidad: “un ser independiente capaz de cuestionar el orden establecido” (Romo 1). Burgos no estaba satisfecha con el rol que la sociedad le otorgó a ella y a las mujeres puertorriqueñas y buscó otro camino a través de su obra.

IV. ANA ROSSETTI

Tras el paso del tiempo, las mujeres han llegado a sentirse obligadas a cumplir con “la imagen de mujer.” La manera en que una mujer debe hablar, escribir, comportarse y llevar su vida es predeterminada. Esta imagen patriarcal está muy presente en la literatura. Un ejemplo ya mencionado en el análisis de la poesía de Julia De Burgos, es el ángel del hogar, la ama de casa perfecta y sumisa. Salvador Fajardo describe la construcción patriarcal de la mujer: “ideologically speaking, patriarchy has marginalized the feminine as the ‘other’ from which it (the patriarchy) can guarantee its own identity” (138). El conocidísimo poema de Adolfo Bécquer “XXI” (1836-1870) resalta esta imagen de la mujer. Su poesía busca lo inalcanzable, la perfección de la vida, y en esta ocasión es la mujer:

¿Qué es poesía?, dices, mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul,
¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía... eres tú. (30)

La mujer en la opinión de la voz poética no es un sujeto sino un signo de la perfección. Existe en el poema una imagen idealizada de lo femenino para expresar con la esencia idealizada de la poesía. Según este punto de vista ella es un objeto perfecto igual que una obra de arte. Las escritoras de fines del siglo XX expresan su oposición a la definición tradicional de la mujer, y ninguna más atrevida en el contexto de los años ochenta y noventa en España que Ana Rossetti.

Tradicionalmente la mujer tiene un rol pasivo en la poesía: ser musa, quedarse quieta, existir como una belleza que inspira al poeta. Existen abundantes ejemplos en la

poesía renacentista. Los poetas idealizan a las mujeres en descripciones detalladas. Un ejemplo destacado es el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega (1501-1536) que describe a la mujer como objeto bello. El siguiente fragmento, leído desde una perspectiva feminista, transforma la mujer-musa en un objeto:

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena: (174)

En estos versos la mujer, con el cabello reluciente y rubio que roza el cuello blanco, se transforma en objeto bello para el placer de la mirada masculina. En el contexto del siglo XX, ésta descripción deja a la mujer sin agencia. Su belleza es lo de valor. Por ejemplo, en el *Libro del Buen Amor*, una conversación entre el Arcipreste de Hita y don Amor demuestra la alta estima en que se tiene esta parte de la anatomía femenina:

Ojos grandes, fermosos, pintados, relusçientes,
et de luengas pestañas bien claras e reyentes,
las orejas pequeñas, delgadas, para ál mientes,
si ha el cuello alto, atal quieren las gentes. (433)

Don Amor aconseja al Arcipreste sobre cómo debe ser la mujer que él escoja. Ella debe tener ciertos atributos, y lo primero mencionado son las características físicas: los “cabellos amarillos” y “el cuello alto.”

Otro poema que resalta la construcción de la mujer como objeto de deseo es “Bella” de Pablo Neruda (1904-1973). A lo largo del poema se repite la palabra “bella,” seguida por la descripción de las partes más sensuales del cuerpo femenino. El siguiente

fragmento ejemplifica la objetivación del cuerpo femenino por la mirada masculina: “Bella, / tus senos son como dos panes hechos” (951). El poeta se enfoca explícitamente en lo físico de la mujer, sus pechos, y los compara con un alimento; el deseo se siente igual que la necesidad de la alimentación. Más adelante el poema dice; “tu cintura / la hizo mi brazo como un río cuando / pasó mil años por tu dulce cuerpo” (951). Para aludir al efecto que el contacto con la piel tiene en el cuerpo de su amada, Neruda utiliza la fusión de la mujer con la naturaleza. Su brazo es como las aguas de un río y sus caderas relacionadas con la tierra:

no hay nada como tus caderas,
tal vez la tierra tiene
en algún sitio oculto
la curva y el aroma de tu cuerpo. (952)

Los senos, la cintura y las caderas son descritos explícita y sexualmente. El poeta retrata a la mujer con vocabulario del deseo. Lo notable es que describe a la mujer físicamente. Ella es bella por su semblante físico. No hay mención de la belleza interna de la mujer, su ser, ni de su capacidad de pensar o de actuar como sujeto con agencia. Otro poema de Neruda que mantiene este pensamiento es “Poema 15” evidente en los versos siguientes: “Me gustas cuando callas porque estás como ausente. / Distante y dolorosa como si hubieras muerto” (98). Igual que en “Bella,” este poema no tiene en cuenta el ser de la mujer. Su opinión y su voz no le importan a la voz poética. Esta construcción representa la norma ya que la mujer es sistemáticamente objetivada. Marta Segarra explica esta perspectiva patriarcal de la manera siguiente: “lo propio del hombre sería pues, el dominio y el control de los deseos y en especial de aquel provocado por la mujer, ya que

ese sujeto prototípico es eminentemente masculino” (10). Este predominio de lo masculino en la construcción del deseo es lo que Rossetti combate en su poesía.

Invirtiendo los roles de los géneros Ana Rossetti logra reconstruir el género. La mujer, en vez de ser el objeto del deseo del hombre es quien convierte al hombre en el objeto del deseo: “With happy aggressiveness she asserted her erotic voice, ironizing the classical tradition, manipulating in unforeseen and sometimes shocking ways realms of experience heretofore considered the province of the male” (Fajardo 139). La “ironización” se refleja en la inversión de la función de los géneros: “Así, la escritura erótica de Rossetti, mezclando las categorías patriarcalmente establecidas haciéndose, desestabiliza; y deslimitándose apasionadamente, disuelve fronteras” (Sabadell-Nieto 136). Andrew P. Debicki también agrega que la poesía de Rossetti “shifts from a stereotyped love perspective to a radically different attitude which subverts the role of demure female” (93). Su poesía abandona los estereotipos y crea una nueva forma de mirar al sexo opuesto. La oposición de Rossetti a las limitaciones impuestas sobre las mujeres es evidente cuando en una entrevista la poeta explica su forma de pensar sobre el feminismo: “cuando uno se engloba en una sola palabra, se limita... No puedo dejarme encasillar con una sola etiqueta” (Ugalde 151). Rossetti quiere decir que no se considera feminista porque la palabra la limita a ciertas convenciones. Ella prefiere considerarse una poeta que rompe todo tipo de barreras.

En esta misma entrevista la poeta opina que, “[l]as mujeres pueden arruinar y perder a un hombre. Los hombres pueden arruinar y perder a una mujer. No sé por qué la mujer siempre tendrá la estigma de puta y el hombre la aureola de conquistador” (Ugalde 157). Aquí Rossetti da ejemplo de cómo hay un doble estándar al coronar a los hombres

promiscuos y menospreciar a las mujeres que se comportan de la misma manera. Rossetti reasigna de forma subversiva la desigualdad al objetivar al hombre de igual manera que la mujer ha sido objetivada. Lo expresa de forma cómica al decir “¿Por qué, culturalmente, un hombre no es considerado nunca un objeto? Yo no creo que el modelo de los calzoncillos Calvin Klein lo hayan elegido por su coeficiente intelectual” (Ugalde 157). El hombre modelo y la mujer modelo son elegidos usando el mismo criterio de la apariencia física. Rossetti señala que de cierta manera el hombre sí es visto como un objeto y toma la iniciativa en enfatizar esta representación. Debicki percibe esto: “seen in a slightly different way, it evokes and turns upside down the premises of a traditional ‘carpe diem’ text, in which a male speaker desired a female addressee: now it is a very female who treats the male as a sex object” (93).

El poema “Calvin Klein, Underdrawers,” (*Yesterday* 1998) según Marina Bianchi, “se escribió para la exposición *Poemas autográficos*, que tuvo en el Circulo de Bellas Artes de Madrid en 1987...[E]n esta primera versión, los versos se colocaron alrededor de la foto de la publicidad de calzoncillos de Calvin Klein” (56). El hombre en el papel del modelo de los calzoncillos de marca Calvin Klein es un objeto del deseo para la poeta: “El calzoncillo nombrado en el título—su vez mediatizado por otra lengua—se ve expulsado del universo simbólico del poema que la voz poética construye mediante símiles, metáforas y metonimias” (Sarabia 349).

En “Calvin Klein” los recursos que utiliza la poeta se transparentan. La mirada es esencial. Se enfoca visualmente en el cuerpo masculino. Ella “sabe que vive en tiempos en que la mujer se da el placer de ver, mirar y observar sin la máscara de la inocencia o ingenuidad impuesta por la era de victoriana del franquismo” (Sarabia 344).

La mirada es la herramienta primaria de la poeta para analizar el cuerpo deseado: ““En Calvin Klein underdrawers’ la mirada se fija en aquellos lugares de la geografía erótica del modelo publicitario en que se cifra su deseo y simultáneamente a una descripción de aquellas partes del cuerpo, de un cuerpo femenino deseante, con el propósito de obtener satisfacción sexual” (Sabadell-Nieto 138-139).

El poema abre con una descripción del color de los calzoncillos que resalta la blancura de la prenda.

Fuera yo como nevada arena
alrededor de un lirio,
hoja de acanto, de tu vientre horma,
o flor de algodouero que en su nube ocultara
el más severo mármol travertino. (88)

Tanto los adjetivos como los sustantivos crean un juego de palabras que enfatiza el color de los calzoncillos, por ejemplo “Nevada arena” y “flor de algodouero.” Rossetti subraya la blancura del calzoncillo al compararla con la blancura de la nieve y del algodón.

También se utiliza la antítesis, manifiesta en el contraste entre lo duro del mármol y la suavidad del algodón. Igualmente la suavidad de la tela que cubre el cuerpo hace contraste con lo duro del cuerpo. Combinando la mirada con el tacto Rossetti describe el calzoncillo, lugar del deseo, como si fuera una escultura. El adjetivo “suave” detalla la tela ya nombrada, el algodón. El deseo de ser el calzoncillo enciende el deseo erótico que siente por el chico:

Suave estuche de tela, moldura de caricias
fuera yo, y en tu joven turgencia

me tensara.
Fuera yo tu cintura,
fuera el abismo oscuro de tus ingles,
redondos capiteles para tus muslos fuera,
fuera yo, Calvin Klein. (88)

El enfoque del poema es el calzoncillo. Rossetti “oculta el nombre de lo más agradable y placentero, destacando así el objeto erótico que no es precisamente el calzoncillo sino el miembro viril por el cubierto” (Sarabia 349). Nunca lo nombra explícitamente, sí indirectamente con un vocabulario sugestivo: “De esta manera, una serie de metáforas de texturas diferentes connotan la prenda íntima: ‘Nevada Arena,’ ‘hoja de acanto,’ ‘horma de vientre,’ ‘flor de algodón,’ ‘estuche de tela,’ ‘moldura de caricias,’ ‘redondos capiteles’ mientras que ‘lirio,’ ‘severo mármol travertino,’ y ‘componen el imaginario del falo” (Sarabia 349) .

El uso de un vocabulario herbario, “lirio,” “flor de algodón” y “flor de algodón” es muy significativo ya que habitualmente refiere a la belleza de la mujer, sobre todo en el contexto de un vocabulario simbólico de flores. Según Sabadell-Nieto, Rossetti describe al cuerpo del hombre de manera similar utilizando una “apariencia botánica”: “Aquella flor símbolo de la fugaz belleza femenina, es aquí hermosura masculina” (139). Rossetti no solamente invierte los roles sino también cambia los códigos. El vocabulario representativo de la feminidad ahora es representativo de la masculinidad: “The speaker’s ultimate desire is to be transformed into the Calvin Klein briefs; to (un)cover, (re)cover, and (dis)cover; to eventually possess the male body: here,

the subject of desire tries to be the object of desire” (Ferradnás 231). Aquí Ferradnás se refiere a la conclusión del poema, “fuera yo, Calvin Klein.”

En el poema “Chico Wrangler” (*Indicios vehementes* 1985) Rossetti presenta al “Marlboro man,” llevando los pantalones Wrangler, como objeto. Su inspiración es otro anuncio:

Dulce corazón mío de súbito asaltado.
Todo por adorar más de lo permisible.
Todo porque un cigarro se asienta en una boca
y en sus jugosas sedas se humedece. (68)

En la primera línea la poeta figura una de las partes más sensuales del hombre, sus labios. Los labios del “Chico Wrangler” se definen alrededor de un cigarrillo. Debicki señala que el vocabulario empleado en este poema es sumamente científico y que contrasta con lo erótico del sujeto. Es una técnica para subvertir la tradición poética y al mismo tiempo tiene semblantes de los poetas del Siglo de Oro como Luis Góngora y Francisco de Quevedo (93). Inicialmente la voz poética narra cómo el corazón se emociona al ver los labios del modelo, que son “más de lo permisible”. Es decir, son inalcanzables o inaccesibles. Recuerda la forma en que la tradición poética ve a la mujer, perfecta e inalcanzable. En ambas situaciones se presenta a un modelo ejemplar del sexo opuesto que parece imposible alcanzar, como en el soneto amoroso de Quevedo “Con ejemplos muestra a Flora la brevedad de la hermosura para no malograrla”

Después de describir los labios del modelo, la mirada baja al pecho. Se trata de un pecho masculino y fuerte: “Porque una camiseta incitante señala, / de su pecho, el escudo durísimo, / y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale”. Para señalar la virilidad

del hombre, Rossetti enfatiza el vestuario, en este caso una camiseta. Según Ferradán las prendas siempre son estuches moldeados y bien ajustados: “pieces of clothing (male briefs, jeans, undershirts) always conceived as molds, sheaths, envelopes, for the male body that wears them” (227). El vocabulario permite al lector imaginar el cuerpo según cómo las prendas lo ciñen. Para figurar el pecho y los brazos se describe cómo la camiseta resalta la masculinidad del cuerpo utilizando adjetivos como “durísimo” y “vigoroso.” Para Rossetti las prendas son una herramienta importante en la expresión del deseo y de la seducción. En 1989 escribió un libro dedicado al tema, *Prendas íntimas: El tejido de la seducción*, dividido en dos secciones, ropa interior y ropa exterior. La ropa no cubre el cuerpo en los ojos de Rossetti, sino lo descubre. Ferradán descifra que “every piece of clothing is transformed into a fetish by Rossetti’s gaze. Her eyes are like fingers touching the garments and fantasizing about the body underneath” (228). Es decir, en el poema la mirada existe para explorar el cuerpo deseado. Los ojos son como la punta de sus dedos.

Las líneas siguientes del poema detallan otra parte del cuerpo masculino: “Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas, / dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan. / Se separan” (68). Las piernas están cubiertas con el pantalón “Wrangler.” La culminación es sugestiva ya que indica que el modelo trata de atraer al sexo opuesto con su forma. Sus piernas “se separan” delante de la poeta de manera que ella lo desee aun más.

En “Calvin Klein underdrawers” y en “Chico Wrangler” “nos encontramos con un sujeto femenino que, ante la visión de dos anuncios... expresa la exaltación sexual que tales imágenes le producen y describe con toda suerte de detalles... expresándose a sí

misma ante el estímulo visual” (Sabadell-Nieto 130). Segarra explica que “cada autora construye su propia política del deseo,” y Rossetti no es una excepción (10). La poeta declara que “yo creo que todo lo cifro en el mundo externo como un camino para llegar al interior” (Ugalde 155). Esta explicación de su punto de vista se refleja en las diferentes definiciones del deseo. Segarra señala que el deseo es descrito como un intento de ser reconocido por el otro y “este reconocimiento puede ir desde la dominación hasta el respeto” (32). De esta misma manera, el deseo que la mujer tiene por el hombre o el que el hombre tiene por la mujer puede ser visto como una forma de evaluar al otro y llegar de lo exterior a lo interior, de afuera hacia dentro. Teniendo en cuenta estas formulaciones y el punto de vista de Rossetti, es evidente que la poeta no solamente invierte los roles de los géneros sino que también profundiza un tema frecuentemente visto superficialmente. Esto nos lleva a la conclusión de que el deseo es reinventado ya que no es una fórmula en que el uno es superior al otro. Es decir el que deshumaniza no es mejor o superior al objetivado sino que el deseo es un símbolo del reconocimiento del uno al otro (Segarra 32). Este reconocimiento es visible en el poema “Calvin Klein underdrawers” cuando en la culminación la poeta expresa el deseo de ser el calzoncillo que lleva puesto el modelo. Ella quiere ser parte de él.

En la poesía de Ana Rossetti existe una relación entre la poesía y la publicidad en forma de una tensión entre lo verbal y lo visual (Sabadell-Nieto 135). Ambos poemas analizados tienen como inspiración anuncios de publicidad. Normalmente las mujeres, por falta de poder en el mundo comercial, no tienen el poder de deconstruir los anuncios como lo hace Rossetti. Asume la autoridad para refundar los estereotipos de la mujer objeto: “Unas de las prácticas más habituales de la publicidad desde sus principios ha

sido el de colocar a la mujer como un ‘objeto’ dentro de todo el contenido publicitario; la mujer se encuentra sin personalidad, sin identidad propia, solo pone su cuerpo y belleza al servicio de la satisfacción de los varones” (Chacón Gordillo 405). La mujer ha sido usada en los medios publicitarios para fines comerciales y no como ser humano. Chacón Gordillo insiste que “prácticamente, la mayoría de la publicidad que podemos encontrar en la actualidad hace uso de la mujer como referente erótico para la seducción inducida de sus mensajes” (406). Rossetti escoje un anuncio en que el hombre ocupa la posición en que usualmente asignada a la mujer: “the particular ad that inspired ‘Calvin Klein Underdrawers,’ portrays the tanned body of the athlete-model covered only by white, crisp, Calvin Klein briefs, leaning against... ‘A post modern version of a Corinthian column’” (Ferradán 230). Según afirma Rossetti en una sección de *Prendas Íntimas*, es una de las primeras veces que el hombre en calzoncillo no es visto como algo ridículo (citado en Ferradán 229- 230).

Otro poema de Rossetti que transmite el mensaje de la revisión de la imagen femenina es “Triunfo de Artemis sobre Volupta.” Este poema es la culminación del primer libro de Rossetti, *Los devaneos de Erato* (1980), que pertenece a su primera etapa. Las dos protagonistas del poema son Artemis, la diosa griega conocida por su virginidad, y Volupta “la hermosa diosa hija de Eros y Psique de las *Metamorfosis* de Apuleyo, personificación del placer sexual” (Bianchi 42). Michael Mudrovic agrega lo siguiente a esta caracterización: “Here the Greek goddess provides the speaker with an ambivalent identity, for Artemis is the protectress of Virgins and the provider of the transition between youth and adulthood, innocence and sexual knowledge” (69). Artemis y Volupta

son diosas opuestas. Una busca proteger la virginidad mientras la otra busca satisfacer los deseos. El poema comienza de la forma siguiente:

Edad inimitable, a tu espejo interrogo
en cuál de mis innumerables
alacenas está la máscara de diosa
que de oscuro los mármoles cubría.
Vuestro fervor, tan obsesivo éxtasis,
la hizo hermosa y distante y proclamó única. (53)

Mudrovic pregunta si es Volupta quien se dirige a Artemis o vice versa, pero lo aclara al decir: “the two are inseparable parts of the same person” (70). Es decir la mujer ya con experiencia de la vida se dirige a sí misma y recuerda su pasado de joven inocente.

El poema continúa con: “Ni pudisteis, a través de una cerradura, / mirar cómo parsimoniosa se desvestía / haciendo crecer su desnudo desde la bañera” (53). La escena de la bañera se refiere a uno de los mitos sobre Artemis en que Acteón la sorprende mientras ella se baña. Al ser sorprendida ella lo convierte en un ciervo y él es devorado por sus perros. Esta escena resalta la fuerza con la que Artemis defendía su virginidad y la de las que la rodeaban.

El yo poético da detalles de la fuerza que tenía para proteger su inocencia, pero más adelante habla de una perspectiva madura: “Mas el recuerdo de ella, precipitándose, / os asalta y en mí la buscáis. Qué terrible / e inimitable edad. Siempre a tu espejo interrogando” (54). Según Mudrovic: “In losing her innocence, she has gained knowledge of herself” (72-73). Esto se manifiesta en las líneas siguientes: “Intento renacer, antigua identidad / que os fascinaba, aquel cuerpo tan desconocido, / si es que es posible tal

metamorfosis” (54). Rossetti reitera la “antigua identidad” o la virginidad e inocencia del yo poético y explica que aquel era un cuerpo desconocido. Con la pérdida de la virginidad el yo poético adquiere conocimiento de su cuerpo y ya no es recóndito:

Tan sagaz es la experiencia
y tan indestructible su mandato
que os sobrepasé largamente.

Incluso os instruiría. Y me lo reprocháis. (54)

El mandato indestructible es el conocimiento que no se puede olvidar, es irreversible. Con el paso del tiempo este cuerpo pasó por cambios que la poeta declara irreversibles: “No me pidáis que vuelva, /pues la inocencia es irrecuperable (54).

Las dos diosas simbolizan las etapas de la mujer, Artemis la inocencia que tiene en la juventud y Volupta el conocimiento que viene de las experiencias de la vida. El título es engañoso al indicar una separación definitiva entre las dos. Ambas diosas son figuras de un mismo ser y por tal razón no puede haber victoria literal de una sobre la otra. Figurativamente sí triunfa una de los diosas, pero no la que sugiere el título del poema: “Volupta triumphs over Artemis because the speaker accepts the transition that has taken place in her and rejects the role of the virgin where men would like to keep her confined and innocent (without knowledge)” (Mudrovic 73). En otras palabras, las protagonistas del poema también representan las imágenes de la mujer en la sociedad; la inocencia y pureza versus el conocimiento. Rossetti alude a que la pérdida de la inocencia no tiene por que tener connotaciones negativas como las que existen en la sociedad normativa, sino debe ser celebrada porque significa que la mujer no tiene que conformarse con los límites impuestos.

Bianchi, señala la importancia de “Triunfo de Artemis sobre Volupta” en el poemario. Explica que por ser el último poema la conclusión de no poder volver a la inocencia adquiere significación metapoética “podría extenderse al libro entero: después de escribirlo, ya no hay vuelta atrás, porque lo que estaba escondido en el alma de la autora, lejos de los ojos del público, ya se ha expuesto, compartido, consumado” (42-43). El mismo sentimiento se aplica a la poesía en general de Rossetti. No hay vuelta atrás después de leer sus versos llamativos. El mensaje de la imagen regenerada de la mujer es poderoso y una vez expuesta en el mundo cambia la tradición. Rossetti es Volupta llena de conocimiento y lista para compartirlo mientras Artemis es el sistema patriarcal superado.

Las revisiones poéticas de Rossetti son innovadoras y significativas. Debicki lo recalca: “using so successfully the sophisticated techniques ... Rossetti makes her challenge to the past all the more forceful and convincing” (98). El reto del pasado Para Rossetti es la transformación de los roles femeninos establecidos y, más ampliamente, del poder patriarcal. El análisis de los poemas subraya la desconstrucción de patrones establecidos. Para Ana Rossetti estos patrones no son aceptables, y sus atrevidas innovaciones abren el camino a mayores cambios entre las poetas más jóvenes. Ya no es admisible utilizar los antiguos modelos. Gracias a Ana Rossetti, la poesía se encamina hacia una nueva construcción del género.

V. CONCLUSIÓN

Históricamente las mujeres han enfrentado dificultades para sobresalir en el mundo literario y profesional. Para destacarse en estos ámbitos han tenido que ir en contra de todo lo que es reglamentario, en contra de lo que la sociedad conoce como la norma. Existe una cadena de mujeres antecesoras que se han unido al propósito de cambiar el estándar. Tres destacados ejemplos son Concha Méndez, Julia De Burgos, y Ana Rossetti. Éstas han contribuido al abrir el camino para las mujeres del siglo XXI. Se les reconoce como profesionales con éxito, y primeramente como poetas. Las tres utilizan su creatividad, intelecto, y empeño para resaltar en su profesión y, simultáneamente, fortalecer la imagen de la mujer. De esta manera han servido como ejemplo para las demás mujeres, quienes en diferentes ámbitos han encontrado inspiración para sobresalir al leer las palabras cargadas de significado de estas poetas. Utilizan el camino cimentado con mucha dificultad por las poetas estudiadas y otras para transformar aún más el rol de la mujer.

A pesar de pertenecer a diferentes movimientos, escribir en diferentes estilos y ser de diferentes países, existe un vínculo entre las poetas. El propósito de instruir a sus lectores se encuentra en las obras de las tres. Concha Méndez saca a la luz que la mujer, tiene fuerza física y mental. Al unir el cuerpo y el cerebro la mujer puede llegar a ser independiente y capaz de hacer lo que se proponga. Es justo lo que hizo Concha Méndez. A pesar de ir en contra de la tradición logró gran éxito como escritora. De la misma manera los lectores de Julia de Burgos aprenden a ser activos tanto en asuntos personales como políticos. Los lectores de Ana Rossetti asimilan que no hay que dejar que la construcción del género sea un factor limitante.

Las poetas de este estudio nos ilustran que la fuerza física no es el único requisito para ser una persona lo suficientemente enérgica como para ser líder y dar ejemplo.

Además de gran fuerza física, evidente en su práctica de la natación, Méndez poseía una fuerza mental. Esto se ve con la persistencia de la poeta en desafiar a su familia y seguir sus sueños. Burgos divulgó la capacidad que tienen las mujeres para ser autosuficientes y activas en los hechos verdaderamente relevantes para la transformación de la sociedad.

Por su parte, Rossetti subraya la fuerza erótica de las mujeres con el uso de su voz lírica. De manera muy sincera se expresa sin reprimir la expresión de los deseos.

En conclusión, el análisis de los textos poéticos revela que hay una gradación entre las poetas estudiadas, que refleja los cambios logrados cuando las personas que no se limitan a lo aceptado socialmente ni desisten cuando se encuentran con complicaciones. Para Méndez las complicaciones con las que se enfrentó fueron que a la mujer no se consideraba capaz de ser una literata reconocida. Ella luchó para que otras mujeres, incluso Burgos y Rossetti, pudieran romper las barreras que les obstruían el camino. Los obstáculos de Burgos son de otra índole. Ella sí tenía una profesión, pero no estaba satisfecha con ser una simple maestra y utilizó sus recursos para abarcar el mundo político. Gracias a mujeres como Méndez y Burgos, poetas como Rossetti ahora tienen la oportunidad de expresarse de manera más libre y abierta. Es decir que gradualmente las literatas del pasado han ido abriendo puertas para sus colegas futuras. Las poetas de este proyecto buscan y aciertan en cambiar y reinventar las imágenes, declarando a través de sus palabras que el género femenino es mucho más complejo de lo que antes se suponía. Las mujeres de hoy en día pueden dar gracias a las mujeres de carácter fuerte anteriores

que nos han abierto el camino. Gracias a ellas ahora tenemos oportunidades que en siglos pasados no eran posibles.

OBRAS CITADAS

Altamirano, Nicole. *Mirrors and Echoes: Women's Writing in Twentieth-century Spain*.

By Emilie L. Bergmann and Richard Herr. Berkeley: Global, Area, and International Archive, U of California, 2007. Impreso.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas Y Leyendas*. Zaragoza: Editorial Ebro, 1967.

Bellver, C. G. *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*. Lewisburg: Bucknell UP, 2001. Impreso.

Bianchi, Marina. "la poética independiente de Ana Rossetti". José Jurado Morales, ed. *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*. Madrid, Vistor, 2013. Red.

Burgos, Julia De *Song of the Simple Truth: Obra Completa Poética: The Complete Poems*. Ed. Jack Agüeros. Willimantic, CT: Curbstone, 1997. Impreso.

Chacón Gordillo, Pedro David. "La Mujer Como Objeto Sexual En La Publicidad. (Spanish)." *Comunicar* 16.31 (2008): 403-409. *Academic Search Complete*. Red. 5 marzo 2015.

Darío, Ruben, *Prosas Profanas y otros poemas*. Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni é hijos, 1896. Impreso.

Debicki, Andrew P. "Intertextuality and Subversion: Poems by Ana Rossetti and Amparo Amorós." *Studies in Twentieth Century Literature* 17.2 (1993): 173-180. *MLA International Bibliography*. Red. 5 febrero 2014.

Dinverno, Melissa. "Gendered Geographies: Remapping the Space of the Woman Intellectual in Concha Méndez's *Memorias habladas, memorias armadas*." *Revista de estudios hispánicos*. 37 (2003): 49-74. Red. 5 febrero 2014.

- Garcia-Mayor, Mercedes M. "Julia De Burgos: Una Mujer Con Propósito Histórico: Sobre El Tema De Poder En La Vida Cotidiana." Thesis. Universidad De Puerto Rico, 1999. Red. 5 marzo 2015.
- Gonzalez-Allende, Iker. "Cartografías Urbanas Y Marítimas: Género Y Modernismo En Concha Méndez." *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 35.1 (2010): 35.1 (2010): 89-116. Special issue on Spanish Modernism, ed. Christopher Soufas. Red. 5 marzo 2015.
- Fajardo, Salvador. "Ana Rossetti: The Word Made Flesh." *Letras Femeninas* 25.1/2 (1999): 137-54. *Asociacion Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica*. Red. 30 enero 2014.
- Ferradáns, Carmela. "La Seducción De La Mirada: Manuel Vázquez Montalbán Y Ana Rosetti." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 22.1 (1997): 19-31. *MLA International Bibliography*. Red. 5 febrero 2014.
- Leggott, Sarah. "The Female Intellectual in 1920S Madrid: Writing the Lyceum Club." *AUMLA: Journal of The Australasian University Of Modern Language Association* 110 (2008): 95-112. Humanities Source. Red. 1 mayo 2015.
- Mascia, Mark. "Bodies Politic: Nature, Nation, and Society as Seen Through the Body in the Poetry of Julia de Burgos." *Unveiling the Body in Hispanic Women's Literature: From Nineteenth-Century Spain to Twenty-First-Century United States*. Ed. Arleen Chiclana y González. Lewiston, NY: Mellen; 2006. Impreso.
- Moane, Geraldine. *Gender and Colonialism: A Psychological Analysis Of Oppression And Liberation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, Texas State - Alkek Library's Catalog. Red. 1 mayo 2015.

- Méndez Cuesta, Concha. "Ancho es el mar," "En una tarde como tantas tardes," *A media voz*. Red 4 octubre 2015. < <http://amediavoz.com/mendez.htm>>
- . *Inquietudes*. Madrid: Imprenta de Juan Pueyo, 1926. Impreso.
- . *Surtidor*. Madrid: Imprenta Argis, 1928. Impreso.
- . "Una tarde como tantas tardes." *El poder de la palabra*. Red. 5 marzo 2015.
<<http://www.epdlp.com/texto.php?id2=8503>>. Red 4 octubre 2015.
- Mudrovic, W. Michael. *Mirror, Mirror on the Page: Identity and Subjectivity in Spanish Women's Poetry (1975-2000)*. Bethlehem: Lehigh UP, 2008. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Obras Completas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957. Impreso.
- Olmedo, Iliana. "La Autobiografía Como Reinención: Concha Méndez." *Revista de filología* (2010): 215-26. Red. 5 marzo 2015.
- Roman, Camille and Thomas J. Travisano. *The New Anthology Of American Poetry*. Ed Steven Gould Axelrod, Thomas Travisano. n.p.: New Brunswick, N.J: Rutgers University Press, 2012. Red. 5 marzo 2015.
- Rossetti, Ana. *Incessant Beauty: A Bilingual Anthology*. New York: 2leaf Press, 2014. Impreso.
- . *Indicios Vehementes: Poesía 1979-1984*. Ed Jesús Fernández Palacios. Madrid: Hiperión, 1985. Impreso.
- Sabadell-Nieto, Joana. "El Erotismo De La Subjetividad: Escritura, Mirada Y Deseo En Las Flâneuses Del Cambio De Siglo." *Políticas del deseo: Literatura y cine*. 119-143. Barcelona, Spain: Icaria, 2007. *MLA International Bibliography*. Red. 20 marzo 2015.

- Sarabia, Rosa. "Ana Rossetti Y El Placer De La Mirada." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos* 20.2 (1996): 341-59. Red. 20 marzo 2014.
- Segarra, Marta. *Políticas Del Deseo: Literatura Y Cine*. Barcelona: Icaria Editorial, 2007. Impreso.
- Taylor, Kathryn. "La búsqueda del otro en las obras de Concha Méndez." *LL Journal*, 0 (2008): s. p. Red. 1 mayo 2015.
- Ugalde, Sharon Keefe. *Conversaciones Y Poemas: La Nueva Poesía Femenina Española En Castellano*. 1st ed. Madrid: Siglo XXI De España Editores, 1991. Impreso.
- Ulacia Altolaguirre, Paloma. *Concha Méndez: Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990. Impreso.
- Vega, Garcilaso De La, and Tomás Navarro Tomás. *Obras*. Madrid: Espasa-Calpe, 1966. Impreso.