

## SCRIPTORA LUDENS (ENSAYO SOBRE UNA MUJER ANDA SUELTA DE TINA SUÁREZ ROJAS)

SCRIPTORA LUDENS (AN ESSAY ON TINA SUÁREZ ROJAS'S *UNA MUJER ANDA SUELTA*)

Miguel Ángel MURO

Universidad de La Rioja

[miguel-angel.muro@unirioja.es](mailto:miguel-angel.muro@unirioja.es)

**Resumen:** Este artículo quisiera situarse de forma cómplice en la estela del *Scriptor ludens* (*Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*) de mi amigo Túa Blesa. El juego, el humor, la denuncia crítica de la situación de la mujer y la declaración de poder caracterizan desde su título a este poemario de Tina Suárez Rojas de 1999 como años antes el juego mental y verbal caracterizó la poesía de Ignacio Prat.

**Palabras clave:** mujer dueña de sí, juego, ingenio, ironía, crítica.

**Abstract:** This article would like to place itself complicitly in the wake of my friend Túa Blesa's *Scriptor ludens* (*Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat*). Playfulness, humour, the critical denunciation of the situation of women and the declaration of female empowerment characterize this 1999 poetry collection by Tina Suárez Rojas from its very title, in like manner as, years before, mental and verbal playfulness characterized the poetry of Ignacio Prat.

**Key words:** self-possessed woman, game, wit, irony, criticism.

## 1 La mujer que ríe

Hay textos que señalan con claridad y desenvoltura, ya desde el título, la actitud y el tono desde el que se abordan y la intención que los mueve y eso es lo que ocurre con este de Tina Suárez Rojas, *Una mujer anda suelta* (I Premio del Certamen internacional Gabriel Celaya, 1999), que provoca al lector o lectora con humor crítico, desde la acertada manipulación de una frase hecha para avisar de un peligro y, en ella, de la mera sustitución de cualquier sustantivo del campo léxico “fiera” por “mujer” (o, de otro modo, por la inclusión de “mujer” en ese campo léxico), adoptando los semas de libertad y peligro (para el hombre, se entiende; aunque esta mujer también tiene mucho peligro para otras mujeres, las atadas)<sup>1</sup>.

Esta ironía burlona del título continúa en el índice del poemario y lo tiñe por completo con los títulos de sus cuatro partes: “Ecce mulier”, “Cantar de Mío Cardio”, “Mester de mancebía” y “Desamoríos, amoricidios y tristuras varias”. La primera, “Ecce mulier”, continúa la acción mostrativa de la mujer desatada en la que Suárez Rojas ya se aplicaba en *Huellas de Gorgona* un año antes y remite, como es bien sabido, a la frase del evangelio de Juan (19: 5) en la que el procurador romano de Judea, Poncio Pilato, presenta a Cristo a la muchedumbre después de haberlo hecho azotar, coronar de espinas y vestir, por burla, con un manto real púrpura; el aspecto lamentable del galileo dio lugar a que el significante “ecce homo” pasara a remitir a cualquier persona lacerada o de aspecto lamentable. Es, muy posiblemente, en esta acepción donde la poeta enlaza su idea subversiva con otra sustitución maliciosa: pasa de mostrar al hombre a hacerlo con la mujer, a todas las mujeres como seres lacerados<sup>2</sup> pero, si es así, se trata de hacerlo justamente para rechazar esa misma imagen secular. Los títulos de la segunda y tercera parte remiten, claro es, al Mío Cid y al mester de juglaría o de clerecía, degradando mediante el juego su condición seria de título y marbetes asentados en la historia de la literatura<sup>3</sup>. El último título, por su parte, cambia otra vez de ámbito y traslada al lector a los títulos de folletines, radionovelas, telenovelas y productos literarios sentimentales de consumo masivo, jugando con la paronomasia en las dos primeras palabras y con una larga cambiada en el sintagma final.

Esta estructura del poemario se corona con dos textos en *exergo*. El primero, propio de la autora: “en el principio era lucy / australophitecus afaresis / mamita ancestral de todas nosotras”, donde el comienzo podría remitir, con cierta guasa, al inicio del Génesis, y el diminutivo cambia el tinte científico del mensaje y lo tiñe de afectividad burlona. El segundo son tres versos, cargados de intención, del poema “Introducción a la heroína” del poeta peruano Antonio Cisneros: “Mujer

<sup>1</sup> Cuatro años antes Gloria Fuertes había roto, también de forma aviesa, otra frase hecha para dar título a un poemario: *Mujer de verso en pecho*.

<sup>2</sup> Juana Castro había tomado esta misma expresión, “Ecce homo” para titular un poema de *No temerás* donde la voz poética se presentaba a sí misma sentada en una banqueta: “Nada miro ni hablo. / Nada pienso, y estoy / como no están las piedras, / quizá como una carne / disecada y sin alma” (1994: 59).

<sup>3</sup> *Mester de amor* había titulado la poeta zaragozana Ana María Navales su séptimo poemario, en 1979, accésit del premio Adonais del año anterior.

maravillosa o rata infecta / según las horas del día / y los cambios de luz.”<sup>4</sup>, que recoge, una vez más, la dualidad extrema con que la mujer ha sido vista por el varón, con la salvedad de que, en este caso, Cisneros también usa de ironía crítica al emplearla.

## 2. La mujer orgullosa de serlo

Los tres poemas que componen “Ecce femina” se abren con sendas citas. El primero, con unos versos de la poeta cubana Carilda Oliver Labra que adjudica a la mujer el interés por la totalidad de lo existente (“Creo en las galaxias y en los virus, / soy un animal tremendo”); el segundo, con un consejo de la poeta peruana Blanca Varela sobre la necesaria autonomía de la mujer (“tú eres el perro, / tú eres el desollado can de cada noche / sueña contigo / misma y basta”); y el tercero, con una afirmación de la feminista norteamericana Adrienne Rich que vincula a la mujer con lo monstruoso: “A woman in the shape of a monster / a monster in the shape of a woman.”

“Ecce mulier”, como decía, no presenta a la mujer disminuida, apocada y sumisa, sino poderosa, consciente de su valía y dispuesta a defenderla y exhibirla. Hay un temprano antecedente poético ilustre de esta mujer fuerte<sup>5</sup> en *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, escrito en 1947, en la postguerra más negra, con esa mezcla característica en aquellos años de religiosidad y queja existencial. La Eva de ese poemario, una vez arrojada del paraíso, toma la palabra para reprochar a Dios su falta de amor hacia ella y su interés en que no aprenda, y, al tiempo, para vindicar su propia voluntad: “Mas ¿y la voluntad del ser creado? / Nacer y respirar, sentirse vivo, / ¿no es ya la libertad de querer mucho?” (Conde, 2007: 33). Pero esta Eva, aunque dura, endurecida por el castigo, no anda suelta sino ligada a Dios a quien dirige su palabra, y también se ata al cuerpo del hombre de cuyo costado fue creada, al que busca y atrae provocando los celos de Dios. Y, sin embargo, es esta segunda ligazón, de forma paradójica, la que la va haciendo cada vez más fuerte, aprendiendo pronto a sustituir para el hombre el Paraíso por su cuerpo (“Toma el paraíso de mi cuerpo, / mis labios son de ascua, mis hogueras / serán lo único

<sup>4</sup> El poema pertenece a *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (1991) y su texto completo es este:

Mina Murray, soltera, 24, institutriz  
tocada por la luna. Conocida  
por sus feas maneras.  
Loca de atar. Brillante  
como un hollejo de uva. Redactora  
de cartas. Convencida  
que ahora la cordura  
es sólo un animal  
flaco, pequeño, apachurrado  
por el vagón final  
de los trenes nocturnos.  
Mina Murray, tremenda loba vieja  
en plena juventud.  
Mujer maravillosa o rata infecta  
según los cambios de aire  
y las horas de luz. (Cisneros, 1999:144)

<sup>5</sup> *Virgo potens* fue el título que Ana Rossetti puso al poemario que publicó en 1994, tomando, de forma laica, la expresión bíblica y de las letanías del rosario cristiano a María Inmaculada.

vivo de la noche.”; Conde, 2007: 38) o descubriendo el placer solitario en la maravilla del contacto con el mar: “¡Déjame en el mar, / que me penetre siempre el mar! / [...] // Mecida dulce o brutalmente; poseída / o rechazada sin soltarme de sus brazos. / ¡Oh mar de Dios, mar desatinado y mío, / mar que abrasas / mi cuerpo avaricioso de tu cuerpo!” (Conde, 2007: 69). Más cerca de Suárez Rojas, la Eva de Rosaura Álvarez ya había prescindido del lastre del interlocutor divino y se afirmaba orgullosa como mujer: “Edén sin débito de fruto, / sin puerta con espada” (1995: 24). Y en esta misma línea de revisión de los mitos femeninos, Andrea Luca y Guadalupe Grande dieron voz, en *El don de Lilith*, de 1990, y *El libro de Lilit*, de 1996, respectivamente, a la primera mujer de Adán (Génesis 1:27) que abandonó el paraíso para no tener que depender del varón, a la que el Talmud carga de vicios (Valverde Osan, 2007: 98-100) y a la que la Cábala considera, además, amante del ángel caído Samael y prostituta que atrae a los incautos y les hace perder la razón con vino mezclado con veneno de serpiente, como se lee en el *Zohar* (1999: 95-96). Sin recurso a referentes míticos, Isla Correyero había mostrado también la fiereza predatoria de la mujer en “Amenaza”, del poemario *Crímenes*:

Yo no respondo de mi mano. Es asesina cuando te distingue.  
 Va a por ti, empezando por el corazón y la cabeza.

Ya no puedo mandar que te salude y se retire: lleva una  
 cadena de oro enganchada a tu sombra.

Si me ves surgir en la noche, apártate y mide la distancia.  
 Soy orgullosa e inesperada y puedo caer sobre tu rostro.

¡Huye de mí!

Pero te advierto que tengo la paciencia de los vengadores y  
 la constancia de los grandes sueños. (1993: 19)<sup>6</sup>

El primer poema de “Ecce mulier” la describe asimilada a la bruja, a Gorgona<sup>7</sup> y a Maldoror, abarcadora del universo, refractaria a los tipos creados para ella por el varón<sup>8</sup>, una amenaza letal, como

<sup>6</sup> Mayor es la ferocidad femenina de los versos de Rosa Díaz en “Comunión”, de *Perfecto amor o hielo picado* (1996): “Te daría a beber / dos gotas de perfume en mi garganta / o simplemente arsénico. // Pero ante la imposibilidad, / hurgo en el dorso de tu mano y pinto / mis uñas con tus glóbulos rojos. // Y no es que sea dañina, no. Mi crueldad / es plural y de género femenino. / Navego en el mar de las ovulaciones. / Soy ciclotímica y las endorfinas / hacen el resto. Aunque / si fuera el ángel exterminador / no faltaría quien me hiciera una mala crónica. // Y total, todo, porque enamorarse / tiene poco que ver con la bondad, / y mucho con la antropofagia / y los pecados capitales.” (Díaz, 2013: 126). Mientras que Amalia Bautista, aunque en sueños, pasa de la amenaza a los hechos en “A dieta”, de *Cuéntamelo otra vez* (1999), donde escribía: “Me acosté sin cenar, y aquella noche / soñé que te comía el corazón.” (2002: XVI).

<sup>7</sup> Un año antes, Tina Suárez había publicado su primer poemario, titulándolo de forma expresiva *Huellas de gorgona*, con poemas como “Meditación en la sala” que ya expresaban sin ambages su postura femenina inconformista con la construcción negativa de la imagen de la mujer elaborada desde antiguo por el patriarcado. En el poema que abre *Una mujer anda suelta*, retoma la imagen final de este ser mitológico: “he aquí sus ojos / de gorgona degollada”. (1999: 20), posiblemente remitiendo al famoso cuadro de Caravaggio.

<sup>8</sup> “y no es jardín de las delicias / ni tiempo de ciruelas / ni fuente de castalia / ni ñeja sulamita / ni donna angelicata / ni belle dame sans merci” (Suárez Rojas, 1999: 19). En esta asimilación de los cuerpos al Paraíso terrenal o al Jardín de las delicias, el paso anterior a esta negación estaba, claro es, en la inversión de las voces y los roles, en la adjudicación al hombre de la imagen deliciosa del jardín; que es lo que hizo Ana Rossetti, en el poema “El jardín de tus delicias” en *Los devaneos de Erato* (1980: 19), un poemario emblemático y pionero de la escritura erótica femenina en España. Pero, por supuesto, también cabe la negación rotunda de cualquier asimilación, como la expresada por Juana Castro en *Fisterra*: “Dispuso sus cabellos, / sacudió las pavesas oscuras de los ojos, / midió sobre sus yemas una brizna rosada, / soltó la falda

avisa: “cuidaos de su devastadora / vibración óptica / [...] / porque tiene licencia poética / para mataros a todos” (1999: 19). El poema “II” se anuda a la cita de Blanca Varela y se confecciona como un saludo de la voz poética a un tipo de mujer muy distinto al habitual, con el que ha soñado (en más de un sentido): “la terrorista del hogar / [...] / la dióscura que se siente / como hez en el agua / [...] / la que conserva el seno derecho”. Por su parte, el monstruo de la cita de Reich impregna todo el poema “III” que, además, se abre con el verso que da título a todo el poemario:

una mujer anda suelta  
  
se echa a la calle  
y derriba la noche  
  
bebe el alquitrán a lengüetazos  
indómitos de fiera desamada  
  
zamarrea el asfalto  
despedaza enamorados  
  
frecuenta tentaciones  
depreda voluntades  
  
animal rabiando en pos de la ternura  
  
una mujer muerde las carnes  
por instinto de amor (Suárez Rojas, 1999: 23)

Se trata de una mujer que evoca a otras mujeres poderosas: a la del “Cantar de los Cantares” (“terrible como escuadrones ordenados”) o a las bacantes, las mujeres que conforman lo más granado y entusiasta del séquito de Dionisos, el dios de la ebriedad y la desmesura, el que no protege a la polis sino que convoca a la libertad de los campos y los cuerpos y al desenfreno<sup>9</sup>, el que no tiene piedad de los impíos y enemigos y turba la vista y la mente de la madre de Penteo que muere despedazado por sus manos. Algo de esta violencia se reafirma en el retrato de Isla Correyero (“Bramo de odio en lo alto de las cumbres si no consigo lo que busco”) y aflora del cuerpo de la mujer actual en momentos de su vida cotidiana, en “La bacante” de Cristina Peri Rossi:

Allí, escondida en las habitaciones.  
Ah, conozco sus gestos antiguos  
La belleza de los muebles  
El perfume que flota  
En su sofá  
Y su ira  
Que despedaza algunas porcelanas.  
Husmea las flores encarnadas  
Las estruja nerviosamente  
—esa belleza la provoca—  
Las rasga, las lanza lejos

---

triste / y apareció desnuda. / Ni diosa, ni dulce ni serpiente. / La verdad de su carne, / sola en lluvia y en tacto. / Memoria de la hierba / desde el talón tensada. / Alisó una última / estela fervorosa / y supo, inexorable, que no existe / Paraíso y espadas.” (1992: 51)

<sup>9</sup> “Mi mente es un río caudaloso que nadie ha dominado. [...] Amo el destierro, los bosques y la danza”, escribe Isla Correyero en “Mi retrato a lápiz”, de *Cráter*. (1984: 11))

Caen los doseles sobre los lechos  
Se pasea febril por las habitaciones  
Está desnuda y nada la sacia  
Abre cajones sin sentido  
Enciende el fuego en la chimenea  
Regaña a las criadas  
Y al fin temible, con el hocico temblando,  
Se echa desnuda en el sofá  
Abre las piernas  
Se palpa los senos de lengua húmeda  
Mece las caderas  
Golpea con las nalgas en el asiento  
Ruge, en el espasmo. (*Diáspora*, 2001: 41)

Carece de este furor la mujer que baila en “La danza” de Mercedes Escolano, en *Bacantes*, pero es tan firme como aquellas en la búsqueda de su propia sensualidad: “una mujer se diluye / su baile sube enrosca espiral aspira / el rito que no cesa no rompáis / el secreto del tigre<sup>10</sup>” (Escolano, 1984: 17). Porque no cabe duda, a este respecto, de que una de las ligaduras que ataban (y atan a la mujer) con más firmeza a los designios del varón son las relativas a la posesión de su propio cuerpo y, en él, de su sexualidad<sup>11</sup>. La asunción de una voz propia para expresar su sensibilidad es tarea irrenunciable de la mujer que se desata. Y en esta búsqueda es memorable el asalto poético femenino al reducto de la fisicidad o del erotismo con voces y textos como los pioneros en España de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi, Lola Salinas, Mercedes Escolano o Ana Rossetti (Dreymüller, 1999: 67-80), y los posteriores de Juana Castro, Almudena Guzmán o Isla Correyero<sup>12</sup>, entre muchas otras. Algo de esto es lo que Suárez despliega en la segunda parte de su poemario.

### 3. De la necesidad de bajar al héroe del caballo

Una vez presentada la mujer orgullosa de serlo, la segunda parte del poemario, “Cantar de Mío Cardio”, se adentra en literaturas y metaliteraturas para mejor llegarse a la piel propia y a la del lector o lectora. También aquí Tina Suárez apuntala el sentido de sus textos mediante el asidero que le procura la cita del ingenioso verso de Nicolás Guillén: “Vas en mi corazón como un infarto”.

El primer poema anima al tú a quien se dirige a superar las dificultades del texto (“Batállame // burla del poema la piedra recia / remonta el muro / [...] / domeña cada uno de mis tropos / que no es alegoría todo lo que reluce”; Suárez Rojas, 1999: 29), a modo de lectura inversa de un poema erótico. También se juega entre lo erótico y lo metapoético el segundo, que comienza con un “decir que me apetece” y culmina con una equívoca oferta, bien jugada con el encabalgamiento: “tómame en cuanto puedas / la palabra” (Suárez Rojas, 1999: 30). Doble sentido (menos sutil) se da en el siguiente, “La

<sup>10</sup> Es revelador de ferocidad el hecho de que Carmen Conde y Mercedes Escolano, separadas por décadas, invoquen al tigre para aludir a la sensualidad femenina (como habían hecho y harán otras escritoras y escritores). La primera escribía en *Mujer sin Edén*: “Ven, deshazte en mis labios y aprende / que esta sed que rujo es más fiera que el tigre.” (2007: 47)

<sup>11</sup> Como bien resume Juana Castro: “En el pensamiento de la diferencia sexual, el deseo, la libertad, la autoridad femenina y materna son los pilares.” (1999: 55)

<sup>12</sup> Poemas como “Coño azul” de Correyero ejemplifican de forma rotunda esta tarea: “Mi coño es negro como carbón evaporado. / Pero se vuelve azul / a la luz de la tele y de la luna. // [...] // Aislado del amor / cualquier coño es violento.” (2018: 162).

cobra a su amo”, en la que la voz poética, bajo la forma de serpiente, se dirige a su dueño y le avisa: “[emerja yo con el empeño perverso de] “mordisquearte de una jodida vez / la deliciosa flauta” (Suárez Rojas, 1999: 31). Tras el deseo de “un cálido long / john silver un dulcísimo barbarroja”, en “Nuevas aventuras en los confines de la Internet” y del despliegue de referencias orientales tópicas, de “Un amor tres delicias”, al hilo de una cena en “el mandarín risueño”, el “Café Procope” convoca a Verlaine en el amable y tentador jardín de unos senos:

si para culminar esta fruición etílica  
alienados todos mis pudores te susurrara  
poeta al oído  
que guardo entre los senos  
un frasquito de absenta con esencias  
de verlaine  
habría posibilidades de que estudiaras  
a fondo tan jugoso veneno?  
(Suárez Rojas, 1999: 38)

Establecida esta delicadeza y mantenida con sorna en el poema siguiente, “Castos y sencillos” (un amante caracterizado por el shamisen, el té de cardamomo, el narguilé, la meditación sufí y la ataraxia), está servido el contraste con la fina rudeza de la propuesta sexual que lo culmina: “recuerda puritito mío / que sigue en pie la propuesta // la espinosa propuesta / de hacernos el amor / sobre las zarzas” (Suárez Rojas, 1999: 39). Quizá para restañar las heridas de esa dulce tortura, “Cremosa natura”, la voz poética se ofrece a sí misma “voluntaria para el tratamiento” de la piel del amado porque, como declara (después de una detallada enumeración de facetas de la fórmula que empleará), “me siento / dermatológicamente capacitada / para formar parte de tu higiene íntima” (Suárez Rojas, 1999: 41)

#### **4. Mujer de verbos tomar**

Estos juegos verbales erótico-festivos bien podrían haberse pronunciado bajo el título de la tercera parte del poemario, de título maliciosamente llevado a lo sexual: “Mester de mancebía”, que se abre con una sugestiva cita de Jorge Urrutia: “El sexo está en la voz, / en hacer verbo.”

El poema que abre esta parte, “Manifiesto” se encabeza, a su vez, con dos versos de Gabriela Mistral que adquieren valor de declaración de principios respecto a la mujer en ciernes: “Yo no quiero que a mi niña / La vayan a hacer princesa”; y los versos van golpeando y demoliendo el estereotipo literario que ha grabado (y graba) esa pernicioso imagen femenina en el imaginario colectivo: sus almenas y torres y rucas, los galopes de caballos que traen a los príncipes, las trenzas rubias, los lirios, el rubor, las primulas matrimoniales, el enclaustramiento y la espera; la propuesta es otra, y es activa y guerrera: “tomemos la ballesta”, “cortejemos a villanos, “seduzcamos a hechiceras”, “salgamos a pisarle los talones / a la vida”.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Una subversión similar de la ideología liminar de los cuentos infantiles la perpetrará Cecilia Quílez tiempo después en “Un cuento para despertar”, de *El cuarto día*:

Y se lo pisan figuras de mujer que toman el control y la palabra para enfrentarse desde su nombre propio a la historia que los hombres contaron de ellas. Es otra, muy distinta a la fiel y paciente de la *Odissea*, la Penélope que en “Confesa” (pero no convicta), espeta a su no tan amado ni admirado marido cómo se liberó de toda la red de tejidos, de promesas de regreso y de culpa por las dudas, y se descubrió a sí misma, con todas las consecuencias, con una declaración de principios rotunda: “asumí la libertad de poder / ser la que me plazca” (Suárez Rojas, 1999: 51)<sup>14</sup>; y parte sonada de esa libertad se ejerce, por supuesto, para la procura de placer: “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”. (Suárez Rojas, 1999: 50-51)

De ese cortejo de ménades también emerge orgullosa Mesalina en “Epístola inmoral a Claudio” para restregarle por la cara al César su libérrima actividad sexual con quien le place, su condición de “meretrix augusta” en el poco recomendable distrito de Subura, placer que, lejos de rebajarla como quiere el juicio del hombre, la eleva a “voluptuosa deidad”. Y tampoco gasta muchas contemplaciones con el tipo impuesto para ellas (las amadas invocadas por los poetas como receptáculo de sus creatividades), la Filis tan poco lopesca de “Filis pretendida” que inicia su interpelación al pretendiente pisando el verso religioso de Lope (“qué tengo yo que mi favor procuras”) y lo termina con un colofón procaz que destroza cualquier idealismo: “por cierto / que a sífilis respondo habida la confianza / puedes llamarme filis” (Suárez Rojas, 1999: 49), no sin antes haberle dejado claro que no ha sido “de honestidad templo sagrado” y que no trae el cuerpo “limpio de polvo y paja”, y de poner en claro la

---

¿Me entenderías si te dijera que guardo un bala de plata  
 en un nido de águilas imperiales,  
 que salgo al bosque con un fusil escondido en mi capa?  
 ¿A qué crees que viene un hacha tras la puerta  
 y esa extraña colección de patas de lobo disecadas?  
 ¿O por qué odio las manzanas rojas y adoro los espejos  
 o pregunto qué se hace por las noches  
 por miedo a que devoren mi lazo almidonado?  
 ¿Me creerías si te contara que olvidé sus rostros,  
 que no sé si fue una pesadilla el beso detenido  
 y el huso envenenado una legión de soldados fugitivos?  
 ¿Por qué crees que escapé de las nieves y la reina mentirosa?  
 Ha sido bueno recordar quién soy hoy,  
 dormir con un cántico recitado por tu voz  
 y el susurro celestial de las perdices  
 expirando en los fogones. (2008: 62)

<sup>14</sup> Penélope ya había tomado posesión de su voz y de su vida de forma decidida en *Ítaca* de Francisca Aguirre, publicado en el 1972, sacudiéndose la muda sumisión y la paciencia infinita y sobrehumana a que la condenó Homero y tomando la palabra para expresar la “odisea de lo cotidiano”, como señaló su autora, subvirtiendo el mito masculino (Valverde Osan, 2007: 45, Pérez López, 2018: 10). En el mismo tono burlón de Suárez Rojas, la nicaragüense Claribel Alegría escribía en 1993 “Carta a un desterrado”, donde Penélope animaba a Odiseo a no volver porque, harta de esperar, estaba ahora enamorada de un joven “tan bello como tú cuando eras mozo.” (en Lanseros y Merino, 2016: 408). Tampoco se muestra dispuesta a la espera de Lancelot la reina Ginebra del poema de Neus Aguado, en *Ginebra en bruma rosa*, quien harta de espera a su amado, “no supo ni quiso preservar su honradez / y confundió a su caballero con senescales / y en lechos de estameña hundió sus nalgas” (1989; en Benegas y Munárriz, 1997: 207).



verdadera pretensión del pretendiente (sexual y no espiritual), por lo que le apremia a que le haga una “anal/creóntica” y a que le alivie los dolores “aquí / en el entredicho”.<sup>15</sup>

Este hablar claro y alto, este decir las verdades de la barquera, alcanza a otro mito literario masculino y a su complejo afectivo, el de Peter Pan, en “Espejito mágico para Peter Pan”, sacudiéndole y sacudiéndoselo de encima, rechazando de plano tener que cargar de forma abnegada con este niño que se niega a crecer, aferrado de forma egoísta a la mujer como refugio: “comprenderás” [...] “que la vida no es un patio de colegio / [...] / y te dolerá la próstata / peter y estarás jodido” (Suárez Rojas, 1999: 53). Y para finalizar, del infantilismo se pasa al primitivismo en “Tristes realidades”, donde se deplora el comportamiento sexual prehistórico de los hombres actuales de la estirpe de cromañón que “aún pretenden engendrar el fuego / frotándoles / descabelladamente los muslos / a sus hembras”; el final vuelve a hacer un guiño malicioso a la literatura, en este caso a Bécquer: “dios mío qué solas / se quedan las bestias!” (1999: 58)

## 5. El lastre del sentimiento

En la cuarta parte del poemario, “Desamoríos, amoricidios y tristuras varias”, hay un notable cambio de tono y de actitud. Se abre con unas palabras de la poeta argentina Luisa Futoransky (“y me voy a dar el lujo de estar triste por razones puramente sentimentales.”) y la mujer que habla en ella ya no anda suelta sino atada por los afectos y estos, negativos, desactivan en buena parte su condición lúdica y tiñen su pensamiento, su ánimo y su palabra de tristeza. La voz poética no sabe qué hacer con las palabras con que siente a la persona amada para llegar hasta ella, y se tiene que contentar con disponerlas en el poema; lamenta el final de un amor que ya presintió moribundo (“con olores de mortaja”), con la marcha de un tipo ingrato al que recuerda que “una vez fuiste batracio / que por el beso de esta estúpida / degeneraste en príncipe” (Suárez Rojas, 1999: 66); ve dolorosamente feos los jardines modernistas y, sintonizando con la cita de Carlos Edmundo de Ory (“Los jardines son para mí un maldito pasillo lleno de besos y cucarachas”), las fontanas están turbias, la glorieta arruinada, la estatua de Apolo “violentemente castrada”, “y en un estanque sin luna / aullando a la noche sorda / el

---

<sup>15</sup> Otra es la voz de la diosa Cibeles “ante la ofrenda anual de tulipanes” en el sugestivo poema de Ana Rossetti, pero similar es la actitud femenina y su protagonismo erótico:

Desprendida su funda, el capullo,  
tulipán sonrosado, apretado turbante,  
enfureció mi sangre con brusca primavera.  
Inoculado el sensual delirio,  
lubrica mi saliva tu pedúnculo;  
el tersísimo tallo que mi mano entroniza.  
Alta flor tuya erguida en los oscuros parques;  
oh, lacérame tú, vulnerada derríbame  
con la boca repleta de tu húmeda seda.  
Como anillo se cierran en tu redor mis pechos,  
los junto, te me incrustas, mis labios se entreabren  
y una gota aparece en tu cúspide malva. (1980: 29)

último cisne de ámbar / con esquizofrenia insomne” (Suárez Rojas, 1999: 68); se ve rechazada por un hombre que le reprocha su exceso de literatura (“el pathos obsesivo / al que me ha condenado la literatura”), quizá con algo de razón por la acumulación de referencias que acumula: Sulpicia, Santa Teresa, Emily Dickinson, Natalia Goncharova, Pushkin, y Virginia (Woolf), que no es poca intensidad literaria...; y, tras las pérdidas, manteniendo “el hábito de amar / el vicio de perder / y el álgebra imperfecta / del olvido y la memoria”, todavía le queda... “una ventana que da al gólgota” (Suárez Rojas, 1999: 70). Es este sentimiento pesadoso el que lleva su peso a la escritura en la que se hace explícita la inquietud por lo que se escribe; cuando algunas tardes “enmarañadas”, “peliagudas”, arriba a su puerto “un vapor de penas rancias”, la voz poética se conmina a resolver con urgencia “en qué podrida / llaga vas a dejar al fin / un verso interrumpido / para el día de tu muerte”, la verdad se ve como un estropicio y “el amor es consuelo de tontos”; por todo ello, la conclusión es lamentable: “jurarías que un libro de poemas / no es más que un depósito / de cadáveres” (Suárez Rojas, 1999: 73) y la poeta, “en cuanto tú / te has hecho ausencia” se declara: “poeta en desarraigo / a la que dios / le adeuda el infinito”.

## 6. Malabares con el lenguaje

Como se ha podido ir viendo por lo dicho y citado, en este poemario son varios los poemas serios en cuanto a su tono y su escritura, pero son muchos más aquellos en los que dominan el juego y la ironía, la burla abierta y la retranca. No se trata, como venimos viendo, del juego y el humor por mostración de ingenio sino para manifestar descontento con una forma de ver la vida y de hacer la literatura en la que la mujer siempre ha salido malparada.

Parte integrante del juego verbal en los poemas de *Una mujer anda suelta* tiene que ver con no aceptar lo instituido, con señalarlo y obrar en consecuencia, empezando por lo inmediato, por la forma gráfica: la falta de puntuación y de mayúsculas de nombres propios de todos los poemas es, en este sentido, una especie de carta de presentación de declaración de intenciones sobre la falta de ataduras.

Son numerosas y diversas las formas mediante las cuales Tina Suárez juega con el lenguaje e insufla humor malicioso y crítico en la mayor parte de sus poemas. Algunos de ellos se apoyan en la propia literatura, mientras que otros echan mano de posibilidades verbales, de lo que la retórica denomina figuras del lenguaje.

Recurre la poeta canaria claramente a la parodia literaria en dos poemas. En “Filis pretendida” da la vuelta a la actitud masculina de buena parte de la poesía amatoria de los Siglos de Oro y, en particular, a poemas como el de Lope “Dulce Filis, si me esperas”; en el de Tina Suárez no solo es la mujer la que toma la palabra sino que sexualiza con procacidad su discurso instando al pretendiente a que se deje de remilgos. En “Sección de jardinería” la autora parodia y degrada sin piedad la belleza modernista y sus motivos: “ebúrneas boñigas de unicornio / soldándose a la suela del zapato // la estatua linda de apolo / violentamente castrada” (1999: 67). En “De militia amoris” será el conocido tópico literario el modificado de forma burlona y maliciosa, al sustituir las referencias a lo físico

corporal por los componentes del poema: “batállame // burla del poema la piedra recia / remonta el muro” (1999: 29).

En otros casos, Tina Suárez pervierte un marbete asentado de la historia de la literatura (“Mester de mancebía”), dos títulos famosos (“Poema de Mío Cardío” “Epístola Inmoral a Claudio”; 1999: 55) y trae en eco otros como los de Rubén Darío: “ninfas y delfos que se consagran / –jeringas a flor de piel– / a un verso azul y a una canción profana” (1999: 67), atravesados por la aguja de la droga. En la misma línea, pervierte versos, como el de la “Elegía a Ramón Sitjé” de Miguel Hernández, “voy de mi corazón a mis asuntos”, que pasa a ser “voy del corazón al estornudo” (1999: 32), o el primero del soneto sacro de Lope del que se apropia una voz procax: “qué tengo yo que mi favor [sexual] procuras?” (1999: 49); o los de Bécquer: “dios mío qué solas / se quedan las bestias” (1999: 58), que concluye una malévolas consideración sobre la animalidad mecánica de muchos hombres cromañónicos al hacer el amor.

Saliendo de este juego metaliterario, disemina la autora aquí y allí pronomasias con malicia (y distinto acierto): “la adúltera y la adulterada” (1999: 21), “anal / creóntica” (1999: 49), “sífilis” y “filis” (1999: 49) “de lo chic a lo kitsch” (1999: 73); perpetra un cambio de género para apropiarse de un mito (“la dióscura”; 1999: 21) y planta de forma sorpresiva algún que otro neologismo (“necropolitana”; 1999: 21) y cultismo (“onicófaga”; 1999: 21); “mingitorio”; 1999: 67) que se utilizan como piedras de toque en un discurso que se dispara con frecuencia hacia la expresión vulgar para quebrar la uniformidad cómoda del registro estándar culto.

También contribuyen a configurar este discurso lúdico e irónico un aumentativo sardónico (“divinísimo odiseo”; 1999: 51) y numerosos diminutivos afectivos, cargados de intención: ese “mamita” de la cita en exergo de todo el poemario; el “hijita de perra” (1999: 22), referido de forma solidaria a la mujer rebelde; los “ojos un poquitín oblicuos” (1999: 35), del amigo que la invita a cenar en “el mandarín risueño” o el “puritito mío” que endereza a un inmovible atarácico (1999: 39) al que querría más activo en lo amatorio.

Uno de los juegos lingüísticos por los que Tina Suárez muestra mayor querencia, como se ha visto desde el título del poemario, es el de la ruptura significativa frases hechas: “la que anda por nadires / como pablo por damasco” (1999: 19), “llanto de pocos amigos”, “allá / por el quinto infierno” (1999: 20), “que se siente / como hez en el agua” (1999: 21), “búscales cuatro torres al contenido” (1999: 29), “que no es alegoría todo lo que reluce” (1999: 29), “pongo mi carne en el asador” (1999: 30), “rechinaremos por todo lo bajo” (1999: 36), “con premeditación y lascivia” (1999: 37), “beso a bocajarro” (1999: 37), “que no te traigo el cuerpo / limpio de polvo y paja” (1999: 49), “que el amor es consuelo de tontos” (1999: 73). El mismo procedimiento alcanza a un sintagma fijado del ámbito de la cocina china que también se ve pervertido (“Amor tres delicias”; 1999: 35).

Un procedimiento humorístico bien conocido (y rentable) es el traslado del vocabulario y fraseología propios de un ámbito a otro. En *Una mujer anda suelta* lo sentimental se viste con lo comercial: “que no se trata sólo / de brindarte / una migraña intratable / dos pares de malos modos / algo de soledad en conserva / una negra esperanza de amor y pico / casi tres cuartos de zozobra” (1999:

30); o importa términos de comunicación *on-line*, como en “Nuevas aventuras en los confines de la internet”: “busco @rrobamiento a larga distancia / decimonónica muero / ruego al interesado please / póngase en conexión” (1999: 34); o, en fin, la voz poética se ofrece a sí misma como producto para tratamiento de la piel del amado, en “Cremosa natura”: “seré un dechado de proteínas / vitaminas sales minerales / tendré a favor el ph neutro / de la luna llena” (1999: 40)

Las enumeraciones, por su efecto acumulativo, se cargan a veces de sentido irónico o crítico. Es lo que ocurre, como se ha visto, en la enumeración de actos que una Penélope dueña de sí misma refiere a Ulises: “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” (1999: 50-51); o en la enumeración negativa, articulada sobre paralelismos que rechazan tópicos acogedores sobre la mujer: “y no es jardín de las delicias / ni tiempo de ciruelas / ni fuente de castalia / ni añeja sulamita / ni donna angelicata / ni belle dame sans merci” (1999: 19); y en la enumeración irónica de motivos chinescos adjudicados al amigo que la ha invitado a cenar en “el mandarín risueño”: “tal vez en trecho / que va del rollito imperial / al chop suey de pollo / o quizás en mitad de los litchis / saque a la luz su sabio abolengo / de grullas amarillas confiese / que bebe flor de loto en porcelana / ming que a menudo juega al go / con su sombra chinesca / que se desmenuza la boca recitando / a wang wei o que sabe amasar / pastelillos de mijo las veces / que la luna se torna copa amarga” (1999: 35).

Hay otros juegos verbales que, aunque más reducidos, contribuyen a dar variedad a la expresión de Tina Suárez en este poemario. Es lo que sucede con el desplazamiento de un complemento directo de un verso a otro mediante un encabalgamiento que desactiva el sentido sexual de la expresión: “tómame en cuanto puedas / la palabra”, o con otro encabalgamiento malicioso: “que guardo entre los senos / un frasquito de absenta con esencias / de Verlaine” (1999: 38) o con la vinculación semántica de un verbo y un complemento directo que es ajeno a algunos semas y que se ve contaminado por ellos: “[la mujer que] perpetra la especie” (1999: 21).

En cuanto a la confección de los poemas y a la disposición en ellos de la materia, es claro que Tina Rojas presta una atención especial a los finales. Así como los comienzos rara vez son llamativos (esa relevancia parece fiarla la autora a los títulos y las citas), son numerosos los finales de poemas en los que se esmera por cerrar con lucimiento su discurso<sup>16</sup>. Es llamativo, a este respecto, que la mayor parte de los finales más acertados se encuentren en la segunda y tercera parte del poemario, “Cantar de Mío Cardio” y “Mester de mancebía” que son, precisamente, aquellas en las que más notorios son el humor, la ironía y el ingenio<sup>17</sup>, aunque también pueda encontrarse alguno fuera de este registro como

<sup>16</sup> O, al menos, de forma contundente, como sucede en “La cobra a su amo” (“y mordisquearte de una jodida vez / la deliciosa flauta”; 1999: 31) o en “Extrañas circunstancias” (“cualquier día de estos / te largo un tequero y me quedo / tan fresca // a ver si de esta guisa / se acaba la tontería oye / y recupero la templanza”; 1999: 33).

<sup>17</sup> El de “Amor tres delicias”: “ahora mi amigo me acaricia / la rodilla con técnica taoísta // si tenemos un poco de suerte / y el i ching nos da resultado / no cabe duda de que esta noche / su ying y mi yang y viceversos / rechinaremos por todo lo bajo / las otras muchas ventajas / de la revolución cultural” (1999: 36); el de “Castos y sencillos”: “[si dejas esa reverenda ataraxia] recuerda puritito mío / que sigue en pie la propuesta // la espinosa propuesta / de hacernos el amor / sobre las zarzas” (1999: 39); el de “Cremosa natura”: “amor no basta con el after-shave // me siento dermatológicamente capacitada

el que cierra el libro: “Malos tiempos para olvidarte”: “en cuanto tú / te has hecho ausencia / yo sólo soy una poeta en desarraigo / a la que dios / le adeuda el infinito” (1999: 76)

## 7. La burlona rebelión del animal doméstico

Destacaba Túa Blesa en *Scriptor ludens* el impulso lúdico radical de la poesía de Ignacio Prat que, a despecho incluso de la aceptación y comprensión del lector, comportaba una escritura intertextual (parodia de la propia literatura y los estudios críticos) que devora otros textos en una constante y frenética reescritura y se devora también a sí misma; una poesía que se negaba a ofrecer al lector nada parecido a un tema y llevaba sus textos más allá de las fronteras significativas lógicas hasta el sinsentido.

Otro es, como se ha podido ver en el caso de Tina Rojas, el grado de libertad y atrevimiento en el juego pero en los dos poetas (y en tantos otros, por supuesto) el juego es la actitud básica, la palanca para mover el mundo, ya sea el literario, ya el de las realidades.

La empresa más profunda de la mujer, una vez que consiguió ser visible y audible, no fue nunca (ni es hoy) la de tener un cuarto y unos cuartos propios sino la de encontrar su voz, la adecuada a su forma de ver la vida y de estar en ella, fuera de la rodada establecida por los varones a lo largo de siglos, libre del engaño y las adherencias de la voz del ventrílocuo.

*Una mujer anda suelta* es buena muestra de una poesía nacida de una actitud transgresora, del ingenio y dominio idiomático y poético de una mujer que sabe necesario, a la altura del cambio de siglo, escribir desde la diferencia y desde la disidencia para desvelar y denunciar los mecanismos de la hipnosis, del adoctrinamiento y de la naturalización del sometimiento femenino. Y decide hacerlo desde la ironía, templando con el humor la ferocidad de otras compañeras de escritura pero no menguando con ello su efecto corrosivo. Se trata del juego lingüístico y de la risa vinculados a la inteligencia crítica; de la risa que Aristóteles prescribió como excelente recurso retórico para desactivar el discurso del adversario y cuyo valor tiene muy claro Tina Suárez; así que, después de avisar de que *Una mujer anda suelta*, advierte sobre el peligro de esta mujer dueña de sí: “Cuidaos de su devastadora / vibración óptica / bajo el signo de la risa”. (1999: 20)

## Bibliografía

AGUADO, Neus (1989), *Ginebra en bruma rosa*, Barcelona, Lumen.

AGUIRRE, Francisca (2018), *Ensayo general. Poesía reunida, 1966-2017*. Madrid, Calambur.

ÁLVAREZ, Rosaura (1995), *El vino de los días*, Valladolid, Fundación Jorge Gillén.

BAUTISTA, Amalia (1999), *Cuéntamelo otra vez*, Granada, Comares, 1999.

---

/ para formar parte de tu higiene íntima” (1999: 41); el procaz y sarcástico de “Filis pretendida”: “por cierto / que a sífilis respondo habida la confianza / puedes llamarme filis” (1999: 49); y el de “Espejito mágico para Peter Pan”: “y te dolerá la próstata / peter y estarás jodido”. (1999: 53)

- BAUTISTA, Amalia (2002), *La casa de la niebla. Antología (1985-2001)*, Universitat de les Illes Balears.
- BLESA, Túa (1990), *Scriptor ludens. (Ensayo sobre la poesía de Ignacio Prat)*, Lola Editorial, Colección Cantárida.
- CASTRO, Juana (1994), *No temerás*. Madrid, Torremozas.
- CASTRO, Juana (1992), *Fisterra*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- CASTRO, Juana (1999), “Mi canon: desde la diferencia”, en Elsa López, (ed.), *La poesía escrita por mujeres y el canon*, Lanzarote, Cabildo insular de Lanzarote, pp. 49-56.
- CONDE, Carmen (2007), *Mujer sin Edén*. Prólogo de Leopoldo de Luis. Madrid, Torremozas.
- CISNEROS, Antonio (1999), *Postales para Lima*, Buenos Aires, Colihue.
- CORREYERO, Isla (1984), *Cráter*, León, Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- CORREYERO, Isla (1993), *Crímenes*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- CORREYERO, Isla (2018), *Mi bien. Antología poética*. Prólogo de Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Visor.
- DÍAZ, Rosa (2013), *Antología poética*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- DREYMÜLLER, Cecilia (1999), “El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti”, en Elsa LÓPEZ (ed.), *La poesía escrita por mujeres y el canon*, Lanzarote, Cabildo insular de Lanzarote, 67-80.
- ESCOLANO, Mercedes (1984), *Las bacantes*, Madrid, Catoblepas.
- GRANDE, Guadalupe (1996), *El libro de Lilit*, Sevilla, Renacimiento.
- LANSEROS, Raquel y Ana MERINO, *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, Madrid, Visor, 2016
- LUCA, Andrea (1990), *El don de Lilith*, Madrid, Endymion.
- NAVALES, Ana María (1979), *Mester de amor*, Madrid, Rialp.
- PÉREZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> Ángeles (2018), “«Hacer lenguaje». La poesía de Francisca Aguirre.”, en AGUIRRE, Francisca, *Ensayo general. Poesía reunida 1966-2017*, Madrid, Calambur, pp. 7-28.
- PERI ROSSI, Cristina (2001), *Diáspora*, Barcelona, Lumen, 41 (1<sup>a</sup> 1976).
- QUÍLEZ, Cecilia (2008), *El cuarto día*, Barcelona, Calambur.
- ROSSETTI, Ana (1980), *Los devaneos de Erato*. Valencia, Prometeo.
- ROSSETTI, Ana (1994), *Virgo potens*, Valladolid, El gato gris.
- SUÁREZ ROJAS, Tina (1998), *Huellas de gorgona*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998.
- SUÁREZ ROJAS, Tina, (1999), *Una mujer anda suelta*. Ayuntamiento de Torredonjimeno.
- VALVERDE OSÁN, Ana (2007), *Nuevas historias de la tribu. El poema largo y las poetisas españolas del siglo XX*, Nueva York, Peter Lang.
- ZOHAR. *LIBRO DEL ESPLENDOR*. Traducción Esther Cohen y Ana Castaño. Selección, prólogo y notas Esther Cohen. Barcelona, Azul, 1999.