

GRAMÁTICA FEMENINA EN POESÍA DE AUTORAS CONTEMPORÁNEAS LATINOAMERICANAS

*FEMALE GRAMMAR IN CONTEMPORARY LATIN AMERICAN WOMEN'S
POETRY*

Natalia Azarova

Academia de ciencias de Moscú

RESUMEN:

El artículo está dedicado a la descripción de los fenómenos gramaticales que se dan regularmente en la poesía latinoamericana contemporánea escrita en español. Los poemas de poetisas de diferentes generaciones de varios países (Venezuela, Cuba, Paraguay, Uruguay, Argentina, Colombia) incluidas en la antología (español-ruso) "La Poesía latinoamericana hoy" sirve de base para esta investigación. La saturación de formas en primera persona da la impresión de una mayor importancia del yo-texto en la poesía femenina que en la masculina. Es necesario reconocer las dificultades objetivas para recrear la "gramática femenina" cuando se traduce a otro tipo de lengua. Lo más interesante en el tema de la gramática femenina son las declaraciones metalingüísticas de las poetisas, que a menudo representan una declaración de un enfoque consciente de la elección de determinadas formas gramaticales y una demostración de la capacidad de las categorías gramaticales para expresar una posición feminista.

PALABRAS CLAVE: Poesía contemporánea, poetisas latinoamericanas, gramática femenina, sujeto.

ABSTRACT:

A study of grammatical phenomena that regularly occur in contemporary Latin American poetry written in Spanish. The works of female poets of many generations from various countries (Venezuela, Cuba, Paraguay, Uruguay, Argentina, Colombia) included in the anthology (Russian-Spanish) "Latin American Poetry Today" serve as a basis for this research. The saturation of first-person perspectives gives the impression of a greater importance of the I-text in women's poetry than in men's poetry. It is necessary to recognize the objective difficulties in recreating the "female grammar" when translated into another kind of language. What is most interesting in the subject of feminine grammar are the metalinguistic statements of female poets, which often represent a declaration of a conscious approach to the choice of certain grammatical forms and a demonstration of the importance of the I-text in female poetry than in male poetry. Grammatical forms and a demonstration of the ability of grammatical categories to express a feminist position.

KEYWORDS: Contemporary poetry, Latin American women poets, feminine grammar, subject.

El problema del lenguaje en la poesía femenina se ha planteado con regularidad en la literatura académica, pero se ha referido más a las actitudes hacia el lenguaje y al concepto general de lenguaje, que a los fenómenos gramaticales específicos [Montefiore, 1987; Ostriker, 1987]. Una respuesta sistemática a la pregunta de si existe una gramática femenina supondría ciertas herramientas y técnicas para distinguir una escritura femenina de una escritura masculina. Sin embargo, dejando aparte las formas gramaticales que indican explícitamente el género, las pruebas a ciegas que se han realizado en relación con la poesía no han resultado coherentes. Dicho de otro modo, no podemos determinar con certeza el sexo del poeta si el autor o la autora no lo quiere a propósito. No obstante, incluso en el caso de una intención expresa del autor, todavía puede haber todo tipo de mistificaciones y transiciones en relación con el género. Si no es el caso de identificar los marcadores gramaticales constantes de la poesía femenina se hace posible la descripción de aquellos fenómenos que se dan regularmente en tal o cual colección de textos.

La antología bilingüe (español-ruso) “La poesía latinoamericana hoy” (2019), que reúne a poetas de 23 países de América Latina que pertenecen a generaciones diferentes, desde Ida Vitale (1923), un clásico de la poesía uruguaya, hasta Giselle Caputo (1986) de Paraguay—, servirá de base para esta investigación. Aunque la mayoría de los poetas de la antología son hombres, la escritura femenina constituye una proporción importante de los textos, y en algunos casos, como en el de Venezuela, representa todo el país: Yolanda Pantín (1954), Patricia Guzmán (1960), Jacqueline Goldberg (1966), Gina Saraceni (1966), Yanuva León (1983).

Ya el primer poema de la colección “Mes de mayo” (Ida Vitale) despliega una serie de características llamativas de la poesía femenina que luego encontraremos en otras autoras, por lo que volveremos a este poema más de una vez:

Mes de mayo
Escribo, escribo, escribo
y no conduzco a nada, a nadie
Las palabras se espantan de mí
como palomas, sordamente crepitan,
arraigan en su terrón oscuro,
se prevalecen con escrúpulo fino
del innegable escándalo:
sobre la imprecisa escrita sombra...
me importa más amarte. (p.14)

La característica clave es la presencia del yo-texto, que se expresa en la abundancia de formas gramaticales indicando la primera persona: formas verbales, adjetivos, participios y pronombres. A finales del siglo XX, la poesía declaró la así llamada muerte del autor [Barthes, 1967], con lo que el sujeto, expresado en primera persona,



fijado por el Romanticismo del siglo XIX, pasó finalmente a un segundo plano. En el siglo XXI el problema del sujeto se convierte en uno de los más discutidos [Libera, 2015; El sujeto lírico, 2019]. En particular la poesía vive un periodo de una “nueva sinceridad”, lo que se nota especialmente en los textos femeninos que, sin embargo, no declararon el rechazo del yo tan drásticamente como los textos de autoría masculinos.

Las formas en primera persona no solo aparecen en la poesía femenina, sino que ocupan posiciones fuertes¹, a las que se da especial importancia en el texto. Así pueden ser los primeros versos del poema que sitúan al sujeto femenino *in medias res*, o los últimos, que centran y concluyen todo el texto en el sujeto. Por ejemplo, el poema de Patricia Guzmán comienza con los versos - *Estoy segura de miserias (Son mías)* y termina con *Ave apurada / Ave de mí* (p.62). Patricia Guzmán subraya la fuerte posición del sujeto mediante la reduplicación de las formas del pronombre. En primer lugar, el pronombre reflexivo de primera persona aparece en posición no acentuada (*de mis miserias*) y luego de nuevo en posición acentuada (*Son mías*). Además, esta línea se repite en este texto relativamente corto una segunda vez, convirtiéndose en un estribillo. Hay que señalar que, en general, la abundancia de pronombres —también en posiciones acentuadas, y de formas pronominales reflexivas— actúa también como un método eficaz de construcción del sujeto de la poesía femenina: *me importa más amarte* (Ida Vitale, p.14), *me pregunto quién será el cabecilla de nuestro bando* (Jamila Medina Ríos, 1981, p.172), *me quita los aritos de los ojos, me plaga de dudas...* (Diana Vallejo, 1969, p.98).

Los pronombres posesivos en primera persona que abundan en los textos suelen enfatizar una corporeidad característica: *Lo más carne de mi corazón, Mis ojos están acostumbrados a guardar a guardar* (Patricia Guzmán, p. 62); y prendas de vestir: *cómo el viento jugaba con mi falda, / cómo el agua cantaba en movimiento* (Marisa Martínez Pérsico, p.148). También aparecen ocasionales sustantivos corporales: *...El lunes, tiendo la tienda de mis encandiles* (Diana Vallejo, p.98). Curiosamente, *el alma* en estos textos entra en el mismo campo que las partes del cuerpo, es decir, adquiere cierta corporeidad: *Demórate mi alma en florecer* (Patricia Guzmán, p.62). Aquí podemos recordar la poesía medieval de los místicos españoles escrita en nombre del *alma*, en la que el alma que adquiere corporeidad es la que promueve una especie de transición de género de lo masculino a lo femenino, es decir, hace que el poema escrito por Juan de la Cruz sea visto como un poema escrito por o en nombre de una mujer: *En una noche oscura, / con ansias, en amores inflamada, / ¡o dichosa ventura!, / salí sin ser notada...* (Juan de la Cruz, p. 261).

1 *Posición fuerte* se refiere a los marcados sitios del texto como el principio o el final del segmento, por eso cualquier elemento textual puesto en posición fuerte atrae más atención que los demás. En poesía el principio y el final de cada línea están considerados posiciones fuertes. La noción proviene de formalismo ruso y se basa el análisis de la estructura verso que ofrece Tynyanov. Se supone que “cada línea del verso acentúa y intensifica sus límites” [Tynyanov, 1965: 94].

La construcción yo+verbo de corporeidad también es bastante frecuente, por ejemplo en Jacqueline Goldberg ... • *Me aturde que pueda aparecer una ola/ ... / • Me produce taquicardia la idea / ... / • Sudo imaginando piedras sobre mi cabeza* (p.72).

La fuerte posición del sujeto en la poesía femenina puede subrayarse rítmicamente cuando la primera persona se sitúa con regularidad al principio de la línea, haciendo que el texto sea anafórico:

Debo estar ocupada en cosa de provecho para el alma

...

Debo repetir una oración mental

Debo repetir una oración mental

Hago demasiado caso de mí misma

(Patricia Guzmán, p.62)

El último verso del poema puede servir como una especie de fórmula para la poesía femenina. En efecto, muchas poetas se siguen a sí mismas con detalle tanto desde dentro como desde fuera, lo que, en cierto modo, acerca estos textos a las entradas de un diario o a los blogs, al menos en lo que se refiere a la construcción del sujeto: *Entro en el submundo de los vedores del fútbol /... / Tiemblo / me pregunto quién será el cabecilla de nuestro bando / sé que a esta hora/ ningún striptease los sacará de quicio...* (JAMILA Medina Ríos, p.172);

Temo caminar / por el lecho seco de un río / ... / todo lo comprendo / todo lo admito (Jacqueline Goldberg, p.72).

Sin duda la afirmación de que la no omisión del yo es característico de la poesía femenina necesita algún respaldo estadístico. Aunque nuestro estudio es más bien un esbozo y tiene un carácter descriptivo, ya que cualquier conclusión sobre el material de una sola antología no puede considerarse relevante para las conclusiones generales, resulta útil para orientar futuras investigaciones. La antología contiene un total de 99 poemas, de los cuales 66 fueron escritos por hombres y 33 por mujeres (resulta que son 2/3 y 1/3, y hay que señalar que no se buscó la tarea de la paridad de género en la antología). A primera vista, el número de poemas en los que el sujeto se expresa de alguna manera en primera persona es proporcionalmente igual en la poesía femenina y masculina: el yo-texto aparece en 35 poemas de 66 poemas masculinos, y en 19 poemas de 33 poemas femeninos. Hay algo más de yo-poemas femeninos, aunque este exceso es insignificante y no permite destacar ninguna característica especial. Sin embargo, abordando el análisis más a fondo y contando el número de formas gramaticales que indican el yo-sujeto, observaremos un panorama completamente diferente: 112 yo-sujetos aparecen en 66 poemas, pero mientras los 35 poemas masculinos contienen 112 (coeficiente de 3,2), los 19 poemas femeninos contienen 98 (coeficiente de 5,1) formas, lo



cual indica un exceso significativo. Es esta saturación de formas en primera persona es la que daría la impresión de una mayor importancia del *yo-texto* en la poesía femenina que en la masculina.

Además de la estructura del sujeto, hay otros indicadores gramaticales formales evidentes del género femenino a los que debemos prestar atención en los textos femeninos. En primer lugar, son adjetivos y participios en singular que se refieren directamente al sujeto. De hecho, hay bastantes formas de este tipo, pero lo que llama la atención es que en muchos casos estas formas son pasivas, es decir, denotan la influencia de algunas fuerzas externas sobre el sujeto y la pasividad de este. Curiosamente, la construcción ser + adjetivo o ser + participio pasivo - ada es muy común: *Ser aceptada viva en esa logia* (Ida Vitale "Oficio" p.14), *De acuerdo / soy arrebatada celosa / voluble / y llena de lujuria* (Ana María Rodas, p.28), *Soy como esta mosca molesta... / Que zumba incrustada En la tela metálica de la ventanas* (Diana Vallejo, p.100). La construcción estar + participio pasivo fem. también es bastante frecuente en textos femeninos porque puede marcar tanto el género como el estado cambiante: *Debo estar ocupada en cosa de provecho para el alma...* (Patricia Guzmán, p.62).

Lo más interesante en el tema de la gramática femenina son las declaraciones metalingüísticas de las poetisas, que a menudo representan una declaración de un enfoque consciente en la elección de determinadas formas gramaticales y una demostración de la capacidad de las categorías gramaticales para expresar una posición feminista. Un excelente ejemplo es un poema de la poeta guatemalteca Ana Mará Rodas (1937) dedicado a repensar las categorías gramaticales de género y clases de palabras. En este caso, la gramática se declara una invención masculina y su redefinición se convierte en un poderoso medio de protesta sociocultural:

La gramática miente
/como todo invento masculino/
Femenino no es género es un adjetivo
que significa inferior inconsciente utilizable
accesible fácil de manejar
desechable Y sobre todo
violable Eso primero antes que cualquier
otra significación preconcebida. (p.30)

Aunque la estructura del pronombre suele formar el centro del texto femenino, está sufriendo cambios significativos en la poesía contemporánea, que se refieren principalmente a la relación entre el *yo* y el *tú*, que en la poesía tradicional implicaba por defecto un *yo* femenino y un *tú* masculino, es decir, una problemática amorosa. Todavía se pueden encontrar construcciones similares en las poetisas de las generaciones anteriores (la típica *me importa más amarte* (Ida Vitale, p.14). Sin embargo, incluso la

construcción aparentemente característica, *Aunque nadie te busque ya, te busco* (Ida Vitale, 'Libro', p.14) está dirigida no a un hombre, sino a un libro. Poco a poco, el *tú* masculino en la poesía femenina pasa a un segundo plano o desaparece por completo, y la tendencia del yo amoroso de las autoras más antiguas se transforma radicalmente en un *yo-texto* de oposición o competencia entre el *yo* femenino y el *tú* masculino, como en el poema de la poeta hondureña Diana Vallejo "Irnos": *Tú ahora estás en otro cuarto con otra mujer / estando aquí conmigo / Yo, estoy en otro campo con otro hombre / estando aquí contigo... / Tú estás callando /yo estoy viviendo* (p. 98). Los autores más jóvenes adoptan una postura aún más intransigente. La poeta cubana Jamila Medina Ríos construye su poema "Ovación" sobre la metáfora del "fútbol como violación", y el *tú* tradicional masculino que aparece en el poema es inmediatamente subvertido como incapaz de proteger a una mujer de la violencia masculina organizada. Lo masculino y lo femenino se convierten en una oposición inamovible: / *sé que a esta hora /..... / si fueras tú el cabecilla / olvidado de ti / me violarían 1-2-3 mil vencedores* (p.172).

El *nosotras* como tipo de sujeto puede llamarse deslizante: es un *nosotras* que realiza la idea de sujeto no escindido, sino indefinidamente plural en el que la pluralidad no se opone a la singularidad [Azarova N., 2019, pp.275-300]. Es una especie de deslizamiento de un polo a otro, en el que el yo es a la vez igual y no igual a *nosotras*. De este modo, el *nosotras* supera la oposición improductiva de la subjetividad frente a la llamada *insubjetividad*, y también supera la oposición de la *integridad* (inevitablemente asociada al término de personalidad del siglo XIX) frente a la *escisión del sujeto*. El sujeto no es holístico en el sentido habitual (no es igual al uno, no se ensambla en el uno), pero esto no implica que esté escindido. La tradición del femenino plural *nosotras* remonta a Santa Teresa de Jesús, que no sólo fue leída por mujeres, sino que siempre se dirigió a las mujeres y en nombre de las mujeres. El plural femenino (*nosotras*, hermanas) se transmite a lo largo de todo el texto: *Caminemos para el cielo, /monjas del Carmelo. / Vamos muy mortificadas, / humildes y despreciadas...* (Teresa de Jesús, p.78-79).

El femenino deslizante *nosotras*, puede incluir tanto a *mí* y a *mi madre* como a *nosotras hermanas* y a *mi madre*.

Pero cuando vuelve el chasquido del portón, / ella sonríe, el perro entra y nos pregunta / si hoy nos sobró un poco / de nuestro absurdo pan de cada día. (Giselle Caputo, p.200). En algunos casos, el sujeto que se desliza puede incluir también otros seres vivos, no necesariamente humanos. En el poema de Yolanda Pantín, el deslizamiento del *nosotras* se apoya en el género femenino de la palabra *huérfanas*, que puede referirse simultáneamente a *las preguntas* y a *las que preguntan*: *A las preguntas / que hemos transitado / a lo largo de estos años /y quedan sin responder / huérfanas* (p.48).

En Marisa Martínez Pérsico (1978), al igual que en otros muchos poemas de la colección, varios sustantivos femeninos aparecen en plural. Pueden ser sustantivos



femeninos plurales que significan objetos, abstracciones, seres vivos, y por regla general estas formas no aparecen solas en el poema, sino que están formando toda una serie: *Las cosas regresan a su cauce / resucitan en manos intrusas de su origen / ... / Tu peine / tus monedas tendidas en un vaso de lata.* (p.148).

Pasando a un nivel más amplio de generalización, la poesía femenina, en comparación con la masculina, tiene un número muy elevado de objetos inanimados y abstracciones en plural, y el plural como tal ni siquiera tiene que ser femenino. Así, por ejemplo, en Diana Vallejo:

El lunes, teniendo la tienda de mis encandiles / Queda puesta, muestro un poco de cariños / turbia entre los miedos, / quizás vea a Tibúl haciendo malabares en el tendido eléctrico / ... / Besos y adiós lunes de mis amores... (p.98). El sujeto de la poesía femenina se sitúa en un espacio en el que abundan y a veces se superponen los sustantivos tanto animados como desanimados. En este sentido el español tiene una ventaja sobre el inglés o el ruso, para traducir la idea femenina gracias a la redundancia de las formas plurales. El marcador del género repetitivo en artículos, adjetivos y sustantivos se convierte en un medio implícito de expresión artística. También es importante la palabra clave 'las cosas', una de las más frecuentes en los textos femeninos, que resulta ser femenina en español y es capaz de abrir o cerrar toda una serie de enumeraciones. Estas series, incluidas las generalizadas las cosas, suelen ir acompañadas de una referencia directa al sujeto. Como en el caso del poema "El día que salí a cazar gatos" de Yolanda Pantín

Me encontraba ante el umbral
despierta bajo sombras
dormidas cuando
las cosas fueron apareciendo. (p.46)

En el poema "Animal que despierta" de Ana María Rodas, la poeta presenta a su sujeto interior como una gata, que existe en un espacio intensificado de objetos y fenómenos femeninos. La aparición de *La Reina de Saba* al final del texto permite presentar una femineidad fuerte y viva (similar al algoritmo del mito), no sólo *garras*, sino también *tierras*: *Soy la gata que camina dentro de mí / con / las leves zarpas afelpadas / ... / Cuando cierro los ojos atravieso los siglos / Las arenas le dieron el color / ... / La Reina de Saba habría dado la mitad de sus tierras / por tener estas garras* (p. 30).

El espacio mitológico de la poesía femenina también incluye la palabra *casa*, que inevitablemente encarna el espacio femenino, refiriéndose enteramente a la madre. Por lo tanto, no es por casualidad que estas dos palabras (*casa-madre*) suelen ser adyacentes. Además, hay otra peculiaridad de la poesía femenina que es la presencia de una óptica infantil, como en Gina Saraceni: *Me entristece la casa / sin el paso de la madre / ... / la casa*

donde **la luz** / era **una medusa inmensa**... (p.78). O un ejemplo similar de Giselle Caputo: "El perro nuestro de cada día":

Es como si **las bolsas de plástico**
se hubiesen puesto de moda para los muebles
porque para qué recordar a los muertos
y juntar polvo en **la casa**

Las telarañas emigran
y las hormigas hacen lo suyo:
se llevan **la última miga**
de un hogar, dulce hogar

Mamá cocina, barre, y me mira
con **la sugerente pupila** del plagueo... (p.200)

Hay que tener en cuenta que varios sustantivos masculinos, incluidos los inanimados, pueden adquirir connotaciones negativas en la poesía femenina. El sujeto femenino de Jacqueline Goldberg, en el poema sobre el miedo, construye una serie de objetos de fuentes de miedo en oposición al sujeto femenino, todos ellos masculinos hasta la propia palabra *el miedo*. *Temo caminar / por el lecho seco de un río. / ... / Enfrento el miedo desde mi escritorio. / En un décimo piso / ... / Pero hay lechos secos / que jamás pisaré* (p.72). El demonio que aparece en el poema de Ana María Rodas es un demonio masculino por defecto, e incluso cuando se refiere a una mujer y adquiere su corporeidad (*pechos*), sigue teniendo una identidad masculina: *Un demonio igual al tuyo me recorre en el día / y se enrosca sobre mi lado izquierdo / Es un demonio absurdo cínico violento /... / igual al tuyo / Sólo que tiene pechos* (p.28).

Los sustantivos inanimados femeninos y masculinos emparejados en la poesía popular expresaban a menudo el amor, lo que también fue utilizado por autores más tardíos; por ejemplo, en el poema clásico de Heinrich Heine el tema del amor se expresaba contraponiendo el masculino alemán *der Fichte* pine y el femenino alemán *die Palme*. Jamila Medina Ríos en el poema "Ovación" ya citado utiliza un algoritmo folclórico similar, pero no para expresar el amor, sino para revelar escenas de violencia, donde lo femenino se encarna en *la valla* y lo masculino en *el gol*:

Maldito cuerpo de mujer
con esta forma de falsa valla
red encubierta
.....
qué es un gol sino una violación
cien mil veces aclamada
— bajo el cielo — (p.172)



Para crear un espacio femenino, la escritura sonora puede ser una técnica eficaz, por ejemplo, Patricia Guzmán: *Estoy segura de mis miserias* (Son mías)...(p.62). En un poema de Ida Vitale (p.14) La heroína está rodeada de objetos, fenómenos y abstracciones de género predominantemente femenino: *...Las palabras se espantan de mí / como palomas...*, lo que se subraya por el sonido similar (homófonos) *palabras - palomas* (palabras es inanimado y palomas es animado), y se iguala lo vivo y lo inerte a base de la homofonía y la marcación del género femenino. Estas técnicas son bastante difíciles de reproducir cuando se traducen poemas. Por ejemplo, Dmitry Kuzmin, un conocido traductor ruso, capta muy sutilmente la conexión de las palabras enfatizadas por el sonido, y traduce: *palabras - palomas* como *slova solovey*, lo que le obliga a cambiar el significado, y en lugar de paloma aparece ruiseñor. Sin embargo, a pesar del acierto, esta traducción no conserva el plural femenino, es decir, el traductor opta por la gramática a cambio del sonido, y el poema se vuelve menos “femenino”.

Si seguimos analizando las traducciones, pronto reconoceremos las dificultades objetivas para recrear la “gramática femenina” cuando se traduce a otro tipo de lengua. Por ejemplo, en el ya citado poema de Giselle Caputo “El perro nuestro de cada día” (p.200), que trata sobre la recreación del espacio femenino en el hogar, este tema se pierde por completo al traducirlo al ruso, porque, desgraciadamente, todas las palabras de la serie (excepto *mamá*) *las bolsas de plástico, las telarañas, las hormigas, la miga, la pupila* son palabras masculinas en ruso. Lo más desafortunado es que la palabra clave la casa en ruso también es masculina (dom). Así, es casi imposible traducir el par femenino central *la madre y la casa*, no sólo en este poema sino también en otros.

No se puede decir que el traductor no preste atención y no aborde conscientemente la búsqueda de correspondencias gramaticales: hay que destacar que los mejores poetas-traductores rusos trabajaron en la traducción de los poemas de los poetas latinoamericanos incluidos en la antología. Sin embargo, reconstruir la gramática femenina es a veces una tarea casi insuperable. Volvamos al poema de Ana María Rodas (p.30), construido a partir de una reflexión gramatical sobre el género femenino. El poeta, tras argumentar que *femenino no es género es un adjetivo*, construye toda una serie de adjetivos, eligiendo deliberadamente aquellos que no están marcados por el género, es decir, no tienen terminaciones femeninas ni masculinas: *inferior, inconsciente, utilizable, accesible, fácil de manejar, desechable, violable*. ¿Qué debe hacer un traductor en una lengua en la que no hay adjetivos neutros en singular, es decir, no se pueden evitar los marcadores de genitivo? Tal vez habría que sustituirlo por un plural, en el que se neutraliza el género, pero el traductor adopta un enfoque diferente, haciendo deliberadamente una discrepancia entre la palabra *adjetivo*, que está en el género neutro ruso, y algunos adjetivos en el género masculino, enfatizando así la gramática

masculina exagerada². Sin embargo, en el caso de algunos adjetivos, esta no es una buena solución, ya que provoca un conflicto entre la semántica y el género gramatical, lo que es especialmente cierto en el caso del adjetivo *violable*.

Para terminar, fijémonos algunos elementos formales del verso, el principal de los cuales es el título. Si bien en el siglo XX la poesía fue eliminando activamente los títulos, este proceso se estancó a finales del siglo XX y principios del XXI, dando lugar primero a una cierta paridad de poemas con título y sin él, y luego a una tendencia opuesta. Esto es cierto tanto para la poesía femenina como para la masculina: en nuestra antología, de los poemas masculinos y femeninos, la mayoría llevan título: de los 66 poemas masculinos, 52 llevan título, y de los 33 poemas femeninos, 25. Sin embargo, en este punto acaban las similitudes y surgen ciertas diferencias. Por ejemplo, se nota que los títulos femeninos son mucho más cortos que los masculinos: de los 25 títulos femeninos, 16 constan de una sola palabra (64%), mientras que de los 52 títulos masculinos, sólo 18 (34%), por lo que la diferencia es casi del doble.

Los títulos femeninos carecen prácticamente de modelos tan populares de los títulos masculinos como el género en el título o las referencias al intertexto, como: “Casida de la angustia”, Mario Bojórquez (p.90), “La canción de la sopa”, Gabriel Chávez Casazola (p.110), “El falso Contexto”, Tyrone Maridueña Gerrero (p.206), “Salmo 1”, Ernesto Cardenal (p.18), “Pound”, Rolando Sánchez Mejías (p.56), “Sobre el fondo de una canción de Calle 13”, Wingston González (p.202), etc. Este tipo de título es el que predomina en la antología, pero nunca se encuentra entre los poemas femeninos. Por otro lado, los títulos relacionados de diferentes tipos aparecen con mucha más frecuencia entre los poemas femeninos. Los más característicos son aquellos en los que el título está ligado sintácticamente al texto del poema, como en el “Libro” de Ida Vitale *Aunque nadie te busque ya, te busco. / Una frase fugaz y cobro glorias...* (p.14) o en “Fidelidad” de Yolanda Pantín *A las preguntas / que hemos transitado / a lo largo de estos años / a los posos / a los vampiros / a las pesadillas recurrentes / a los olvidos / a los trazos* (p.48).

En la gran mayoría de los poemas la conexión con el título se manifiesta por la repetición directa del título en el texto, por ejemplo, en el poema “Desierto” de la poeta colombiana Andrea Cote Botero (1981), *La tierra que jamás quiso tocar el agua / es el desierto que al norte está creciendo. “Puerto quebrado” Si supieras / que afuera de la casa, / atado a la orilla del puerto quebrado...* (p.166). En su poema “De ausencia” (p.168), el título se apoya en la aparición de *un dios de la ausencia*, refiriéndose directamente tema, lo que es radicalmente diferente del poema masculino de Jarl Ricardo Babot (1946) con un

2 Para los que hablan ruso, aquí está la traducción completa del poema: Грамматика врёт/ (как всякое мужское изобретение)/Женский — не род Это прилагательное/и значит оно подчинённый неосознанный/годный к употреблению/доступный простой в управлении/ одноразовый и прежде всего/насилуемый Это первый пункт/за которым идёт другое/ предзаданное значение.

título similar "La ausencia" (p.34), en el que el título forma una construcción de marco, pero no penetra en el texto mismo.

En general, hay que señalar que los títulos de los poemas muestran la misma tendencia que se mencionaba al principio del artículo: se refieren directamente al sujeto. Un ejemplo típico es el poema "La mosca" de Diana Vallejo, que comienza con "Hay una mosca violenta y llega a decir Soy como esta mosca / Molesta / A todo credo" (p.100). En los títulos de algunos poemas aparece explícitamente la primera persona, por ejemplo, "El día que salí a cazar gatos" de Yolanda Pantín (p.46). En general, la designación de animales en los títulos aparece con frecuencia, y hay una diferencia significativa entre los títulos masculinos y femeninos. Mientras que los títulos masculinos son narrativos, objetivados y el sujeto del título se separa del sujeto del verso ("Curiosidades de animales", "La hermenéutica del caracol", Nilton Santiago (1979) pp.158-160), el sujeto expresado por el título en los poemas femeninos tiende a referirse al *yo-texto*: "Animal que despierta" (p.30), que aparece en el título Ana María Rodas, se descifra inmediatamente en la primera línea como *Soy la gata que camina dentro de mí conmigo*.

Por último, cabe destacar que los meses y los días de la semana aparecen a menudo en los títulos femeninos, lo que acerca el texto femenino, así como muchos otros componentes del verso femenino, a un registro de diario, siguiendo los cambios en el espacio subjetivo, o a un blog: "Mes de mayo" Ida Vitale, (p.14), "El lunes, nido de gato" Diana Vallejo, (p.98), "Martes" Giselle Caputo, (p.200).

El estudio de gramática poética fue basado en una colección limitada de textos pero aun así hemos podido observar que la "gramática femenina" no es un tema impuesto culturalmente, existe en la realidad y cada sistema lingüístico lo acomoda a sus propias capacidades. La gramática femenina se manifiesta en diferentes niveles del texto: léxico, sintáctico y composicional. Los textos analizados dan más importancia al *yo-texto*, en general, pero en particular cabe destacar el sujeto deslizante y pronombre nosotras, los títulos son más breves y con menos tendencia a intertextualidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

o Libro:

Ed. Azarova, Natalia, Bochaver, Svetlana, Korchagin, Kirill, Kuz'min, Dmitriy (2019).

Pojezija Latinskoj Ameriki segodnja. / M.: oscú: Kul'turnaja revoljucija.

Barthes, Roland (1967). 'Death of the Author', in (ed.) Image-music-text. : Macmillan.

Benito, Joaquín, Ed. Rialp, (2015) Caminemos para el cielo. La poesía de santa Teresa. Entre la tradición y lo divino. Madrid.

Ed. de Domingo Ynduráin (2000). Juan de la Cruz. Poesía / 11ma ed, Catedra. Letras Hispánicas.

Libera, Alen (2015). de. L'invention du sujet modern. Cours du Collège de France 2013—2014. Paris: Vrin.

Montefiore, Jan (1987). Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity and Women's Writing. Pandora.

Ostriker, Alicia (1987). Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America. Women's Press.

Ed. de Stahl, Henrieke, Friedrichs, Ekaterina (2019). The Lyrical Subject in Contemporary Russian Poetry. Special Issue: Russian Literature. Volumes 109-110.

Tynyanov, Yuri (1965). Problema stiotvornogo ryada: stat'i. Moscú.

o Artículo de revista:

Azarova, Natalia (2019) / "Novye problemy starogo my", Russian Literature. Volumes 109-110, pp. 275-300

