

# cauce



REVISTA INTERNACIONAL DE  
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN  
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 43 / 2020



Grupo de investigación  
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD  
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.  
Aplicación a la enseñanza en Andalucía.



**eus** EDITORIAL  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

**cervantes.es**  
 Centro Virtual Cervantes

### **Fundadores de *Cauce*:**

M<sup>a</sup> Elena Barroso Villar, Alberto Millán Chivite y Juan Manuel Vilches Vitiennes

**Director:** Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

**Secretario:** Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Universidad de Sevilla:** Purificación Alcalá Arévalo, M<sup>a</sup>. Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Pedro J. Millán Barroso, Fernando Millán Chivite, M<sup>a</sup>. Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M<sup>a</sup>. Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M<sup>a</sup>. Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel.

**Otras Universidades españolas:** Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad Francisco de Vitoria), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M<sup>a</sup>. Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M<sup>a</sup>. Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M<sup>a</sup>. Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universidad de Valencia), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup>. Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea).

**Universidades extranjeras:** Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México).

### **COLABORADORES (no doctores)**

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla).

## CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel A. Broullón), M<sup>a</sup>. Elena Barroso Villar, Ana M<sup>a</sup>. Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite.

**Traductores de inglés:** Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán.

**Traductores de francés:** Manuel G. Caballero, M<sup>a</sup> del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson.

**Traductores de italiano:** Maria Francescatti, Manuel A. Broullón, Pedro J. Millán.

## CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

[www.revistacauce.es](http://www.revistacauce.es) / [info@revistacauce.com](mailto:info@revistacauce.com)

**ANAGRAMA:** Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index — Thompson&Reuters).

**El número 43 (2020) de *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido financiado por:** Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. n.º 3495, tomo 51, folio 25/1

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

**Maqueta e imprime:** Ediciones Alfar S.A.

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: María Alonso Alonso (Universidade de Vigo), Beatriz Barrantes (Universidad Internacional de La Rioja), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Manuel A. Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), M<sup>a</sup>. Consuelo Candel Vila (Universitat de València), Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla), José Luis Correa Santana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Lucía Cotarelo Esteban (Universidad Autónoma de Barcelona), Caterina Duraccio (Universidad de Sevilla), Caridad Fernández Hernández (Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver), M<sup>a</sup>. Jesús Fraga (Universidad Complutense de Madrid), Fran Garcerá Román (CCSH-CSIC/ Universidad de Sevilla), José Miguel González Soriano (Universidad Complutense de Madrid), Laura Lozano Marín (Universidad de Granada), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid), María Martínez Deyros (Universidad Complutense de Madrid), M<sup>a</sup>. Isabel Morales Sánchez (Universidad de Cádiz), Julio Neira (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura), M<sup>a</sup> Lourdes Núñez Molina (Universidad Autónoma de Madrid), Silvia Pellicer (Universidad de Zaragoza), M<sup>a</sup>. Ángeles Pérez Martín (Universitat de València), Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz), Cora Lorena Requena Hidalgo (Universidad Complutense de Madrid), Juan Manuel Ribes Lorenzo (Universitat de València), Yasmina Romero Morales (Universidad de La Laguna), M<sup>a</sup>. Jesús Ruiz Fernández (Universidad de Cádiz), Carmen Valcárcel (Universidad Autónoma de Madrid).

Artículos recibidos: 19

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 8

# ÍNDICE

<b>1. MONOGRÁFICO: : GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA:</b>	
<b>LAS ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA TRAICIONADA»</b> .....	161
GARCERÁ, FRAN	
Introducción al número monográfico: Genealogía literaria y autoría femenina: las escritoras en su «vocación nunca traicionada» .....	163
CACCIOLA, ANNA	
De la locura del verso: aproximación a la figura de Remedios Picó Maestre .....	171
CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA	
Autoras inciertas y “Cartasvivas”: #Nuestramemoria .....	191
DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER	
Carmen Conde, pensionista de la junta para ampliación de estudios en Bélgica y Francia (1936).....	209
EZAMA GIL, ÁNGELES	
El compromiso ideológico en la prosa de María Teresa León: la prisión política en Latinoamérica y España (con dos textos olvidados).....	235
GONZÁLEZ GÓMEZ, SOFÍA	
Cooperación literaria transtalántica al filo de los años 30. María Luz Morales y Gabriela Mistral en <i>El Sol</i> .....	263
HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA	
Por una didáctica inclusiva. La poesía de Tina Suárez: desmontando los tópicos sexistas del discurso literario .....	277
MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO	
Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a <i>Presente profundo</i> (1973). .....	299
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, DIANA	
La construcción del estrato sonoro en el poema. Un ejemplo sobre el doble juego entre la voz y el papel en la poesía desarraigada de Ángela Figuera .....	317
MORENO LAGO, EVA	
<i>El placer de lo inesperado</i> : poemas inéditos de Victorina Durán .....	343
PAYERAS GRAU, MARÍA	
De lo público y lo privado. <i>Zonas comunes</i> (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán .....	367

<b>2. MISCELÁNEA</b> .....	395
RAMÍREZ RIAÑO, ADRIÁN	
Notas sobre la evolución de las ideas de destierro y de España en las cartas de Pedro Salinas: materialización del sentimiento del exilio .....	397
 <b>3. RESEÑAS</b> .....	 417
BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.	
<i>Josefina de la Torre. Poesía completa.</i> Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas .....	419
GARCÍA-MONTALBÁN CAMPOS, GUILLERMO	
Encabo, Enrique (Ed.). (2020). <i>Bits, cámaras, música... ¡acción!</i> <i>Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual.</i> Sabadell: El Poblet Edicions. ISBN: 978-84-945025-5-2. 249 páginas.....	423

# POR UNA DIDÁCTICA INCLUSIVA. LA POESÍA DE TINA SUÁREZ: DESMONTANDO LOS TÓPICOS SEXISTAS DEL DISCURSO LITERARIO

## FOR AN INCLUSIVE DIDACTICS. THE POETRY OF TINA SUÁREZ: DISMANTLING THE SEXIST TOPICS OF THE LITERARY SPEECH

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.07>

HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA  
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA  
Profesora  
Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9848-213X>  
[blanca.hernandez@ulpgc.es](mailto:blanca.hernandez@ulpgc.es)

**Resumen:** Este trabajo analiza la obra de Tina Suárez como paradigma de discurso dialógico con la tradición literaria desde la perspectiva de género. En su poesía desmonta los tópicos sexistas para actualizarlos y subvertir el discurso poético tradicional. Partiendo de la noción de intertextualidad como una de sus principales herramientas, en la primera parte se estudian los diferentes mecanismos desde los que reelabora el tejido cultural y estructural heredado hasta transformarlo en un texto nuevo con una significación diferente. Partiendo de esta revisión, en la segunda parte se analiza este nuevo discurso y su aplicación didáctica inclusiva con el objetivo de proponer nuevas versiones desde las que interpretar las lecturas literarias y los personajes que las conforman con un enfoque de género.

**Palabras clave:** Didáctica, Tina Suárez, Género, Sexismo, Poesía, Inclusión.

**Abstract:** This essay analyzes the work of Tina Suárez as a paradigm of dialogical discussion based on literary tradition from a gender perspective. In her poetry she dismantles the sexist topics to update them as well as subvert the traditional poetic discourse. Using the notion of intertextuality as one of her main tools, we start this essay studying the different mechanisms from which she re-elaborates the cultural and structural heritage inherited to transform it into a new text with a different meaning. In the second part this new discourse and its inclusive didactic application are analyzed with the aim of proposing new versions so that we can interpret the literary readings and the characters that make them up with a gender approach.

**Key-words:** Didactic, Tina Suárez, Gender, Sexism, Poetry, Inclusion.

## 1. LA INTERTEXTUALIDAD COMO NUEVO TEXTO DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

La escritora Tina Suárez comienza a desarrollar su obra en la década de los noventa del siglo XX, una obra poética caracterizada por el discurso de la transgresión y la crítica desde la perspectiva de género. En su poesía desmonta los tópicos sexistas para erradicarlos, actualizarlos y subvertir el discurso poético tradicional. Desde su primera publicación, *Huellas de Gorgona* (Suárez, 1998 a), va construyendo un discurso en el que la ironía, la crítica, el tono carnavalesco o la deconstrucción van dando solidez a su trayectoria. Pero, sobre todo, toma relevancia el juego intertextual, con el que establece un diálogo literario con las lecturas anteriores e invita a los lectores y a las lectoras a interpretar y continuar este diálogo infinito.

A comienzos del siglo XX, el estructuralismo basa el análisis de las obras literarias en la estructura interna del texto, en la organización de la narración atendiendo al sistema lingüístico de manera abstracta y sincrónica. Toma el signo lingüístico en un momento determinado. Suprime, entonces, el análisis histórico para concentrarse en las relaciones de las estructuras y el estudio de la lengua y el habla en sí mismos. En los años sesenta, corrientes críticas posteriores, como el posestructuralismo, separan el significante del significado y proponen nuevas formas de hacer y analizar las ciencias sociales atendiendo, además, a otras disciplinas, como la filosofía, la historia, la sociología, etc., a la hora de analizar los textos. Pero, principalmente, defienden que no todo es lenguaje, pues hay otros elementos y perspectivas extratextuales que entran en juego en la significación e interpretación de un texto literario.

Ya antes, en 1936, Bajtín (2012) comenta que todo estilo está vinculado con un género discursivo, una forma de enunciado que, junto con el estilo, funcionan como correa de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua. El ser humano es un ser dialógico inconcebible sin el otro. Así, establece que los enunciados están relacionados con los eslabones anteriores de la comunicación discursiva, pero también con los posteriores, en tanto en cuanto se construyen enunciados teniendo en cuenta las posibles reacciones de respuesta, como una cadena de diálogos infinita que va conformando la historia literaria, la historia del pensamiento. Como explica Viñas (2017), si la idea tradicional es que en un texto existe una sola voz, para Bajtín comprender un texto es ser capaz de captar la pluralidad de voces que ese texto contiene. Atiende, por tanto, al carácter dialógico de la lengua. Y este dialogismo, representado a través de la polifonía, permite descubrir una serie de discursos ajenos implícitos y con diferentes grados de otredad en

la comunicación discursiva. De alguna manera, cuestiona la categoría de identidad para encontrar la alteridad en el diálogo textual en una asociación de lo uno con lo múltiple, del yo con la otredad.

Según comenta Gutiérrez (1992) antes de Bajtín, la retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*, en la poética neoclásica como *imitatio* y la literatura comparada utiliza el término influencia. A partir de esta idea del dialogismo iniciada por Bajtín, Kristeva, en los años sesenta, alude por primera vez a la intertextualidad como “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondición para el acto de significación” (Kristeva, 1981: 41). Diluye así la idea del texto como una unidad cerrada y estática: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de subjetividad se instala la de intertextualidad” (*ibíd.*: 55). De esta manera, un texto está siempre en relación con otros textos, y la persona que escribe produce una nueva significación en la que involucra, inevitablemente, al receptor en la construcción del sentido.

Asimismo, en los años setenta, Barthes (2001) explica que todo texto es un intertexto, en tanto en cuanto perviven en él otros textos en distintos niveles, más o menos reconocibles: textos de la cultura anterior y de la contemporánea, y que la intertextualidad no se limita a una cuestión de influencias. Va más allá.

A su vez, Genette (1989) utiliza el término *transtextualidad* para referirse a la trascendencia textual del texto, y señala cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. Intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos. La forma más explícita y literal de este tipo es la cita; la forma literal y no declarado, el plagio o la alusión.
2. Paratextualidad: ordenamiento del texto con un paratexto: título, subtítulo, prefacio, notas a pie de página, epígrafes, etc.
3. Metatextualidad: comentario que une un texto con otro en una relación crítica.
4. Hipertextualidad: relación que une un texto anterior (hipotexto) a un texto posterior (hipertexto), del cual deriva por transformación.
5. Architextualidad: relación de un texto con la categoría a la que pertenece.

En general, podríamos decir que se manejan dos conceptos de intertextualidad. Las ideas de Kristeva y Barthes conciben el texto como la suma de otros textos; y la de Genette que se concreta en las alusiones.



De esta manera, se crea un texto nuevo que parte de un diálogo en el que entran en juego la comunicación, la transmisión de conocimientos, una intencionalidad del autor o autora, que combina esos elementos con la subjetividad, y una interpretación por parte del público lector, que dota a la obra de una reinterpretación y mantiene el diálogo abierto. Entonces, para un análisis intertextual activo, según comenta Marinkovich a raíz de las reflexiones de Fairclough, se “debería contemplar las circunstancias sociales particulares en que los textos se producen, se distribuyen y se consumen” (Marinkovich, 1998: 735). Y algunas de estas circunstancias sociales pueden ser la etnia, la clase social o el género, que pueden afectar o influir en la intencionalidad del discurso.

Si analizamos desde la perspectiva de género, ser escritora significa partir de una cultura heredada que ha negado la identidad de la mujer y carece de referentes literarios con los que llevar a cabo ese diálogo con la tradición desde la igualdad. O, por otra parte, supone enfrentarse a una imagen distorsionada de lo que significa ser mujer. Hay, entonces, que renombrar la realidad, revisar y deconstruir esa tradición cultural, con lo que ese diálogo cobra una nueva y doble significación.

En los años sesenta, Derrida (1989) asocia a la corriente postestructuralista el término deconstrucción, que supone detectar lo otro, lo que no está presente, mecanismos extratextuales que muchas veces no se encuentran de manera explícita en el texto. La aparición del postestructuralismo, que “coincide con la primera ola de los estudios feministas sobre la representación de la mujer en la literatura y sobre la marginalidad de lo femenino en la cultura” (Carbonell, 2000: 31), permite analizar los textos literarios desde nuevas perspectivas, como las que ofrece la crítica literaria feminista. Se incluyen nuevos elementos que afectan a la significación textual. Se alude, entonces, “al significado periférico o marginal que entra en el juego de la significación” (Vivero, 2012: 77). Si el cuerpo no es un espacio neutro, la escritura y el diálogo textual tampoco lo son. Y todos estos elementos se encuentran condicionados por el discurso social normativo transmitido por el contenido dialógico de los textos literarios.

En esta misma década, se desarrolla la crítica literaria feminista que, además de denunciar la ausencia de las escritoras en la historia de la literatura, abre el debate sobre cómo han influido los roles de género en las escritoras, en la construcción de la subjetividad femenina, en la falta de referentes igualitarios en el discurso canónico, etc. Showalter (1999) incide en la necesidad de que la ginocrítica atienda los aspectos históricos, antropológicos, psicológicos y sociológicos de los textos escritos por mujeres no solo para aprender lo que han sentido, sino también para encontrar sus experiencias, porque:

Si estudiamos los estereotipos de la mujer, el sexismo de algunos críticos, los papeles tan limitados que la mujer ha desempeñado en la historia de la literatura, no aprenderemos nada de lo que las mujeres han sentido o experimentado, sino solo lo que los hombres han pensado que las mujeres deberían ser (Showalter, 1999: 85).

Muchos de estos análisis se encuentran condicionados por la mirada social normativa. La poesía de Tina Suárez establece un diálogo con la tradición literaria para desmontar un discurso heredado a partir de la intertextualidad. El resultado es un texto nuevo que surge al presentar nuevas versiones que parten de mitos, personajes, autores, citas, refranes, relatos, alusiones desarticulados desde la perspectiva de género, haciendo presente lo que ha estado ausente o marginal. Su dialogismo entronca con el enfoque feminista porque deconstruye estos relatos e imágenes canónicos, cargados de sexismos, para liberar a la mujer de los imperativos de género, pero también para contar la historia desde una mirada diferente, descentralizada y no normativa, en la que entran en juego elementos extratextuales que también afectan a la significación.

Cuando hablamos de mujer y literatura no solo encontramos silenciados los nombres de las autoras, sino que también existe una ausencia de representaciones identitarias y el problema de la existencia de imágenes de las mujeres discriminadas o convertidas en cuerpos abyectos, cuerpos rechazados “que no gozan de la jerarquía de los sujetos” (Butler, 2002: 20). La narrativa tradicional ha perpetuado, a través de la ficción, estos cuerpos marcados por los estereotipos sexistas que refuerzan las conexiones naturalizadas entre género y sexo, por eso “estudiar la imagen de la mujer en la novela equivale a estudiar las falsas imágenes de la mujer en la novela” (Moi, 1988: 56). Y ocurre lo mismo cuando hablamos de poesía.

La escritura de Tina Suárez se convierte en una forma de activismo social que, desde la revisión intertextual y paródica, se resiste a la narrativa patriarcal y posibilita diálogos subversivos infinitos con los enunciados anteriores y también posteriores.

## 2. EL DISCURSO POÉTICO DE TINA SUÁREZ

Desde su primer libro, *Huellas de Gorgona* (Suárez, 1998 a), Tina Suárez manipula las formas, la identidad y el discurso dialógico para invitar al público lector a tomar conciencia de la univocidad del enunciado literario tradicional. Se reconoce ser *rara avis* (Suárez, 1998 a: 13) y se identifica con lo raro, lo diferen-



que en mitad de la sala  
sobre el lindo parquet se atreve  
a hacerse la caca reunidos  
los invitados  
con su modo de ser más humano  
que libre  
su modo de ser no obstante en fin  
su modo de ser (Suárez, 1998 a: 33).

Si el cuerpo no es neutro, ni la mirada, el discurso de Tina Suárez tampoco lo es. En cada poema hay una intención crítica que trasciende al texto. Su lenguaje es la representación imbricada de diferentes elementos que transmiten una ideología que re-significa las relaciones de poder y las identidades sociales bajo una dimensión axiológica. Fairclough (2001) habla del uso del lenguaje entendido como práctica social por los efectos que el discurso ejerce en la experiencia desde determinadas perspectivas. En el caso de Tina Suárez, hablaríamos desde el discurso feminista. Desde la ficción, o no, maneja situaciones que pueden funcionar como modelos de identificación subversivos y muestra paradigmas rebeldes como forma de deconstruir la cultura patriarcal. Esta representación, lejos de ser una impostura, busca formular una manifestación de la poeta-niña rebelde que invita a la desobediencia y al incumplimiento de las buenas formas, bajo las que se han encorsetado los modales femeninos, en aras de la libertad. Pero va más allá. La exteriorización simbólica que propone implica una manifiesta provocación que no deja indiferente. Escandaliza a través de la subversión de los convencionalismos sociales y la vulneración de los tabúes, por ejemplo, de índole sexual. Así en *Pronóstico reservado* (Suárez, 1998 b: 15), resuelve dar salida a su pulsión sexual instalándose en *un apartamento en gomorra / con vistas al mal*, y es en Gomorra, según el Antiguo Testamento ciudad destruida por Dios por la perversión sexual de sus habitantes, donde decide naturalizar su deseo sexual, la perversión abyecta e ironiza en el diván de Freud sobre su obsesión de ver sexo en cada cosa, principalmente las concernientes a los hombres. Así que habla sin tapujos de su apetito sexual como forma de construir, o no, la subjetividad femenina, pero sí como una manera de nombrarla para darle una visibilidad que ha estado prohibida, como si no existiera o no se pudiera hablar de las *cosas* de mujeres. En este dialogismo freudiano sentencia que posee una “lujuria comunitaria, una menstruación dolorosa” y que el sexo es solo sexo “non plus ultra”, porque, “a cambio de un talento y de un estilo”, le lava las “bragas sucias a las musas” (*ibid.*: 15).

La rebelión contra el sometimiento con el que el patriarcado regula el deseo y el cuerpo femenino, dirigido a su función reproductora y a proporcionar placer al hombre, está presente en toda su obra. El patriarcado es entendido como una forma de gobierno que reproduce una política sexual apoyándose principalmente en las instituciones de la familia y el matrimonio, como explica Millett (2017). Así, en *Una mujer anda suelta* (1999), Tina Suárez cuestiona este pensamiento hegemónico para re-significar pautas de comportamiento interiorizadas como naturales y desmontar el orden institucional. Lejos de ser musa pasiva, es la poeta-mujer que toma la iniciativa en el juego de la seducción y el ofrecimiento sexual. Advierte de que “una mujer anda suelta, derriba la noche, despedaza enamorados, frecuenta tentaciones y depreda voluntades [...] por instinto de amor” (*ibid.*: 23). Se define como un *animal rabiando* que se hace con un discurso aseverativo por oposición al sentimentalismo tradicional. Y entre otras cuestiones, significa la conquista de un espacio erótico necesario para derribar prejuicios y desafiar la pacata moralina que controla el cuerpo y las pulsiones de las mujeres.

Pero también según comenta González (2009), supone poner nombre a lo que no lo tiene y utilizar el lenguaje poético como instrumento que formula el placer sexual femenino. Rompe así con el estigma que recae en la mujer tentadora, fuente de pecado y perversión, y humaniza a aquellas que por dar rienda suelta a su libido son tildadas de prostitutas, locas, desviadas, monstruosas, etc., porque ese comportamiento compete solo al varón. Si la identidad no se puede concebir como una conciencia cerrada y precisa, de la misma manera el lenguaje no puede “fijar/clausurar el significado de un modo final y para siempre” (Zambrini, 2014: 47). Ambos, identidad y lenguaje, forman parte de un proceso abierto y dinámico condicionado por la cultura en la que se insertan, pero que necesita ser revisada y cuestionada por la desigualdad, el binarismo homogéneo en la que se basa su estructura y la sospechosa carencia de multiplicidad. De ahí que deconstruir el lenguaje, como hace Tina Suárez, implica deconstruir las identidades y el lugar que el poder que el hombre ha ostentado a lo largo de la historia. Y a su vez permite reconstruir el discurso desde la otredad, desde aquello que la sociedad considera *anormal* porque “se sirve de etiquetar como rechazable, feo y antinatural a algunas conductas, cuerpos y personas” (Platero, 2012: 140).

Asimismo, si la religión se ha encargado de organizar la vida y el comportamiento de las personas conforme a una serie de preceptos morales, el cristianismo, instituido como forma de gobierno, desarrolla prácticas opresivas y misóginas que culpan a las mujeres de ser el origen del mal. Obsesionado con el control de la sexualidad femenina, el cristianismo convierte en virgen a la madre de su Dios y la

glorifica simbólicamente mientras denigra a la mujer real, subyugada por el hombre y considerada un ser inferior. Así, los textos bíblicos han actuado como una poderosa correa de transmisión de la idea de su papel secundario. Tina Suárez establece un diálogo intertextual con la tradición bíblica con una implicación subversiva para reescribir la historia desde otra perspectiva:

la culpa fue de él  
ese imprudente ángel de vuelo raso  
que atropellé a ciento treinta  
en la autovía  
¡mujer tenías que ser! bramó  
la ira de dios desde el ápice  
cósmico del exilio  
[...]  
creo que padredios es machista  
comenté a satanás en su momento (Suárez, 1998 b: 18).

Su complicidad con el mal, representado en Satanás, pretende desmitificar la imagen oficial de un mundo maniqueo que utiliza el miedo y la abyección como mecanismos de control. Al presentar este relato, cargado de ironía y sarcasmo, reinterpreta la imagen estigmatizada de la mujer, eje del mal y símbolo de torpeza e incompetencia. Y esta línea lúdica y paródica se encuentra imbricada en su obra poética como forma de provocar la risa y volverlo todo del revés. Porque la autora lo trastoca todo: el lenguaje, el mensaje, las voces, la interpretación, etc. Más allá de decir lo contrario de lo que se quiere decir, la ironía “presenta, en un solo enunciado polifónico, por lo menos dos maneras alternativas de considerar un objeto, más un análisis de cierto lenguaje y, con frecuencia, también una crítica de las personas que usan ese lenguaje” (Reyes, 1994: 139), en este caso el comentario de padredios *mujer tenías que ser*. En su diálogo intertextual incide en la figura de una Eva resuelta y autosuficiente que sentencia: “que hereden la tierra los bienaventurados / yo voy a seguir preparándome la sogá” (Suárez, 1998 b: 30), consciente del poder y la influencia negativa que este personaje bíblico ha tenido en la construcción de la identidad femenina. Su reinterpretación del pasado parte de una revisión irónica de la cultura dominante e incide en la “imposibilidad de hallar ningún modelo totalizador para resolver las contradicciones postmodernas resultantes (Hutcheon, 1993: 189).

Del mismo modo, la parodia se convierte en otro instrumento con el que lleva a cabo el proceso de subversión en la relación dialógica, pues le permite filtrar

la voz ajena. En *El principio activo de la oblicuidad* ya avisa de que se va a desviar del discurso oficial, de lo recto:

por ahí anda eva

su hijito caín de la mano  
y el canastillo de pomas  
sobre la cabeza

dicen que deja atrás  
en cartel de inmobiliaria  
una tentadora

ganga edénica

finca rústica  
adán adosado  
paraíso en venta (Suárez, 2002: 57).

La parodia fomenta “una desnaturalización del texto dominante o genérico. Se trata de un ejercicio que rompe con el automatismo de ese planteamiento dominante-institucionalizado, por la vía de la variación y la ridiculización” (García, 2013: 124). Así, la poeta cuestiona la presunta versión universal y desfigura trozo a trozo el discurso dogmático para contextualizarlo en una narrativa diferente. A través de su dialogismo paródico consigue restar solemnidad a las verdades universales e inmóviles para volverlas inestables y alternativas. Su atrevimiento pasa por presentar a un Adán adosado, primer hombre creado por Dios, en una clara ridiculización del personaje para demostrar que un orden distinto es posible y desarticular la legitimidad canónica. Así, también muestra a una Eva descarada que se atreve a ceder a los deseos de Adán y comerse la manzana mientras lo identifica a él “con el insulso / gusano que tiene la suerte / de pudrirla” (Suárez, 1998b: 42). El humor como práctica de libertad y osadía se ensambla en el juego satírico de su poesía.

Al incorporar estas voces ajenas que dialogan entre sí y con la tradición va tejiendo nuevas interpretaciones alternativas a la versión dada, a la verdad única que se ha asumido. Asimismo, manipula conscientemente la perspectiva para evidenciar la tiranía y los condicionamientos que los textos tradicionales ejercen en la construcción de la subjetividad femenina para ofrecer otra versión de los hechos, para hacer presentes en el texto “esas otredades discursivas como en un acto performativo que las transforma para la ocasión” (Llamas, 2010: 15). Al fin y al cabo,

la vida real está conformada por relaciones dialógicas donde el poder de la palabra, de las voces, adquiere significación en las interacciones sociales, pero también tiene repercusiones en la práctica individual. Los textos han ejercido una gran influencia en la construcción de las identidades. Tina Suárez se apropia del texto referido para hacer una reproducción actualizada bajo una dimensión socio-ideológica marcada por el enfoque de género. Dirige su mirada hacia las mujeres, personajes aislados y marginales deformados por los estereotipos, para darle voz y presencia con voluntad subversiva.

Del mismo modo, frente a la dictadura canónica del patriarcado, su reescritura, a través del dialogismo, pretende desmontar referentes como el de las princesas, en las que se ha reconocido durante siglos un ideal femenino basado en la pasividad, la dependencia o la inferioridad. La autora parodia las imágenes características de las princesas con el fin de derrumbarlas:

se acabaron el ocio boyante  
y la dulce haronía de las tardes  
palaciegas [...]

lleva premura talar cuanto antes  
de la herencia paterna las torres  
más altas lleva premura  
lanzar la rueda contra el firmamento  
arrancar de cuajo estas doradas trenzas  
cambiar el quadrivium  
por los dragones silvestres [...]

salgamos a pisarle los talones  
a la vida  
cortejemos a villanos  
seduzcamos a hechiceras

y mueran para siempre mueran  
las princesas insufribles de testa  
quejumbrosa! (Suárez, 1999: 47)

Con este manifiesto desestabiliza el orden social estructurado y los modelos de conducta propuestos para las mujeres. La poesía se convierte en una forma de activismo social en tanto en cuanto propone trastocar los arquetipos hegemónicos de manera simbólica con la intención de alterar su representación en el mun-



do real. En *Que me corten la cabeza* (2000), Blancanieves se ha dado cuenta de que “las perdices / de aquel happy end cómo decirte / resultaron indigestas” al descubrir que su príncipe “seduce duendecillos” en un “club pederasta”, la llama a veces “grandísima perra” y estrena sus “espuelas sobre mis penas lumbares” en vez “emprender cruzadas” (Suárez, 2000: 61), así que decide morder conscientemente la manzana envenenada para acabar con su calvario.

Otro de los recursos característicos en la poesía de Tina Suárez para llevar a cabo esta representación transgresora es la carnavalización. Para Bajtín (Viñas, 2017) la carnavalización en la literatura implica volver el mundo del revés a través de un lenguaje burlesco que eleva lo grotesco a la categoría literaria. Se trata de la celebración de la risa como forma de pervertir el sistema represor. La risa como forma de resistencia colectiva para honrar a las brujas, las locas, las putas, a las mujeres estigmatizadas y silenciadas por la normalización social: establecida por el estado, la iglesia, y la medicina, órganos masculinos que han ostentado el poder. La autora se burla de lo sagrado y lo profano como forma de oponerse a la autoridad cultural y al orden normativo a favor de las mujeres, oprimidas sistemáticamente por el patriarcado. Con este recurso privilegia la otredad frente a la norma, como vimos en una Eva que decide poner en venta su finca en el paraíso con un Adán adosado, o a esta princesa que se arranca las trenzas doradas y lanza la rueca contra el firmamento. Estos rasgos disparatados generan un discurso contestatario, lúdico y liberador. La risa y el humor dismantelan el orden estructural, y la carnavalización propone una risa “participativa, democrática, (incorpora incluso *lo serio*, lo limpia de dogmatismos, anquilosamientos, fundamentalismos o fijaciones a ultranza)” (García, 2013: 125).

Utilizando esta técnica, recupera en su poesía las voces de personajes femeninos silenciadas o desdibujadas para que cuenten su verdad. Sí, Tina Suárez inventa una, pero abre la posibilidad de pensar que las cosas, tal vez, hubiesen sucedido de una manera distinta a como nos las han contado, porque solo contamos con la versión dada por los hombres como única y válida. En sus versos, por ejemplo, escuchamos a Clodia cómo le reprocha a Catulo que:

pretendes hacerme pasar [...]
 a la historia de la literatura
 por ser la mujer
 que más has amado [...]
 también del imperio la más puta [...]
 he fornicado siempre con disimulo

de nada me arrepiento pese a todo  
antes bien  
regocijo me provoca recordar  
no haberte dedicado nunca  
el sagrado eleleu [...]  
deja al menos por Júpiter de llamarme lesbia  
que no da lugar sino a equívocos (Suárez, 1988 b: 50).

También, transitan por sus versos personajes mitológicos y reales: las voces de mujeres en situación de prostitución o prostitutas, de la mujer barbuda, las locas, las brujas, mujeres desahuciadas del mundo del arte y recluidas en manicomios, como Camile Claudel, ahora ya a salvo, ya “lejos de las barbas del pequeño rodin” (Suárez, 2002: 67). Son mujeres que esperan eternamente, como Aldonza Lorenzo, que confiesa que “era a un tal don quijote al que aguardaba / mientras salando puercos pasó sus días” (Suárez, 2000: 65), personajes como Valeria Mesalina, esposa del emperador Claudio, a quien le declara abiertamente en una carta ser meretriz y le cuenta cómo libertos, patricios y centuriones “atravesan las ingles imperiales / a veinte asses el orgasmo / más derecho a consumisión” (Suárez, 1999: 55). Se trata de reelaboraciones míticas a través de las cuales construye una comunicación intertextual que se aparta de la normatividad subvirtiendo el legado con un repertorio feminista. La parodia y la carnavalización funcionan, de esta forma, como una alegoría de los modelos referenciales con lo que “desnaturaliza nuestros supuestos sobre nuestras representaciones del pasado” (Hutcheon, 1993: 191).

Su discurso de producción y deconstrucción genera conflicto porque invita a desobedecer las construcciones sociales de género a través de una revisión paródica, disidente e incómoda, tamizada por la risa. Pero ninguna transformación social resulta cómoda ni fácil, porque supone romper el entramado simbólico bajo el que se configuran las identidades asumidas como estables y unívocas. Y con esta voluntad rupturista distorsiona también el tópico de la mujer fiel que espera eternamente a su amado, personificado en Penélope. En torno a esta figura se ha producido un “diálogo intertextual significativo y diferenciado. Diferenciado porque las reescrituras de Penélope en otras literaturas van desde la escritura de la negación a la supeditación a Ulises [...] hasta una posición más reciente, la de la reivindicación de la historia de Penélope” (González, 2009: 108). Y este enfoque es el que elige Tina Suárez, que presenta a una Penélope cansada de esperar, que no soporta la pena y toma las riendas de su vida, una vida alternativa a la que se nos ha contado:

abandoné los hilos las agujas  
los dedales superé mi crisis  
maniaco-depresiva  
mandé al carajo  
el sudario de laertes  
me cansé de recordarte  
a instancias de la espera  
dejé de lado tus promesas  
desafié a los hados

a lo largo de tu ausencia  
descubrí mi idiosincrasia

y toqué la cítara  
tensé tu arco  
jugué a los dados  
leí a kavafis  
devoré a los pretendientes  
me ligué las trompas  
formé parte de las ménades

asumí la libertad de poder  
ser la que me plazca... (Suárez, 1999: 50).

El viaje mítico de esta Penélope se desliga del orden conceptual dominante para perturbar el discurso legitimado, y el humor que caracteriza su poesía desvía su viaje hacia lo cotidiano en un reflexivo discurso lleno de lucidez. Todas estas revisiones mitológicas, construidas a través del diálogo intertextual, ofrecen nuevas competencias identitarias desde los valores feministas, materializadas a partir de sus propias voces para hacerse con un territorio propio. Así, el lenguaje se articula a partir nuevas fórmulas para combatir la comprensión del mundo únicamente desde la forma de nombrar masculina. La autora reivindica su discurso desde la otredad como forma de deconstruir la normalidad para volverla grotesca y absurda:

sucede hombres necios que yo  
no me canso de ser mujer bruja y arpía  
ni de estar loca  
mía es la transgresión  
mío es el cauce turbio de las hemorragias  
y me preparo para el día en que llaméis  
al mundo por mi nombre (Suárez, 1998 b: 46).

Por eso en su afán por trastocarlo todo, el mismo ejercicio subversivo y carnavalesco que realiza con la temática lo lleva a cabo también con el lenguaje. Además de prescindir del uso de cualquier puntuación y de las mayúsculas, encontramos una transgresión de los mecanismos de construcción del lenguaje en aras de la experimentación, el juego y la distorsión de las citas, refranes, alusiones con el fin de promover la risa y la crítica descarada. De esta manera “desacraliza la noción de la actividad literaria como creación única de un autor inspirado que elabora obras autónomas” (Rodríguez, 1995: 35) con la finalidad de crear nuevos repertorios con los que nombrar las experiencias femeninas. Tina Suárez reescribe refranes: “del gozo de un mozo en un pozo” (Suárez, 1998b: 43); “si mahoma no va a la montaña señor / es que prefiere la playa” (Suárez, 1998a: 26); “a oscuras / todas las tentaciones son pardas” (Suárez, 1998 a: 35); “tu cuerpo / que no conduce a roma” (Suárez, 1998a: 37); “recuerdo de la perra flaca / que te llenó de pulgas” (Suárez, 1999: 54). Distorsiona citas y alusiones de otros autores y canciones populares: “ninfas y delfos que se consagran / -jeringas a flor de piel- / a un verso azul y a una canción profana” (Suárez, 1999: 67); “no soy aquella muñeca / vestida de azul / ni voy a ofrecerte / nunca tres ovejas en una cabaña” (Suárez, 2000: 26).

Su osada estrategia de carnavalización relativiza un discurso poético dominante considerado incuestionable. Lo grotesco y la risa deformadora de su poesía construyen una desmitificación que libera el diálogo encorsetado y absoluto, y lo transforma en una comunicación diferente y plural que integra nuevas voces marginales para desmontar el sexismo autoritario. La identidad femenina desplaza, de esta manera, al discurso oficial para encontrar su espacio.

### 3. LA POESÍA DE TINA SUÁREZ COMO REFERENTE DE UNA DIDÁCTICA INCLUSIVA

La literatura ofrece referentes de identificación bajo los que se ha ido construyendo el imaginario individual y colectivo, por eso “la literatura no solo ha convertido la identidad en un tema recurrente; ha desempeñado también un papel fundamental en la construcción de la identidad de los lectores” (Culler 2004: 135). Es necesario ampliar el canon literario que se maneja en las aulas para ofrecer referentes de identificación justos e igualitarios, más amplios y alternativos. Es evidente que no hay neutralidad en la práctica educativa, solo hay que analizar el listado de autores que se manejan y trabajan en las clases de literatura para comprobar que sí, que en su gran mayoría son autores, y no autoras, lo que demuestra una visión partidista y patriarcal del discurso que se reproduce y se perpetúa. Así que, la cul-

tura de la que formamos parte, obvia la voz y la mirada de la mitad de la humanidad: las mujeres.

La educación literaria tiene la finalidad de formar lectores y lectoras, y la didáctica de la literatura, como comenta Mendoza (2004), debe orientar la formación literaria en despertar la curiosidad, desarrollar el pensamiento crítico, trabajar en valores y convertir la lectura y su interpretación en el objetivo primordial. La literatura se nutre de la imaginación, pero también de la realidad, de experiencias personales que funcionan como fundamento moral e ideológico porque, según señala Colomer (1996), la literatura contribuye a la formación del individuo en tanto en cuanto se concibe como una forma de comunicación social.

Teniendo en cuenta estas premisas, es necesario ampliar el canon literario para conocer las voces de las escritoras, pues las autoras han tenido que construir señas de identidad alrededor de una cultura que comparten como mujeres. Autoras como Betty Friedan (2016) o Kate Millet (2010), entre otras teóricas, destacan cómo la situación sociocultural de la mujer está presente en los textos que produce, lo que pone en énfasis al sujeto y al receptor. Todas estas aportaciones se pueden llevar a las aulas proponiendo textos de autoras excluidas del canon y analizando la forma en que muestran su forma de estar y ver el mundo. Pero también es importante deconstruir los textos que perpetúan el sexismo para poder erradicar la desigualdad. Aplicar la estrategia de la deconstrucción a los textos literarios, como explica Derrida (1989), implica que el lector/a descubra las lecturas infinitas que las obras proponen. Así, descomponiendo los diferentes elementos que conforman el discurso, se cuestiona y revisa su significado. Este ejercicio lector supone desarrollar la capacidad crítica en el alumnado. Se trata de apostar por una didáctica inclusiva en la que todos los alumnos y alumnas se sientan incluidos y cuenten con modelos de identificación.

Del mismo modo, para que el diálogo intertextual sea efectivo y se dé el acto comunicativo, la persona receptora debe descodificar e identificar la existencia de los diversos discursos en el texto nuevo. Y aquí entra en juego la didáctica y la teoría de la recepción. Huerta (1982) apunta como Bajtín se adelanta a la estética de la recepción al integrar en el concepto del dialogismo al receptor y receptora. En los años cincuenta, surge la idea de la participación del público lector en la lectura, una participación necesaria para interactuar con el texto, para que no solo sea capaz de reencontrarse consigo mismo, sino que también aprenda fuera de sí. Se abandona la idea del lector pasivo y su papel toma, entonces, una posición activa frente al texto. Esta idea la desarrolla la teoría de la recepción. Jauss habla del “horizonte de expectativas” (Jauss, 1987: 5) por las que toda persona que lee se acerca al texto

con una serie de ideas condicionadas por el marco social y cultural. Así, se pone en marcha un potencial de significaciones que va tomando forma en su imaginación al establecerse una interacción entre la historia general, la historia literaria, el contexto histórico, la historia personal del autor/a y la lectura. De esta manera, se va conformando una percepción de la realidad que va más allá de la obra.

La innovación didáctica pasa por desarrollar nuevas metodologías que contribuyan al aprendizaje significativo del alumnado y al desarrollo del pensamiento crítico. El diálogo intertextual de la poesía de Tina Suárez propicia estas destrezas porque permite la “discusión, el análisis y la resemantización de textos que pertenecen a una tradición o que son vistos como clásicos” (Macedo, 2008: 4). De alguna manera, exige la implicación directa del alumnado, que debe identificar la versión tradicional y decodificar el nuevo texto inserto en el diálogo. Se amplían así las interpretaciones dentro de un juego lúdico, con intención crítica, que posibilita la participación de las personas que leen, y les invita a encontrar las analogías, las huellas, con las que se han invertido las reglas. Al fin y al cabo, “el proceso de lectura es un proceso de especulación e inferencias” (Eagleton, 2002: 97).

Tal y como propone la teoría de la recepción, se busca encontrar unas respuestas de los lectores y las lectoras, porque “un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación” (Barthes, 2002: 345). Además del estudio de las fuentes, el análisis de las transformaciones entre texto e intertexto, la ampliación del bagaje cultural y la competencia literaria, se enseña a descifrar y a comprender los nuevos enunciados paródicos, por ejemplo en estos versos de Tina Suárez:

aparecieron los primeros síntomas  
menopáusicos de isolda la gorda y  
descatalogadas las recetas de  
filtros de amor salió  
el tristán huyendo a toda priesa  
de la mano oportuna del  
mejor pretexto al encuentro  
de una femme fetén fatal (Suárez, 1998 b: 27).

El lector y la lectora reconoce o investiga la historia de Tristán e Isolda para determinar los referentes literarios y comprender la nueva interpretación crítica. De este modo, los saberes se entrelazan con el tejido textual y se abre un diálogo. Como explica Mendoza (2001), la actividad lectora no solo se convierte en un juego atractivo, sino que suscita una actividad de juego metaliterario para el receptor

al poner en marcha dispositivos asociativos de saberes y referencias literarias. Asocia las alusiones de una obra con las evocaciones de otros textos para poder decodificar lo que está leyendo y que de este modo sea efectiva la educación literaria. El texto adquiere entonces un nuevo valor, y en el caso de la obra de Tina Suárez, este valor se asocia con la subversión del diálogo de una tradición patriarcal en aras de una reescritura feminista, necesaria para ofrecer una visión más crítica y completa de la realidad.

#### 4. CONCLUSIONES

En el siglo XXI presenciamos una mayor concienciación en el tema de la igualdad de género. La política, la justicia, la educación, el arte o el activismo social asumen, poco a poco, la necesidad de dar pasos en pro de la igualdad y de la erradicación de los estereotipos sexistas. La educación, garante de la formación de los ciudadanos y las ciudadanas, es uno de los pilares fundamentales en la construcción de las subjetividades, y la innovación educativa, de la que tanto se habla, no consiste tanto en incluir nuevas tecnologías en el aula sino en revisar y actualizar las estrategias metodológicas para que incluyan el enfoque de género, entre otras cuestiones, en la aplicación didáctica. La didáctica debe advertir de la existencia de un currículum oculto que refuerza los roles sexistas, pero también de un currículum visible basado, en muchas ocasiones, exclusivamente en un marco epistémico que debe ser criticable.

Además de otros agentes, la literatura transmite una serie de valores bajo los que se ha ido construyendo la cultura a través del diálogo intertextual que proponen los textos. Y si la cultura es “un repertorio, o una caja de herramientas, de hábitos, habilidades y patrones mediante el que la gente construye «estrategias de acción»” (Swidler, 1996: 134), los patrones bajo los que se han configurado los comportamientos humanos deben ser revisados, actualizados e interpretados para darle un sentido a la vida acorde con los valores de la sociedad actual que, desde la perspectiva de género, no coinciden con los de las sociedades de otra época. La literatura ha ejercido una influencia considerable en las pautas de comportamiento, porque al leer un texto se asumen imágenes y concepciones de las que se pueden extraer “instrucciones prácticas para su comportamiento cotidiano. Así, los textos proponen no solo cómo comportarse en casos particulares [...], sino cómo organizarse en la vida” (Even-Zohar, 1999: 32). Las estrategias de acción que propone el feminismo, en concreto la crítica literaria feminista, pasan por *despatriarcalizar* el andamia-

je estructural de la sociedad a partir de los textos literarios, que ha aceptado como inmutable la reproducción de los estereotipos sexistas. Este sistema estructural ha generado injusticia y desigualdad.

La obra de Tina Suárez desvía el diálogo intertextual hacia la deconstrucción de la normalidad de las pautas de comportamiento y de los discursos asumidos. Esta perturbación de las lógicas patriarcales supone todo un desafío con el que consigue deformar y desestabilizar los cánones considerados universalistas. Y así, su diálogo grotesco y disonante excede lo supuestamente razonable para poner del revés la relación dialógica entre sujeto, destinatario y textos. Su poesía aglutina todos los elementos necesarios para una didáctica inclusiva desde el dialogismo textual. Partiendo del marco de una observación crítica, desregula las identidades inmutables y acomodadas para visibilizar aquellas que han sido exiliadas de su cuerpo. Despoja a sus personajes de estereotipos y ofrece un discurso de resistencia con el que abre un diálogo que tergiversa la autoridad y cuestiona la moral privada fundada a partir de la exclusión de los cuerpos apátridas de las mujeres.

## 5. REFERENCIAS

- BAJTÍN, M. (2012). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BARTHES, R. (2001). *S-Z*, Madrid: Siglo XXI.
- (2003). “La muerte del autor”, en Araújo y Delgado (selec.), *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*. México: Universidad de La Habana, 339-345.
- BUTLER, J. (2002): *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- CARBONELL, N. (2000). “Feminismo y postestructuralismo”, en Segarra y Carabí (eds.), *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria, 31-42.
- COLOMER, T. (1996): *Enseñar a leer, enseñar a comprender*, Madrid, Celeste.
- CULLER, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: De Bolsillo.
- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- EAGLETON, T. (2002). *Una introducción a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica de España.
- EVEN-ZOHAR, I. (1999). “La literatura como bienes y como herramientas”, en Villanueva, Monegal y Bou (coords.), *Sin fronteras: Ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Madrid: Castalia, 27-36.



- FAIRCLOUGH, N. (2001). *Language and power*. Londres: Longman.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, E. (2013). “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”, *Athenea Digital*, 13, 121-130.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, H. (2009). *Género y nación. La construcción de un espacio literario*. Barcelona: Icaria.
- GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R. (1992). “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”, *Signa*, 3, 139-156.
- HUERTA CALVO, J. (1982). “La teoría de Mijaíl Bajtín. (Apuntes y textos para su introducción en España)”, *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura españolas*, 143, 143-158.
- HUTCHEON, L. (1993). “La política de la parodia postmoderna”, *Criterios*, julio, s.n. (edición especial homenaje a Bajtín), 187-203.
- JAUSS, H. R. (1987). “La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria”, en Ralf Dietrich (coord.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM.
- KRISTEVA, J. (1981). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos.
- LLAMAS UBIETO, M. (2010). “Interacción cultural y dialogismo: una relación productiva para el estudio teórico-literario de la interculturalidad”, *Revista de Filología Alemana*, 18, 11-37.
- MACEDO RODRÍGUEZ, A. (2008). “La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas”, *Xihmai*, 5, 1-9.
- MARINKOVICH, J. (1998). “El análisis del discurso y la intertextualidad”, *Boletín de Filología*, 37(2), 729-742. Accesible en la dirección <<http://www.boletinflologia.uchile.cl/index.php/BDF/article/view/21478/22776>> [Acceso: 22/06/2019].
- MENDOZA FILLOLA, A. (2001). *El intertexto lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2004). *La educación literaria. Bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga: Aljibe.
- MILLET, K. (2017). *Política sexual*. Madrid: Cátedra.
- MOI, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- PLATERO MÉNDEZ, L. (2012). “De ‘La parada de los monstruos’ a los monstruos de lo cotidiano: la diversidad funcional y sexualidad no normativa”, *Feminismo/s*, 9, 127-142.

- REYES, G. (1994). *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*. Madrid: Arco Libros.
- RODRÍGUEZ CASCANTE, F. (1995). “La intertextualidad como retórica: Una lectura de la poesía de Jorge Boccanera”, *Pensamiento actual*, 1, 32-41.
- SHOWALTER, E. (1999). “La crítica feminista en el desierto”, en Marina Fe (coord.) *Otramente: lectura y escritura feministas*. México: Fondo de Cultura Económica, 75-111.
- SUÁREZ ROJAS, Tina (1998a): *Huellas de Gorgona*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (1998b). *Pronóstico reservado*. Las Palmas de Gran Canaria: Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria.
- (1999). *Una mujer anda suelta*. Jaén: Ayuntamiento de Torredonjimeno.
- (2000). *Que me corten la cabeza*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo canario.
- (2000). *El principio activo de la oblicuidad*. Madrid: Torreozas.
- SWIDLER, A. (1996). “La cultura en acción: símbolos y estrategias”, *Zona Abierta*, 77/78, 127-162.
- VIÑAS PIQUER, D. (2017). *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona: Ariel.
- VIVERO Marín, Cándida Elizabeth (2012): “De la teoría literaria feminista a la teoría queer”, en *Géneros*, 12, 73-83.
- ZAMBRINI, L. (2014). “Diálogos entre el feminismo postestructuralista y la teoría de la interseccionalidad de los géneros”, *Punto Género*, 4, 43-54.