

UNIVERSIDAD DE GRANADA  
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA  
LITERATURA

POESÍA Y POÉTICA EN LAS ESCRITORAS  
ESPAÑOLAS ACTUALES  
(1970-2005)

TESIS DOCTORAL REALIZADA EN EL PROGRAMA DE TERCER CICLO  
“TEORÍA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE Y  
LITERATURA COMPARADA” POR  
MARÍA ROSAL NADALES

DIRIGIDA  
POR

DR. ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO,

CATEDRÁTICO DE TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

GRANADA  
2006

Editor: Editorial de la Universidad de Granada  
Autor: María Rosal Nadales  
D.L.: Gr. 1311 - 2006  
ISBN: 978-84-338-4022-6



**POESÍA Y POÉTICA EN LAS ESCRITORAS  
ESPAÑOLAS ACTUALES  
(1970-2005)**



Si alguien la ofende, no cesa de hacerle sátiras. Si ha menester a alguien, le enloquece o le emboba a lisonjas. Esto hace una mujer que hace versos: ¡buena debe de andar su casa! Mas, ¿cómo ha de andar casa donde, en lugar de agujas, hay plumas y en lugar de almohadillas, cartapacios?

Juan de Zabaleta, 1653.

¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del feminismo. No obstante, algún día será preciso responder a esta pregunta.

Ortega y Gasset, 1923.



## ÍNDICE



	Página
INTRODUCCIÓN	13

PARTE PRIMERA  
LA POESÍA EN ESPAÑA: 1970-2005

I. HACIA EL ESTUDIO DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES: ASPECTOS GENERALES: PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN POÉTICAS.

1. Consideraciones históricas y pretextuales.	31
2. Sobre la poesía: Una descripción del problema de las generaciones literarias: movimientos, corrientes, tendencias.	35
2.1. Generaciones literarias.	35
2.2. Corrientes poéticas.	44
2.2.1. Los setenta.	50
2.2.2. Los ochenta.	55
2.2.3. Los noventa.	62
2.3. El amiguismo como recurso retórico y otras escaramuzas literarias.	69
3. De la selección y exclusión: el escaparate de las antologías.	103
3.1. Las antologías y la construcción del canon.	103
3.2. Análisis y descripción del discurso antológico y crítico del último tercio del siglo XX.	119
3.2.1. Los años setenta.	120
3.2.2. Los años ochenta.	122
3.2.3. Los años noventa.	125

II. ESTUDIO DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES: ASPECTOS DEL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN.

1. De la presencia y ausencia.	139
--------------------------------	-----

2. El discurso antológico de las poetas en el último tercio del siglo XX.	169
2.1. Las diosas blancas.	172
2.2. Litoral femenino.	188
2.3. Conversaciones y poemas.	191
2.4. Ellas tienen la palabra.	197
2.5. La manzana poética.	226
2.6. Mujeres de carne y verso.	226
2.7. Poetisas españolas.	228
2.8. Ilimitada voz.	232
3. El discurso crítico e institucional.	235
3.1. Los Encuentros. Las Actas.	235
3.1.1. Mujeres poetas. Vigo.	242
3.1.2. El sujeto poético. Córdoba.	243
3.1.3. La poesía escrita por mujeres y el canon.	
Lanzarote.	246
3.1.4. El deseo de la palabra. Málaga.	255
3.1.5. La escritura femenina y la tradición. Barcelona.	258
3.1.6. Pero ese puente existe. San Sebastián.	260
3.1.7. Palabras cruzadas. Granada.	260
3.1.8. Diversidad de voces y formas poéticas. Vitoria	269
3.1.9. Jornadas de debate poético. Barcelona.	270
3.1.10. Encuentro Mujeres y Letras. La traducción.	
Barcelona.	270
3.1.11. Poéticas en la península. Barcelona.	271
3.1.12. Hacia el saber de la poesía. ¿Por qué escribir	
poesía en estos tiempos? Barcelona.	271
3.1.13. Lecturas. Barcelona.	272
3.2.- Revistas y textos críticos.	273
3.2.1. Sobre la especificidad de la poesía escrita por	
mujeres.	277
3.2.1.1. ¿Escritura femenina?	277
3.2.1.2. Construcción y evolución del sujeto lírico.	295
3.2.2. A propósito de las antologías.	299
3.2.2.1. Poetas y antologías poéticas.	299
3.2.2.2. Entre diosas y vestales.	302
3.2.2.3. Tomando la palabra.	311
3.2.3. Sobre el discurso crítico.	315
3.2.4. El discurso discordante.	330
4. Del arte de nombrar a la mujer que escribe poesía: raíces históricas y situación presente de una denominación conflictiva: la voz 'poeta' y la voz 'poetisa'.	335

PARTE SEGUNDA  
ESTUDIO DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES: POÉTICAS Y POEMAS

I. CUESTIONES GENERALES Y DE PRINCIPIO.

A) HACIA EL ESTUDIO DE LAS POÉTICAS.

1. De la escritura de las mujeres: el pensamiento social y literario.	381
1.1. Mujer y pedagogía: raíces históricas de una discriminación.	381
1.2. Mujeres y poesía a finales del siglo XX.	399
2. De la reflexión poética.	406
2.1. Sobre escribir poéticas.	415
2.2. Concepción de la poesía.	439
2.3. Función de la poesía.	452

B) ARGUMENTARIO: PRUEBA DOCUMENTAL.

1. De la práctica poética.	461
1.1. Motivaciones para escribir.	461
1.2. Proceso creativo.	476
1.3. Autoconciencia de los propios valores ideológico-poéticos.	489
2. De la lectura de la tradición.	497
2.1. Los maestros / las maestras.	497
2.2. Reivindicación de una genealogía femenina.	506
3. De la poesía en el último tercio del siglo XX.	513
3.1. ¿Estética femenina?	513
3.2. Dificultades para escribir.	531
3.3. Dificultades para publicar.	554

## II. CUESTIONES PARTICULARES Y TEXTUALES: HACIA EL ESTUDIO DEL USO POÉTICO DE LA LENGUA Y DE LA SIGNIFICACIÓN POÉTICA.

1. La construcción del sujeto poemático: La medida de un viejo problema.	569
2.- El discurso poético.	587
2.1. Hacia la búsqueda de un nuevo modo de decir poético:	587
2.1.1. Revisión y subversión.	587
2.1.2. El discurso metapoético.	612
2.2. Aspectos discursivos y formales.	623
2.2.1. Recursos métricos y de fragmentación del discurso.	623
2.2.2. Recursos retóricos.	636
3. Aspectos de la significación: Motivos y núcleos temáticos.	651
3.1. La condición humana	651
3.2. De la soledad y otros aspectos.	663
3.3. El amor y el erotismo.	672
3.4. El cuerpo.	690
3.5. Romper el espejo: matriherencia y matrofobia	725
3.6. ¿El paraíso de la infancia?	748
3.7. Relectura de los mitos.	756
3.8. Cuestiones de significación política.	778
3.9. Representaciones de la masculinidad en la poesía escrita por mujeres.	794
3.10. Algunas muestras de la feminidad en la poesía escrita por hombres.	815
CONCLUSIONES	821
ANEXO DOCUMENTAL	839
BIBLIOGRAFÍA	853

## INTRODUCCIÓN



1. Bajo el título *Poesía y poética en las escritoras españolas actuales (1970-2005)*, nos hemos ocupado de analizar un corpus extenso de poemas y poéticas de autoras que han publicado y están publicando durante el período acotado, considerándolo básicamente desde la transición democrática hasta los primeros años del siglo XXI. Hemos rastreado situaciones de pensamiento o de hecho que reflejen cualquier tipo de segregación de las poetas, que indiquen si las obras de éstas acceden a los mismos cauces de publicación y recepción que sus colegas masculinos, si encontramos o no manifestaciones misóginas y peyorativas en la crítica literaria, en definitiva, si tanto hombres como mujeres aparecen representados –sin discriminación– en el canon de la poesía última.

Indagar en estos presupuestos, tanto como desvelar actitudes, creencias y figuraciones que hunden sus raíces en profundos y arraigados principios de la cultura patriarcal y provocan situaciones de desigualdad manifiesta, se constituye en otro de los puntos de nuestro interés, así como analizar las diferentes visiones personales o de grupo que –en ocasiones desde los

presupuestos de la diferencia de género— origina el problema de la marginación sexual.

Desde el siglo XVIII, la mujer se ha presentado como complemento del hombre de manera que dicha complementariedad implica, con frecuencia, subordinación e inferioridad. Por otra parte, la representación de las obras de las escritoras en el canon es mucho menor que la de los escritores, por lo que, para rectificarlo, no basta con acompañar un anexo en el que aparezcan las escritoras olvidadas o ignoradas, sino que se trata de ir mucho más allá, revisando la historia literaria como texto plural y calidoscópico en el que, con frecuencia, las obras de las mujeres han sido silenciadas, así como investigando las razones ideológicas y las muestras de representación que, ligadas a cierta simbología patriarcal, han llevado a ello. Y, sobre todo, se trata de contribuir críticamente a un mejor conocimiento de las escritoras y de su producción literaria que redunde en una mayor igualdad con los varones, sin discriminaciones ni silenciamientos.

Naturalmente, no entendemos que la responsabilidad de exclusión de las mujeres poetas corresponda sólo a los hombres, en una correlación sexo-género, pues es evidente que el hecho de ser mujer — como de ser hombre — no implica un identidad de género, un estilo o un modo de escritura ligada al sexo, en tanto que los textos escritos por mujeres no suponen obligatoriamente la expresión de una subjetividad diferente a la del hombre. Muy al contrario, frecuentemente asumen el mismo discurso. En este sentido hemos procurado huir de posturas esencialistas y acercarnos a los textos con una actitud de sospecha, en pos de lo dado y lo creado.

Por otra parte, a pesar de que como poeta he participado en la producción literaria de la época estudiada y de que parte de mi obra poética ha sido objeto de atención crítica (Chicharro, Porro Herrera, Hermosilla, Romojaro...), no me incluyo en la nómina de poetas estudiadas por razones éticas que me permitan distanciarme crítica y afectivamente del objeto de estudio.

2. El dominio de estudio de la presente investigación, como queda dicho, es pues, la poesía del último tercio del siglo XX y primeros años del tercer milenio, la que se configura en los albores de la libertad democrática y la que se desarrolla plenamente en una sociedad donde la vigente Constitución garantiza la no discriminación por razón de sexo, raza o cualquier otra circunstancia. En ese contexto se nos presenta un amplísimo corpus de poesía en el que las escritoras poseen un protagonismo muy superior a otras etapas históricas. Estudiar las voces de las poetisas, su pensamiento poético, su visión del mundo, su análisis de la contemporaneidad literaria, las luchas y los desvelos, se constituye en uno de los principales puntos objeto de nuestro análisis.

El planeamiento es pues histórico e ideológico y como no, literario. Los textos culturales constituyen una base importantísima para el conocimiento histórico y la fundamentación ideológica de una determinada época y lugar. En este sentido son claves los textos escritos por mujeres –poemas y ensayos críticos– ya que reflejan la visión que tienen del mundo, diversa desde luego, y en la que podemos encontrar posturas divergentes, desde el rechazo a la aceptación y reacentuación de los valores patriarcales. Por eso importan las opiniones de las poetisas, –obtenidas a través de sus poéticas, de textos críticos de diversa procedencia y de un cuestionario que les hemos remitido– la visión que tienen de sí mismas como sujetos poéticos, la construcción del yo, la aceptación o la reivindicación del espacio poético, la revisión y la subversión, las posturas acomodaticias o rebeldes.

Analizar opiniones críticas de hombres y mujeres, escuchar la diversidad de voces contemporáneas en el contexto ideológico de las últimas décadas del siglo XX, se constituye en el principal objeto de nuestro estudio desde una perspectiva inevitablemente política, pero con instrumentos y aplicaciones rigurosas. Por eso, gran parte de nuestro trabajo se fundamenta no sólo en los prólogos, reseñas y artículos publicados, sino también en las opiniones directas recabadas a las poetisas, antólogas, críticas y editoras a través del cuestionario recibido en febrero de 2004, indagando sobre su visión de diversos aspectos del tema objeto de estudio y al que haremos referencia a lo largo de este trabajo.

3. No pretendemos, ni nos parece posible, a la hora de mostrar nuestra perspectiva de estudio analizar la producción poética de las mujeres, su presencia o ausencia de los manuales, de las antologías, de la recensión crítica, sin entenderla en su contexto social y político, económico e ideológico, histórico en el sentido más global del término y, por supuesto, entendiendo que esta producción dialoga con su tiempo presente y con el pasado, a la vez que sitúa las bases para el futuro. Una polifonía donde intervienen hombres y mujeres.

Si atendemos a la literatura como construcción estética de significado, el investigador, la investigadora, no pueden permanecer ajenos a los metarrelatos que integra el texto literario. Tal y como propone Iris Zavala, se trata de:

Leer los textos dialógicamente, lo cual significa leer al trasluz del vocabulario opresivo y excluyente, la voz o las voces del objeto marginado y silenciado. [...] Lo que sugiero es prestar oído al uso del lenguaje, su timbre, su entonación, sus tropos, sus imágenes, sus temas, su corporeidad. Es decir, el punto de vista que propongo no es temático, sino semiótico o político. (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1999: 37-38).

Con este criterio atendemos a la lectura no sólo de poemas, sino de poéticas, prólogos, reseñas, entrevistas o reflexiones críticas y teóricas de las propias autoras y también de escritores, sobre todo los más involucrados en la manipulación y producción textual como editores, críticos, antólogos y profesores.

El patriarcado es uno de los relatos maestros que se reproduce en los textos, en sus imaginarios sociales. A esa dimensión corresponden las alusiones tópicas, los clisés, los nudos temáticos (todo aquello que la sociocrítica denomina *sociograma*, y Bajtín llama *ideologema*), que llevan inscritas sus ideologías y hegemonías en alusiones políticas, en los mecanismos de la narración o en la forma poética. (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1999: 67).

De la misma manera que el concepto de clase social y los privilegios que conlleva el pertenecer a una clase no discriminada, el concepto de género es un parámetro más, determinante en las producciones textuales, habida cuenta de las dificultades de las mujeres para acceder a la educación al mismo nivel que los varones coetáneos, cuando no a la más elemental alfabetización e instrucción. Y ello en épocas pasadas, porque en la sociedad española de finales del siglo XX, –al menos de manera teórica– no existe discriminación en el acceso a la educación y la cultura.

Se trata, pues, de entender el género como un parámetro cultural e indagar en la producción simbólica o de significado de los signos que la práctica poética nos ofrece. Se trata de una actividad semiótica en la que la categoría “género” se manifiesta asociada a múltiples adherencias históricas y culturales.

Para la crítica literaria feminista el género se convierte en una categoría analítica privilegiada para el análisis y la interpretación de los textos y de las representaciones simbólicas que cobijan. Aunque parte de la crítica rechaza la categoría de género como válida para el análisis de los estudios literarios, a otro sector crítico –de genealogía feminista– le parece, sin embargo, una categoría de análisis tan productiva como las de procedencia geográfica o generación.

Precisamente desde la crítica literaria feminista se ha cuestionado el canon literario en tanto que supone la exclusión o el silencio de grupos humanos entre ellos el de las mujeres.

El enfoque de nuestra mirada le pregunta a un texto no sólo qué *significa* sino qué *formas de vida proyecta*, qué *epistemologías o conocimientos construye*, y cómo y cuándo y quién *los proyecta y reproduce*. Todo ello relacionado con el *canon*, los *géneros literarios*, los discursos, las formas de textualizar. Sobre la base de este análisis la propuesta de una poética histórica supone participar como co-creadoras y sujetos activos, y prestar ojos y oídos al lenguaje literario (y cultural en su sentido más amplio), como un objeto saturado ideológicamente, que revela opiniones concretas sobre el mundo. (Díaz-Diocaretz y Zavala, 1999: 37-38).

Lo que parece claro es que el signo se construye en el tiempo, está hecho de tiempo y suma en sí interpretaciones pasadas y presentes abiertas hacia el futuro. El género sexual ha funcionado históricamente como categoría de exclusión social junto con otras como la casta, el linaje, la clase, la fe, la religión, las creencias, la raza, el color. Sobre esta idea podemos pensar en la actualidad de qué manera el género se constituye en categoría de exclusión historiográfica junto con otros factores que incluyen al escritor y a la persona en la marginalidad, es decir en la periferia, alejados del discurso central y patriarcal, como pueden ser factores económicos, de educación, de grupos de poder, etc.

La mujer, que —como indicara Simone de Beauvoir— no nace, sino que se hace, se desenvuelve conforme a patrones históricos y asimila y adopta determinados modelos de feminidad cultural. Por ello, otro punto de reflexión en nuestro análisis consiste en indagar acerca de los parámetros que determinan el concepto de feminidad en la sociedad postmoderna. ¿Son estos parámetros asimilados o rechazados por las escritoras? ¿de qué manera se observa en los poemas? ¿y en las poéticas?

La historia política, literaria, científica ha sido secularmente androcéntrica. Por ello, desde presupuestos de crítica feminista, se pretende buscar en los textos las estructuras ideológicas que afectan a las mujeres como sujetos sociales. La diferencia sexual, es decir, lo femenino funciona como sistema de exclusión del discurso, por lo que mostrar la diferencia siempre tiene connotaciones ideológicas. Aprendemos a ser mujer como aprendemos el lenguaje. Tal y como señala Lola Luna, al igual que cuando aprendemos la gramática hemos superado la fase de competencia sintáctica, que suele ocurrir a los dos o tres años:

Cuando aprendemos a clasificar nuestros modelos imaginarios, estos ya forman parte de nuestro mundo representado. Pero cuando aprendemos a leer aprendemos también a imitar modelos y modos de lectura, procurándose nuestra adhesión o repulsa a los mundos representados

según un sistemas axiológico de valores que va configurando nuestro pensamiento. (Luna, L., 1996: 17).

Hasta muy recientemente el componente genérico no ha sido considerado categoría de análisis histórico. Desde los años setenta la introducción del género como categoría fundamental de la realidad y de la percepción social, cultural e histórica, ha cambiado el panorama de la investigación historiográfica.

Una de las vías de acceso a los textos que propone la crítica feminista consiste en leer conscientemente como mujer, lo que implica un nuevo modo de interpretación. Implica desvelar la política sexual de los textos y sus retóricas. Para ello necesitamos una perspectiva feminista, precisamente para no perpetuar el sistema histórico de subordinación de la mujer, lo que implica interpretar las convenciones y la ideología patriarcal de la crítica en su fijación del canon.

Por otra parte, es peligroso concebir la mujer y lo femenino desde una perspectiva esencialista desgajada de las circunstancias históricas. Habría que revisar los códigos culturales en los que se inserta la obra teniendo en cuenta que tanto lo masculino como lo femenino son categorías cambiantes expuestas a los aspectos económicos, políticos y sociales.

Desde la literatura se sostienen los mitos de la cultura dominante y naturalmente los del patriarcado.

Lo importante no es si el texto ha sido escrito o no por una mujer, si refleja la experiencia vital de las mujeres o como se relaciona con otros textos escritos por mujeres, sino la forma en que el texto funciona como proceso significativo creador o sustentador de ideología. (Suárez Briones, B., 2000: 31).

La crítica literaria feminista al ocuparse de la relación entre literatura e ideología patriarcal ha señalado que las prácticas sociales están mediadas por la categoría de género, lo que, por otra parte, se inscribe en el discurso, producido

y reproducido en las prácticas culturales. Porque así como la literatura produce y reproduce ideología, el lenguaje, los géneros, los temas, la publicación, la difusión y la recepción se convierten en materialización del sistema de valores de una sociedad por lo que hemos y leer bajo sospecha y tener en cuenta que los intereses que salvaguarda la ideología sexista no son de clase, sino de género. En todas las clases sociales vemos los postulados del orden patriarcal, aunque estos son más llevaderos a mayor cultura y nivel económico. No es lo mismo la opresión patriarcal en una mujer de un grupo social marginal que de una élite. En el primer caso, la marginación será doble, por razón de clase social y económica y por razón de género. Por ello leer con atención los textos indagando lo colectivo desde lo peculiar y lo individual es una tarea que nos corresponde al analizar la práctica poética y el pensamiento de las mujeres en la sociedad finisecular del siglo XX, porque, como ha señalado el movimiento feminista reiteradamente, *lo personal es político* (Suárez Briones, B., 2000: 31).

4. Centramos, pues la investigación en analizar las condiciones de producción y recepción poéticas de las obras escritas por mujeres, así como cualquier situación que haya relegado a las poetisas a los márgenes. Todas las escritoras que integran nuestro estudio están vivas en la actualidad y la mayoría publicando poemarios y obteniendo premios y reconocimientos, por lo que uno de los elementos de análisis en los que hemos basado este estudio son los cuestionarios enviados a las poetisas, con cuyas respuestas hemos podido conocer las diversas posiciones de las escritoras de finales del siglo XX en relación con la creación, publicación o interpretación de la poesía.

Nuestro estudio se estructura en dos partes. La primera analiza la producción poética en España desde 1970 a 2005 y la segunda se centra en el estudio de poéticas y poemas de las autoras del periodo acotado.

La primera parte, a su vez, está dividida en dos capítulos, dedicándose el primero a los aspectos generales de la producción y recepción poéticas –la construcción del canon y la representación femenina– y el segundo a diversos aspectos del proceso de institucionalización de la obra de las poetisas: desde el

discurso antológico al discurso crítico, sin olvidar importantes cuestiones de raíz histórica que atañen a la discriminación de la voz 'poetisa'.

La parte segunda, dividida también en dos capítulos, se centra en aspectos concretos del estudio de la poesía escrita por mujeres y del pensamiento literario, abordando cuestiones de reflexión y práctica poéticas: concepción y función de la poesía, la lectura de la tradición, para finalizar con el análisis de cuestiones fundamentales en las poéticas actuales de las escritoras: la construcción del sujeto lírico, revisión y subversión de temas y procedimientos métricos y retóricos, el discurso metapoético, así como motivos y núcleos temáticos clásicos o inéditos.

5. El presente trabajo se sitúa entre las obras reivindicativas que, sobre el papel de las mujeres, han sido mayoritariamente realizadas por estudiosas e investigadoras en los últimos treinta años, con escaso interés por parte de los investigadores, cuando no con el desprecio manifiesto de algunos o con una sonrisa escéptica. En este sentido entendemos que nuestra aportación puede incrementar el conocimiento sobre el tema y favorecer la discusión sobre diversos presupuestos que, aunque por una parte son denunciados como marginadores, por otro lado continúan perpetuándose como hechos habituales. Trata, pues, este estudio a analizar en profundidad el estado de la cuestión de la poesía contemporánea escrita por mujeres, con el deseo de que no sean necesarios más trabajos sobre el tema, señal de integración plena y real de la poesía y la literatura en general en el contexto sociocultural de la época sin discriminaciones por razón de género, en lo que coincidimos con Victoria Camps cuando afirma "En este fin de siglo, el feminismo ha de experimentar un vuelco decisivo que preludie, finalmente, su propia extinción. Pues no hay mejor prueba de haber ganado una causa que librarse del fastidio de tener que hablar de ella porque ya no es necesario hacerlo" (Camps, V., 1998: 22).

En este sentido, entendemos que algunas de las aportaciones del presente estudio se dirigen hacia la revisión bibliográfica de la poesía desde 1970 hasta 2005 en un intento de acercarla a estudiosos y estudiosas de la literatura. El

cuestionario dirigido a poetas en activo y las conversaciones mantenidas con ellas, así como la lectura de sus poemas nos permite acceder a la poesía del momento y a poetas en plena producción, muchas de ellas con claras posiciones reivindicativas.

Por otra parte, hemos profundizado en el análisis de estudios sustantivos que en las últimas décadas se han publicado sobre la poesía escrita por mujeres a cargo de Biruté Ciplijauskaitė, Sharon Keefe Ugalde, Noni Benegas, Cecilia Drey Müller, M<sup>a</sup> Ángeles Herмосilla, Genara Pulido; así como en la revisión de las antologías publicadas en el periodo acotado insistiendo en la representación de las poetas en las “antologías generales” y en la toma de postura reivindicativa que significa la emergencia de las denominadas “antologías de mujeres”.

La lectura y el análisis de un corpus extenso de poemas nos ha permitido mostrar la formación de nuevos e inéditos sujetos líricos, la presentación de visiones inéditas de temas tradicionales: nuevas formas de decir el cuerpo, el amor y el erotismo, así como la revisión y la subversión de mitos, o la construcción de nuevas imágenes de la femineidad y de la masculinidad.

Queremos decir, por último, que tal y como entendemos nuestro trabajo pudiera servir de acercamiento y reflexión para los estudiosos y estudiosas del hecho literario y de sus manifestaciones a finales del siglo XX, con un enfoque plural y dirigido a cualquier persona sin distinción de sexo.

6. Quiero agradecer, finalmente, el apoyo del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada y muy especialmente a mi director de Tesis, Dr. Antonio Chicharro Chamorro, con mi admiración y agradecimiento más profundo por su magisterio sereno e inteligente, sin el cual estoy segura de que este trabajo no hubiera llegado a puerto. A los profesores y profesoras Antonio Sánchez Trigueros, Antonio Carvajal, M<sup>a</sup> José Porro, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, Sharon Keefe Ugalde, Rosa Romojaro, Genara Pulido, Ana Padilla, Marisa Calero y Bernd Dietz por tantos aprendizajes como me han regalado. A Amalia Pulgarín, Marisa Montoro, Beatriz y Rafael García, Eva Velázquez, y Antonio Callejas que me hospedaron y me nutrieron con su amistad. A Cecilio Sánchez, por su ayuda y su amistad. A Isabel Rodríguez y a Marina Jiménez, que soportaron mi monotema en tardes de café y cariño. A José Sierra, por tanto apoyo y tanta fuerza.

Y como no, a todas las poetas que me han brindado su confianza y su entusiasmo, enviándome documentos y respondiendo al cuestionario.



**PARTE PRIMERA**

**LA POESÍA EN ESPAÑA: 1970-2005**



I

HACIA EL ESTUDIO DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES:  
ASPECTOS GENERALES:  
PRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN POÉTICAS.



### *1. Consideraciones históricas y pretextuales.*

El momento histórico en el que se escribe y publica la poesía que analizamos es uno de los más ricos en nuestro país desde el punto de vista cultural, amparado por una situación de crecimiento económico, maduración política e ideológica y sobre todo de progresiva implantación democrática lo que sitúa a España en el contexto internacional de países europeos y del mundo en los que el derecho a las libertades individuales y colectivas, así como la producción artística, literaria y cultural es un hecho de vital importancia demandado por la sociedad.

La instauración de la Democracia y el amparo de la Constitución de 1978 han sido fundamentales para el desarrollo general en todos los ámbitos, lo que naturalmente se refleja en el panorama cultural y en el campo literario avalado por una libertad de expresión creciente en una sociedad cambiante y reivindicativa, en la que la producción artística de las mujeres es una de las

señas de identidad de la época, a la vez que su participación en cualquiera de las esferas profesionales públicas.

La década de los ochenta es un periodo decisivo en la historia de la poesía femenina española. Durante esos años aumentó notablemente la publicación de libros de poesía escritos por mujeres, se fundaron casas editoriales y aparecieron revistas dedicadas a la literatura femenina. Las poetisas –algunas muy jóvenes– recibieron importantes premios y con frecuencia eran invitadas a centros prestigiosos para lecturas de sus versos. En las páginas culturales de la prensa se encontraban reseñas y análisis de sus obras y la televisión con regularidad abría sus estudios a las poetisas. La intensa actividad literaria era más que un *boom* promocionado por las casas editoriales y una moda pasajera. Fue el inicio de una transformación profunda de la poesía escrita por mujeres cuyas últimas consecuencias podrán alterar el curso de la historia literaria al filo del siglo XXI. (Ugalde, 1991a: VII).

En 1977 se crea el Ministerio de Cultura y en 1985 el Centro de las Letras Españolas, lo que contribuirá notablemente a la difusión de la poesía española dentro y fuera de España, en un momento histórico en el que conviven varias generaciones de escritores y el hecho literario es cada vez más apreciado tal como lo demuestra el auge de talleres literarios y Escuelas de Letras como la de Madrid, o la de la librería Fuentetaja.

Al entusiasmo de los años setenta, de libertades recién estrenadas, muy pronto se le opuso en los ochenta el “desencanto”, síntoma de una sociedad que convive con sus propias contradicciones y en la que, junto a los rasgos de la modernidad, empiezan a despuntar las señales de la posmodernidad, el fin de las utopías y el descrédito de los grandes metarrelatos tanto de la razón como de los ideales políticos. Todo ello conducirá al cultivo del individualismo y lo fragmentario, de modo que el escritor y la escritora ya no pretenderán tanto explicar el mundo como entenderse a sí mismos.

El rechazo de los grandes metarrelatos filosóficos, religiosos ideológicos o políticos abocan a la colectividad humana a la desconfianza en la razón y la ética. Todo es provisional, sin alcance de trascendencia. Las catástrofes ecológicas, el hambre, las guerras, la amenaza terrorista cada vez más patente en términos mundiales y las epidemias, se constituyen en problemas globales que ahondan en el descrédito de la racionalidad humana. La crisis de la razón provoca el interés por lo personal, el individualismo, la renuncia a interpretar el mundo, la falta de compromiso, el hedonismo del presente. Es la ética y estética del "todo vale". La economía de mercado ha marcado las pautas de la época así como el mercantilismo y sus iconos sagrados: el dinero, el consumo, los bancos y los banqueros; las nuevas tecnologías, la comunicación informática, Internet, la ciencia y la novedad de sus problemas éticos: la clonación, la manipulación humana en el laboratorio, el avance armamentístico, las armas biológicas.

El desencanto es, pues, otro de los rasgos posmodernos junto con la incertidumbre y el escepticismo vital ante el porvenir lo que supone un desplazamiento del futuro por el presente donde lo individual va a sustituir a lo colectivo, en unos años en los que hemos de tener en cuenta la revolución de grupos sociales que han sido marginados: las mujeres, las minorías étnicas y culturales, los homosexuales.

Y en este mundo plural e individualista la actividad editorial marcha en continuo crecimiento, muchas veces comercializando obras de consumo sin ningún rigor literario. En el caso de la poesía se cuentan por miles los libros de poemas publicados, tanto por editoriales comerciales como por Concejalías de Cultura, Diputaciones y Comunidades Autónomas, a la vez que aparecen múltiples premios literarios, algunos con importante dotación económica, aunque muy lejos de la cuantía con la que se premia la novela.

Pero, a pesar de que en la cultura occidental, con una democracia consolidada, las ciudadanas gozan de los mismos derechos que los ciudadanos, al menos en lo que se refiere a cuestiones legales, sin embargo, es habitual que las mujeres continúen relegadas a los márgenes a pesar de que estos años van a suponer un notable acceso en su lucha hacia el centro.



2. *Sobre la poesía: Una descripción del problema de las generaciones literarias  
movimientos, corrientes, tendencias.*

2.1. **Generaciones literarias.**

España ha sido y es la cuna del machismo y hoy por hoy cada una de nosotras ha pasado exámenes específicos y exclusiones por el hecho de ser de sexo femenino. Una de esas pruebas ha sido la foto que no aparece en la Historia de la Literatura. Ni el noventa y ocho, ni el veintisiete, ni el treinta y seis, ni el cincuenta, las grandes generaciones literarias consideraron a una sola mujer y no ha sido porque no las hubiera – todos sabemos quienes son –, sino por la pequeña miseria de quienes – autores, historiadores, etc. – teniendo capacidad de asumir en su día ideologías más o menos revolucionarias, incluso sonadas homosexualidades o furores étlicos aparte, no aceptaron de ninguna manera que las poetas fueran incorporadas a una simple foto de grupo.

Fanny Rubio, 1991.

*El método generacional.*

El concepto de “generación literaria” o “generación poética” tan fecundo por su operatividad en diversos momentos de la historiografía literaria – Generación del 98, del 27, Generación del 50 o del medio siglo – está siendo revisado en la actualidad y rechazado por una parte importante de la crítica especializada.

El método generacional aplicado al estudio de la literatura, de moda un tiempo, se encuentra hoy absolutamente desprestigiado. Dos son, a nuestro entender, las causas principales de ese desprestigio. Por un lado,

el rechazo del historicismo y de la consideración biográfica del escritor característico de la poética estructuralista; por otro, el empleo irresponsable y superficial que de dicho método han solido hacer los críticos literarios. (García Martín, J. L., 1980: 7).

Sin embargo, a pesar de las opiniones que denostan el concepto de generación como instrumento válido para clasificar la abundante y diversa producción poética de los últimos treinta años en España, podemos comprobar cómo se utiliza frecuentemente, incluso por los propios críticos que lo rechazan. José Luis García Martín alude al “caso de Víctor García de la Concha, bien cercano y bien ilustre ejemplo de los odiadores del método generacional, un método del que sin embargo no es capaz de prescindir en sus brillantes y didácticas aproximaciones a la literatura contemporánea” (García Martín, 1999: 472).

Significativos son, en este sentido, los títulos de algunas de las antologías: *La Generación de los 80* (1988), *La generación del 99* (1999), ambas del citado crítico, quien justifica la pertinencia del método generacional:

Encontré en el artificio de las generaciones una manera cómoda de ordenar la legión de poetas españoles contemporáneos. [...] Me parece muy bien que muchos críticos –casi todos– renieguen de las generaciones; lo que no me parece tan bien es que bastantes de esos críticos –casi todos– lo empleen a renglón seguido de haberlo desechado con muy sensatos argumentos. Pero la coherencia no parece ser una cualidad muy frecuente entre los críticos literarios, al menos entre los que se ocupan de poesía. (García Martín J. L., 1992a : 107-108).

Una de las razones por las que frecuentemente se descarta el método generacional es por el riesgo de que –en opinión de algunos críticos– al destacar a algunos pudiera ocultarse a otros que, con el mismo derecho, pueden formar parte de una generación literaria aunque militen en grupos diversos. Se pudo ver en el caso de la antología de José M<sup>a</sup> Castellet *Nueve novísimos poetas*

*españoles* que, a pesar del marchamo de antología fundacional en tanto que recoge los nombres que pretenden marcar una generación, bien pronto se observó lo insuficiente de su planteamiento pues dejaba fuera a no pocos y fundamentales poetas del momento. Algunos de ellos quedarán recogidos en *Poetas de los 70*, la antología de Enrique Martín Pardo, también por fuerza, parcial.

Víctor García de la Concha pone de relieve el peligro de la clasificación generacional: “Es lo que ocurre con el método de estudio por generaciones cuando se aplica mal: quien no sale en la foto, no entra en la historia”. Y argumenta que así ha ocurrido con poetas de los sesenta:

Emparedados entre las dos antologías de Castellet: *Veinte años de poesía española* y *Nueve novísimos*. Ha costado trabajo rescatar algunos nombres, de valor por lo menos equivalente al de otros consagrados en el canon histórico apoyado en las antologías. (García de la Concha, V., [1997]).

Estas palabras dialogan con otras de José Luis García Martín quien replica que nadie pasa a la historia de la literatura o deja de pasar por culpa de un antólogo: “A un escritor no lo salva un crítico, por muy influyente que sea; lo salva un amplio consenso de críticos y lectores” (García Martín, 1999: 474).

El lector debe ser consciente de que este libro no pretende determinar el canon —esa palabra tan de moda y tan execrada— de la poesía reciente: es sólo una ayuda para orientarse entre las docenas y docenas de libros de poesía que se publican semanalmente y que con frecuencia ni siquiera llegan a las librerías; no es —pueden respirar tranquilos los no seleccionados— un intento de condicionar la historia literaria. (García Martín J. L., 1999: 18).

Miguel Casado, otro de los críticos que ha denunciado la insuficiencia del método generacional ya que, en su opinión, puede condenar al olvido a otros poetas de interés y encorsetar a los poetas de la muestra, ha señalado también

las insuficiencias de las antologías como método de crítica literaria. (Casado, 1999: 21-28; y 1994: 6-8).

¿Cómo se llega a los lectores? ¿De qué manera la clasificación generacional ayuda a la recepción de las obras poéticas? En el epílogo titulado “El canon, las generaciones, las antologías: algunas observaciones en primera persona”, García Martín (1999: 469-485) critica que José Carlos Mainer le haya achacado el abuso de los moldes generacionales, con el que a veces se encorseta el canon de la literatura, ensalzando a unos y ocultando a otros, normalmente los que no se adecuan a las características de grupo, muchas veces definidas a priori (García Martín, 1999: 472). ¿Quedarían así oscurecidos o silenciados unos nombres, mientras que por el contrario otros entrarían de manera forzada incluso en el molde generacional que, por otra parte, serviría de cauce para la recepción poética?

Ante la reiteración de la diversidad y pluralidad de tendencias de la poesía de los ochenta, Julio Llamazares afirma:

Sorprende comprobar cómo la pasión onanista de los críticos, roto el andamiaje conceptual y pedagógico de las tendencias, las generaciones y los grupos, ha llegado al descubrimiento (!) de la diversidad como único denominador común entre los poetas españoles menos viejos. Esto es: la ausencia de parecidos como elemento aglutinador, la inexistencia como sustancia, la negación como afirmación. (Llamazares, J., *apud* García Martín, 1988a: 22).

Pero, mientras que los hombres –críticos, antólogos, poetas– intercambian dardos ingenioso-poéticos entre las diferentes cuerdas poéticas, las mujeres, que se declaran generalmente ajenas a las agrupaciones, sean de carácter generacional o por afinidades estéticas, mantienen una lucha marcada por la subsistencia, por la búsqueda de oxígeno en un panorama que amenaza con asfixiarlas. Lo que hace que las escritoras rechacen con frecuencia el concepto de generación, al menos en lo que a su propia adscripción se refiere. A fuerza de estar al margen no acaban de sentirse identificadas. Así lo confiesa

Julia Uceda en la entrevista concedida a Noni Benegas al ser galardonada con el Premio Nacional de Poesía 2003:

Con la generación del 50 ó 60, a la que dicen pertenezco, nunca tuve contacto personal, y ahora sólo con alguno, desde hace muy poco tiempo. Por este motivo no creo pertenecer a ninguna generación sino a un tiempo: para pertenecer a un grupo tienes que ser reconocida en él, mantener contactos. (Uceda, J., 2003: 61).

En cambio María Victoria Atencia confiesa considerarse adscrita a la generación del cincuenta por razones cronológicas, (Atencia, 1989: 402); mientras que Ana Rossetti manifiesta “aunque no estoy adscrita a ninguna tendencia, sí sé que dependo de la herencia recibida” (Rossetti, 1989: 479). Y a la pregunta de si pertenece a alguna tertulia literaria, responde “No sé por qué voy a citarme con diez o más personas cuando no soy capaz de conversar razonablemente con mas de tres a la vez. (Rossetti, 1989: 472).

En general, la mayor parte de las mujeres consultadas afirman no reconocerse en ningún grupo:

Me interesa todo poema que tenga algo que decirme y no tanto las corrientes o tradiciones en abstracto. Me sirvo del surrealismo, de lo social o del expresionismo, sin que por ello mi poesía sea surrealista, social o expresionista. (Iglesias, A., 1988: 246).

El ocultamiento de una parte de los poetas es sin duda uno de los riesgos del método generacional. Sin embargo, en el caso de la poesía escrita por mujeres las dificultades aumentan, pues si indagamos en las publicaciones de la época vemos que las escritoras en cuanto a su producción se inscriben en cualquiera de las banderías poéticas definidas por los lectores expertos: desde la experiencia a la poesía del silencio, desde los presupuestos más realistas a los minimalistas o neosurrelistas, sin olvidar la poesía metafísica, la metapoesía o la

poesía visual. ¿Por qué entonces aparecen tan escasamente en la foto de grupo de su generación? Con elocuente rotundidad lo expresa Fanny Rubio:

España ha sido y es la cuna del machismo y hoy por hoy cada una de nosotras ha pasado exámenes específicos y exclusiones por el hecho de ser de sexo femenino. Una de esas pruebas ha sido la foto que no aparece en la Historia de la Literatura. Ni el noventa y ocho, ni el veintisiete, ni el treinta y seis, ni el cincuenta, las grandes generaciones literarias consideraron a una sola mujer y no ha sido porque no las hubiera – todos sabemos quienes son –, sino por la pequeña miseria de quienes – autores, historiadores, etc. – teniendo capacidad de asumir en su día ideologías más o menos revolucionarias, incluso sonadas homosexualidades o furores étlicos aparte, no aceptaron de ninguna manera que las poetisas fueran incorporadas a una simple foto de grupo. (Rubio, F., 1991: 134).

También Noni Benegas denuncia “la incesante aparición de supuestas generaciones poéticas de las que sistemáticamente se excluyera a *las* poetisas, como sí ocurre con las que pretenden dar cuenta de la ‘poesía española’ de hoy” (Benegas y Munárriz, 1997: 20).

Por su parte el profesor y antólogo José M<sup>a</sup> Balcells en el prólogo a *Ilimitada voz* (2003), antología que recoge a las poetisas de dos tercios del siglo XX – desde la Generación del 27 hasta finales de los noventa – afirma que, tanto en las antologías como en los estudios sobre poesía de la época tratada, la atención a los poetas es muy superior que la dedicada a las creadoras: “Seguimos constatando que la poesía escrita por mujeres apenas ha sido tomada en cuenta cuando se hace referencia a las diferentes promociones poéticas de la pasada centuria.” (Balcells, 2003: 17).

José M<sup>a</sup> Balcells admite que a partir de los ochenta existe una mayor producción poética de las autoras así como mayor atención crítica y editorial, a pesar de lo cual,

las escritoras siguen apareciendo ínfimamente en antologías de carácter general o de promociones concretas y, cuando aparecen, a veces asalta la sospecha de que figuran como cuota mínima. Curioso resulta también que algunos antólogos suelen coincidir bien poco en unas mismas poetas seleccionadas, lo que contribuye a una ceremonia confusionista que sigue beneficiando al *status quo*. (Balcells, 2003: 17).

La clasificación de José M<sup>a</sup> Balcells en *Ilimitada voz*, abarca autoras de cinco generaciones, desde las poetas del 27 hasta la actualidad: Las poetas del 27; primera promoción de posguerra; poetas del medio siglo; los sesenta y los setenta; promociones de los ochenta; década final y cambio de siglo.

En cambio Noni Benegas y Jesús Munárriz clasifican cronológicamente a las poetas nacidas a partir del cincuenta. Así lo hacen Ramón Buenaventura, en *Las diosas blancas*, y Francisco Reina, en *Mujeres de Carne y verso*.

### ***La juventud como valor poético.***

En las últimas décadas del siglo XX, el concepto de generación parece haberse sustituido por una noción más contingente, la de “lo joven”; de manera que a los poetas clasificados como “jóvenes” se les supone una capacidad de innovar confundida muchas veces con la intuición y la inexperiencia, mientras que del resto –excluidos de esta categoría privilegiada– se espera un cierto continuismo y anquilosamiento en temas y formas.

La obsesión por lo joven ha perseguido a editores, críticos y antólogos empeñados en encontrar el numen poético en su estado más puro en los poetas de menor edad. Establecida la categoría de “joven” en la barrera que suponen los treinta y cinco años, son varias las editoriales y los premios destinados a ellos: Así el Premio Adonais (editado por Rialp); el Hiperión (Hiperión) el Loewe (Visor) –en su apartado para menores de treinta años– o el Premio Juan Ruiz, convocado por el Ayuntamiento de Alcalá la Real (Jaén) que, después de estar abierto a poetas sin límite de edad, ha pasado a especializarse

en los jóvenes (editado por Pretextos) o el Premio Antonio Carvajal (Hiperión) que todavía reduce más el techo de la juventud, limitándolo a menores de veinticinco años.

También las antologías publicadas han contribuido a ensalzar estos valores jóvenes, empeñados muchas veces los antólogos en adelantarse a la hora de mostrar los nuevos valores de una generación

Numerosas antologías –de muy diverso carácter e intención– se han dedicado a la poesía joven a lo largo de la pasada década. La generación del 70 ha sido, sin duda alguna, de las más antologizadas de toda la historia de nuestra literatura. (García Martín, J. L., 1980: 33).

Destacamos algunas de las antologías dedicadas a descubrir los nuevos valores de la poesía de una época, aunque será a partir de los años noventa cuando se produce un mayor entusiasmo por poetas jóvenes: Moral, C. G., y Pereda, R. M., *Joven poesía española* (1979); Bejarano, F. *La poesía más joven* (1991); “El club de los poetas jóvenes”, *ABC Cultural*, (1993); d’Ors, M., *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)* (1994); Villena, L. A., *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia”* (1997); García Martín J. L., *La generación del 99* (1999); García, A. G. et alii, *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003).

Sin olvidar la antología que Ramón Buenaventura dedica exclusivamente a las mujeres poetas tratando de aportar al canon las obras de las más jóvenes tal y como lo muestra expresamente desde el título: *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985).

¿Estamos hablando, pues, del fracaso de la aplicación crítica del método de las generaciones? Y en ese caso estaríamos hablando de la no pertinencia del concepto generacional como método historiográfico o se trata de una situación más profunda, fundamentada en la enorme pluralidad y diversidad de poetas, la coexistencia en el tiempo de los más variados grupos de poéticas encontradas y de la no adscripción de manera exclusiva de muchos poetas a estéticas excluyentes.

Por todo ello, como factor de periodización nos vamos a referir a la poesía de los setenta, de los ochenta y de los noventa, entendiéndolo como un criterio temporal para situar antologías y textos críticos, corrientes y actitudes poéticas – más desde la continuidad dialógica que desde la ruptura – con los que podamos pulsar el estado de la poesía publicada en España en las últimas décadas del siglo XX. Ello no impide atender a criterios estéticos que fundamentan grupos poéticos, aunque vistos de una manera amplia, desde la perspectiva de una realidad poliédrica y muy rica.

## 2.2. Corrientes poéticas.

La poesía escrita en España en los últimos treinta años del siglo XX ha sido abundante y plural. Así lo afirman antólogos y críticos. Se trata de una realidad que, por próxima y cambiante, resulta a veces difícil de apresar y de fijar en cánones estéticos estables; por el contrario está sujeta a continuas revisiones desde muy diversas perspectivas a las que habrán de sumarse interpretaciones teóricas parciales y provisionales dada la escasa distancia temporal respecto al objeto de estudio y nuestra estrecha e inmediata relación con el mismo. La realidad poética a la que nos referimos presenta por fuerza un carácter poliédrico, pues como afirma José Luis García Martín:

Nadie puede pretender haber leído a todos los poetas que se han dado a conocer en estos últimos treinta años, no en vano en los últimos años han aparecido unos quinientos nuevos poetas que han publicado un mínimo de dos mil libros. (García Martín, 1998: 8).

Múltiples y diversas han sido también las corrientes poéticas:

Ha habido ruralismo y poesía urbana, surrealismo y antisurrealismo, poesía concreta y poesía “discursiva”, rigurosa métrica tradicional y todas las variedades del verso libre, metapoesía y poesía comprometida. (García Martín, 1998: 8).

Naturalmente, estas clasificaciones útiles y necesarias para los estudiosos no son imprescindibles para los lectores y las lectoras de poesía para quienes las antologías, más que instrumentos de clasificación y periodización, se constituyen en propuestas de lectura, en muestras del panorama poético para el disfrute estético y los intereses lectores personales. De todos modos, tanto si

consideramos las antologías como instrumentos de periodización y canonización o como instrumentos motivadores de la lectura habremos de considerar la importancia de que mujeres y hombres estén presentes en dichos volúmenes sin discriminación, con objeto de no permanecer al margen de la vida literaria de un periodo histórico ni de escamotear su obra a los lectores, fin último de cualquier obra literaria.

Diversas son las perspectivas que de la literatura se ofrecen según los críticos que la traten:

El mapa de la poesía española en los últimos veinte años cambia en sus líneas fundamentales según sea el cartógrafo que lo trace. No nos cuenta la misma historia Miguel García-Posada que Miguel Casado, Luis Antonio de Villena que Juan Carlos Suñén. (García Martín, 1998: 7).

Ello es así porque no se trata de una realidad perfectamente delimitada, sino tremendamente plural — con continuas aportaciones —. Es una realidad en formación.

A la complejidad del periodo hemos de sumar la rica realidad literaria que pone de manifiesto la convivencia de las producciones poéticas de hasta cinco generaciones en activo: poetas del 27 con Alberti, poetas de los cincuenta, de los setenta, de los ochenta, y los jóvenes de los noventa que, amparados muchas veces por sus predecesores, hacen su aparición desde editoriales y premios de poesía que apuestan por valores cada vez más jóvenes.

No faltan, por otra parte, quienes insisten en la incapacidad de la crítica contemporánea para racionalizar y explicar las múltiples tendencias de la época. Así lo expresa Antonio Garrido Moraga, en *El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual*:

Una de las características más evidentes de nuestra crítica actual es — con la salvedad de algún que otro caso — su profunda ignorancia de la teoría literaria [...] Esta ignorancia, interesada muchas veces, hace pasar

por nuevo lo que no lo es y crea tendencias, grupos y estéticas al socaire de un clima general de postestupidez. (Garrido Moraga, A., 1995: 7).

Otro de los asuntos que integran el debate que sobre la literatura en general y la poesía en particular encontramos en los años de democracia en España se constituye en la cuestión de los rasgos posmodernos que albergan las manifestaciones literarias. Según Debicki los rasgos posmodernos de nuestra poesía —“El énfasis en el lenguaje como manera de construir nuevas realidades más que comunicar mensajes inmutables, el empleo simultáneo de diversas perspectivas y diversos niveles de lenguaje, el interés en el proceso de poetización y en la metapoesía, y un cierto escepticismo en cuanto al valor de la literatura para captar significados” (Debicki, 1989: 15)— coinciden con la aparición de los poetas de los setenta.

Sin embargo, lo que consideramos posmodernismo presenta una mayor presencia en la década de los ochenta, a la que se refiere Juan José Lanz:

La posmodernidad [...] asiste a la desaparición de la conciencia del sujeto individual, se funda en la anormatividad, y expresarse a través de otras voces, ser siendo radicalmente otros, es el único modo de existencia y de expresión para quien ha perdido la conciencia individualista, para quien no sólo ha sido exiliado del mundo, sino también de sí mismo... (Lanz, 1995: 181).

Para Alfredo Saldaña (1997) el paradigma estético posmoderno se constituye con categorías negativas: Crisis, escepticismo, diseminación, disolución, ocultamiento, disfraz, fragmentación, mezcla de códigos, eclecticismo, pastiche, ironía, parodia. Por lo que para realizar una lectura crítica de la poesía posmoderna hemos de ser conscientes de la crisis de la modernidad y la falta de asidero a verdades inmutables, entendiendo la obra literaria no como un todo completo y perfecto, sino en lo que tiene de fragmentario y ecléctico.

En cambio, Cano Ballesta hace una lectura positiva de la posmodernidad:

En la posmodernidad se borran las fronteras entre lo elitista y lo popular en un arte sincretista y acogedor (muy ajeno al gusto sofisticado y minoritario de algunos), que abre las puertas al arte de masas: cine, jazz, canción, etc. Este arte despierta interés en amplios sectores sociales haciendo surgir la novela para un gran público lector, y la poesía que, lejos de todo elitismo, se gana numerosos lectores. (Cano Ballesta, J. 2001: 31).

Por lo que concluye: “La posmodernidad no sólo es cínica y destructora, sino que también abre horizontes insospechados” (Cano Ballesta, J. 2001: 31).  
En lo que coinciden Luis García Montero

La posmodernidad más importante es para mi aquella que esta poniendo en duda las derivaciones autodestructivas de la modernidad, con la intención de volver a sus mejores esfuerzos: la capacidad de controlar y construir su propio destino. La desorientación ideológica solo puede superarse de un modo progresista con una recuperación no sacralizada del futuro. [...] El mejor medio de superar las contradicciones de la modernidad es volver a sus primeras preguntas, interrogarnos por nuestros vínculos, ser conscientes de la significación de nuestros procedimientos, admitir que la libertad individual es inseparable de la responsabilidad social. La Ilustración puede enseñarnos todavía muchas cosas. Acostumbrados en poesía a hacer una lectura romántica de la Ilustración, quizá es ahora el momento de promover una lectura ilustrada del romanticismo (García Montero, 1994: 25).

y Genara Pulido:

La poética posmoderna que aquí se presenta no proclama el fin de la modernidad, de la historia, de las utopías o de los grandes relatos, no es nihilista ni se encierra en ningún tipo de conformismo paralizante sino que apuesta por un criticismo radical como única vía válida para

enfrentarse al mundo que nos ha tocado vivir, y el discurso poético tiene en este proyecto un papel importante. (Pulido Tirado, 2003: 93).

El sujeto poético posmoderno sobre el que han teorizado diversos críticos –Dionisio Cañas, Genara Pulido Tirado, Julia Barella– inmerso en la crisis de la modernidad navega sin asideros estables. Se trata de lo que Eugenio Trías ha considerado “un sujeto esencialmente esquizofrénico” que “vive en un mundo altamente tecnificado a la vez que en su vida privada predomina la irracionalidad afectiva (Alain Touraine), descrea de los grandes discursos de la historia pero no ha aprendido a aceptar “la condición de quien no se dirige a ninguna parte” (Gianni Vattimo), rechaza todas las utopías del futuro (en lo privado como en lo público), mas no puede vivir sin sentir el deseo o la ilusión. (Cañas, D., 1989: 52).

Pese a admitir los rasgos posmodernos en el sujeto poético de las últimas décadas del XX, Dionisio Cañas apunta: “ese sujeto en conflicto consigo mismo con su imagen y con el tiempo, aparece raramente en nuestra poesía.” (Cañas, D., 1989: 52-53).

De igual manera se manifiesta Genara Pulido Tirado: “Evidentemente lo que podríamos llamar sujeto posmoderno cien por cien es tan difícil de encontrar en la poesía como en la vida misma” (2003: 87), mientras que Julia Barella niega la existencia de una literatura posmoderna en España atendiendo a que los poemas, pese a incorporar elementos estilísticos de diferentes tradiciones, sin embargo “no lo hacen de manera desordenada; un cierto clasicismo y una cierta serenidad acompañan al verso, desapareciendo el irracionalismo como elemento medular en la concepción del poema” (Barella, J., 1987: 9).

Para Cañas el sujeto poético posmoderno se caracteriza por un retorno a la tradición a la que revisa y de la que se apropia. Usa de la máscara autobiográfica y protagoniza un narcisismo erótico que se presenta como un erotismo cínico. Al joven poeta le importa fascinar, abusar del artificio al tiempo que huye del didactismo. Destaca además el papel fundamental de la mujer en

el panorama artístico posmoderno. Se presenta desengañado frente a los discursos previos, a los que opone el eclecticismo y la fragmentación: “estamos en una época donde la velocidad de las experiencias que vivimos produce una superposición de imágenes tan dispar que la poesía, tal y como la conocemos, no puede reflejar fielmente” (Cañas, D., 1989: 53).

La poesía no es ya una herramienta del conocimiento – como se pensaba en los inicios de la posmodernidad– sino una forma de jugar con el lenguaje y con la información que nos llega de la sociedad en que vivimos. Lo que le importa hoy al poeta joven es fascinar. Por lo tanto, mezcla lo falso y lo verdadero, abusa del artificio, busca la sorpresa y huye del didactismo.

Aunque hay algunos poetas, como Luis García Montero y Julio Llamazares, que buscan a través del compromiso, social el primero y ecologista el segundo, una manera de escapar del cinismo social y político de nuestra poesía última. (Cañas, 1989: 53).

Al esquema de Cañas, Pulido Tirado añade otras tendencias fundamentales como son: “la aparición de nuevas tecnologías y de los medios de comunicación de masas, la rebelión de las mujeres y de las minorías étnicas y culturales y el descrédito de los grandes relatos” (Pulido Tirado, 2003: 87).

En el binomio mujer y posmodernidad se ha insistido también en los últimos años, no sólo por la abundante presencia femenina en las letras españolas, sino por las reivindicaciones, la indagación y la construcción de nuevos e inéditos sujetos poéticos. Así lo expresa Víctor Fuentes (1995) quien destaca la creciente presencia femenina junto al original uso de la parodia, el collage, el eclecticismo, las citas e intertextualidades como rasgos de posmodernidad en las letras españolas. “Ya en 1985 adelanté que la mujer jugaba un papel activo y fundamental en el panorama artístico posmoderno” (Cañas, 1985). “Ahora se puede decir que “la poesía escrita por mujeres en la última década marcará la estética de este fin de siglo” (Cañas, 1989: 52).

### 2.2.1. *Los setenta.*

Varias son las antologías<sup>1</sup>, que dan cuenta de los nuevos rumbos por los que opta la poesía española a partir de 1970.

Dos antologías aparecidas ambas en 1970, *Nueve novísimos* de José M<sup>a</sup> Castellet, y *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, complementadas con otra que se publica al año siguiente, *Espejo del amor y de la muerte*, determinan la más prestigiosa nómina generacional y las que serán, en este primer momento sus características básicas: esteticismo, culturalismo, recuperación de las vanguardias. (García Martín, 1992: 97).

En general, los poetas de principios de los setenta – salvando diferencias y concreciones personales – van a acusar el clima de mayor apertura que presenta España a finales de los sesenta al que contribuye tanto el hecho de una mayor relajación de la censura oficial como de conquista de la palabra que va a permitir la penetración de otras influencias a través de libros extranjeros y una mayor presencia de “Radio, cine, televisión, canción popular, propaganda comercial, sublitteraturas, arte *pop*, pintura, etc., se filtran en el poema en forma de *collage*” (Castellet, J. M., 1970: 33). Al igual que ocurre con la Generación del 27, los poetas del setenta poseen una amplia formación universitaria, abundan los poetas licenciados en Filología; muchos de ellos profesores con

---

<sup>1</sup> Aunque en el capítulo destinado a censar las antologías y los estudios críticos del periodo estudiado damos cuenta de todas ellas, anotamos aquí algunas de las más significativas antologías de la década de los setenta: Castellet, José M. *Nueve novísimos poetas españoles* (1970); Martín Pardo, E., *Nueva poesía española* (1970); Prieto, A., *Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971); Martínez Ruiz, F., *La nueva poesía española. Antología crítica* (1971), Batlló, J., *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974); Moral, C. y García Pereda, R. M., *Joven poesía española* (1979).

conocimiento de otros idiomas que incorporarán traducciones de otras tradiciones poéticas.

El cambio fundamental, operado en la renovación del lenguaje poético, se presenta como superación de la poesía social, vigente en décadas anteriores y lastrada inevitablemente por un epigonismo tardío, entre otras razones que ya expusiera el mismo Gabriel Celaya (Celaya, 1975).

Los poetas del setenta van a iniciar su andadura desmarcándose de la que hasta entonces había sido la corriente hegemónica: la poesía social de los poetas del cincuenta o poesía del realismo ético. Como afirma Ángel González (1980: 7): “Si la poesía novísima rompe expresamente con algo no es con la cultura franquista –que deja cuidadosamente a un lado–, sino con la otra cultura, con la cultura que intentó oponerse al franquismo” Sus postulados estéticos vuelven la vista hacia el lenguaje y su capacidad de representación, así como a la creación de un universo poético autorreferencial en el propio poema. El realismo se combate con el predominio del esteticismo sobre la postura ética y reivindicativa. Se busca la eficacia verbal del poema antes que la eficacia social y en esa búsqueda de una lengua poética vuelven su mirada al simbolismo, al surrealismo, al modernismo, al postismo y al neobarroco del Grupo Cántico de Córdoba.

La superación de la ola llamada poesía social. El sentido del compromiso y la hegemonía del realismo habían llevado a la poesía a tal saturación y reiteración mecánica de recursos y, a veces, a tal grado de trivialidad, que se hacía urgente una vigorosa renovación. Esto facilitó el triunfo de los *novísimos* con su ímpetu renovador e iconoclasta. La poesía deja de ser testimonio y denuncia de una situación histórica y abandona el lenguaje coloquial y cotidiano con que se hablaba de las miserias, la opresión y la falta de libertad. (Cano Ballesta, J. 2001: 23).

La denominada generación del setenta<sup>2</sup> o “novísima”, agrupando no sólo a los poetas reseñados por Castellet, sino a la amplia nómina que empiezan a publicar en dicha década, será conocida también como “generación del lenguaje” o “los venecianos”, atendiendo a la escenografía un tanto exótica que presentaban algunos de los poetas, a las alusiones a palacios, máscaras o elementos propios del paisaje de Venecia: “Se hace una relectura de recursos modernistas: búsqueda de mundos exóticos asociados con el arte o la cultura (fascinantes ciudades, lujosas fiestas y disfraces), como correlato objetivo, expresión de las emociones del yo o de los más diversos mensajes estéticos” (Cano Ballesta, J., 2001: 24).

Por otra parte, la denominación “generación del lenguaje” deriva del interés que manifiestan por liberar el lenguaje poético del lastre realista y de los términos cotidianos, del tono reivindicativo, así como de la búsqueda de una nuevas connotaciones de las palabras con un tono elevado y un estilo exigente.

Enrique Martín Pardo señala en el prólogo de *Nueva poesía española*<sup>3</sup>:

Me he propuesto mostrar la última generación de poetas españoles y he reunido en esta antología si no los más “representativos” de su generación, sí los que a mi juicio se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible que

---

<sup>2</sup> Muy escasa es la representación de la poesía que las mujeres están escribiendo y publicando en aquellos momentos. Si en la antología de Castellet sólo encontramos a Ana M<sup>a</sup> Moix, en la de Martín Pardo no figura ningún nombre femenino, así como en ninguna de las antologías publicadas en la década de los setenta, lo cual nos parece un ejemplo significativo del silenciamiento de la obra de las mujeres, pues en la década de los setenta sólo aparece Moix cuando están escribiendo otras muchas: Julia Uceda, Elena Martín Vivaldi, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Cristina Peri Rossi, Dionisia García, Francisca Aguirre, Clara Janés, Pureza Canelo, Elsa López, M<sup>a</sup> José Queizán, Juana Castro, Ana M<sup>a</sup> Navales, Fanny Rubio... En el capítulo dedicado a censar y comentar las antologías aportamos los datos correspondientes.

<sup>3</sup> Citamos por la edición de Hiperión (1990) *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*.

distorsione los pobres y acartonados postulados poéticos que hasta ahora han imperado en nuestro país. (Martín Pardo, 1970: 11).

Apunta como rasgos de los poetas que integran su antología –Carvajal, Gimferrer, Colinas, Carnero, Siles, Jover– “la creación de un lenguaje poético, minuciosamente elaborado” (Martín Pardo, 1990: 97), así como el seguir “muy de cerca los pasos de los mejores representantes de la generación del 27. Poesía culta, densa, intimista, a veces decadente, a veces deliberadamente irracional.” (Martín Pardo, E., 1990: 13).

El discurso metapoético se constituye en otro de los rasgos distintivos de los novísimos, muestra de su conciencia creativa reflexiva e intelectual. Tal y como señala Guillermo Carnero el poema se constituye en reflexión sobre el propio quehacer poético:

Un metapoema es un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias. (Carnero, G., 1983: 57).

Para el crítico García Martín<sup>4</sup> (1992: 95, 98) será a mediados de la década de los setenta cuando se aprecie un cambio en la estética novísima marcando un abandono paulatino de lo que habían sido las marcas definitorias de la misma: experimentación, artificio verbal, barroquismo expresivo..., iniciando un camino que, dentro de las particularidades personales manifiesta un rechazo común por las “estridentes vanguardistas”, así como por el “exhibicionismo culturalista” Van a aparecer nuevos rasgos que preconizan lo que será la poesía de la década de los ochenta: desde la presencia de la ironía hasta un prosaísmo elegíaco. Opinión que comparte el poeta y profesor Miguel d’Ors quien señala cómo muchos de los poetas de los setenta “Evolucionan moderando el

---

<sup>4</sup> García Martín presenta una nómina de poetas que se dieron a conocer a partir de 1975 y cita a 46 mujeres de un total de 244 nominados (198 varones).

esteticismo, el formalismo, el hermetismo, el culturalismo, el irracionalismo y el experimentalismo de sus conocimientos y tendiendo a una recuperación del yo, los materiales autobiográficos, los sentimientos y los “temas eternos” y también a una cierta simplificación estilística” (d’Ors, M., 1994: 10-11). En la misma línea señala el crítico Juan José Lanz:

Hacia 1977, la mayor parte de las tendencias poéticas vivas confluyen y se unen para arrumbar la estética dominante inmediatamente anterior y establecer un nuevo marco de preferencias estéticas y poéticas, pero sin llevar a cabo una ruptura radical aparente como la que había sido protagonizada años atrás. (Lanz, J. J., 1994: 4).

Entre los nuevos poetas que –independientemente de su edad– evolucionan en esta dirección encontramos a Jesús Munárriz, Rosaura Álvarez, Javier Salvago, Abelardo Linares, Víctor Botas, Dionisia García, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Rosa Romojaro, Julia Otxoa, Amparo Amorós, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, Rosa Díaz... Sin olvidar a los poetas “novísimos” reseñados por Castellet: Ana M<sup>a</sup> Moix, Manuel Vázquez Montalbán, Pere Gimferrer, Leopoldo M<sup>a</sup> Panero, Antonio Martínez Sarrión, Guillermo Carnero, Vicente Molina Foix, Félix de Azúa y José M<sup>a</sup> Álvarez; junto a los que habría que señalar otros muchos que escriben en los años setenta, hasta 241 llega a anotar M<sup>a</sup> Pepa Palomero<sup>5</sup> en *Poetas de los 70*, algunos de los cuales podemos encontrar en las antologías que anotamos en la bibliografía, por ejemplo: Antonio Carvajal, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Víctor Botas, Abelardo Linares, Clara Janés, Cristina Peri Rossi, Pureza Canelo, Juana Castro, Ana M<sup>a</sup> Navales, Fanny Rubio, M<sup>a</sup> José Queizán, Elsa López, entre otros.

---

<sup>5</sup> M<sup>a</sup> Pepa Palomero (1987), censa a 241 poetas de los que aporta el nombre y obras publicadas como un apéndice de su antología en la que recoge la obra de 28 poetas (sólo 3 mujeres). De los 241 que recoge en el anexo hay 206 hombres y 35 mujeres.

### 2.2.2. *Los ochenta.*

A partir de los años ochenta la poesía española apunta nuevos signos que marcan distancia con la estética novísima y los poetas de los primeros setenta, de modo que va a enlazar con el distanciamiento culturalista de los poetas que integran el segundo momento generacional de la pasada década, línea en la que, por otra parte, ya habían apuntado muestras los primeros poetas de los setenta. La moderación de los excesos verbales y del culturalismo da paso a una pluralidad que José Luis García Martín en *La generación de los 80* (1988) ya define como rasgo fundamental de la poesía de la presente década. Pluralidad que engloba tendencias tan diversas como el recurso del pastiche y la ironía, un minimalismo conceptualizado como poesía del silencio, el neosurrealismo junto a la recuperación del realismo —lo que será llamado poesía “figurativa” o “de la experiencia” —, poesía elegíaca y metafísica, simbolismo e impresionismo. Y en 1992, resume los rasgos más sobresalientes de la poesía última, en los que parece estar de acuerdo con otros críticos.

Intimismo, neorromanticismo, recuperación de la anécdota, lenguaje coloquial, gusto por contar historias en el poema, por hacer hablar a distintos personajes (abunda el “monólogo dramático”), preferencia por los procedimientos retóricos “invisibles” (los que parecen no existir) amplio uso de la ironía y la parodia, alternancia de estrofas tradicionales con el verso libre, preferencia por el marco urbano para situar los poemas. (García Martín, 1992: 95).

También en torno a 1992, Luis Antonio de Villena señalaba en *Fin de siglo* (*El sesgo clásico en la última poesía española*) las que consideraba características definitorias de la generación de los ochenta: Desde la reivindicación de la generación del cincuenta con Gil de Biedma o Brines como maestros, a la asunción de tradiciones de otras lenguas —Auden o Larkin—; poesía urbana, de la cotidianidad “de la experiencia”, donde cobra importancia el tono coloquial, la poesía de la bohemia y de la noche con el modelo de *El mal poema*

de Manuel Machado<sup>6</sup>, retorno a la métrica y a la estrofa – con el magisterio de Antonio Carvajal—: endecasílabos, alejandrinos..., reivindicación del poeta como persona normal, lejos del chamán o el brujo, tradición clásica, poema útil al lector –reivindicado por Luis García Montero—.

Ahora los maestros serán los poetas del 50 fundamentalmente Jaime Gil de Biedma, Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Ángel González, sin dejar de reconocer el magisterio de los poetas del 27, en especial Alberti y Cernuda actualizados en una fructífera relectura de la tradición junto con el cuidado no sólo en la elaboración del poema, sino en la construcción estructural del poemario.

Muchos han sido los críticos y estudiosos que han analizado y descrito las tendencias poéticas de los años ochenta en la lírica española. Sus indagaciones podemos encontrarlas formando parte de las antologías que proliferan en estos años, bien como prólogos, epílogos o anteprólogos que tratan de arrojar luz sobre un panorama que, por plural y complejo, pudiera parecer confuso, bien como artículos que han visto la luz periódicamente y han sido contestados y revisados en la muy abundante crítica periodística. De estos estudios damos cuenta en el capítulo dedicado a censar y comentar las antologías y las obras críticas del finales del siglo XX. Bástenos reseñar aquí algunas de las más importantes conclusiones a las que, sobre el diagnóstico de la poesía contemporánea, llegan críticos, poetas y antólogos, muchas veces representados en las mismas personas.

En el prólogo a la antología *Treinta años de poesía española* (1996) José Luis García Martín recoge y agrupa las tendencias poéticas de los años ochenta según algunos de los críticos del momento. Comienza con Miguel d'Ors quien, en el estudio *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, señala como tendencias propias de la poesía que comienza a escribirse en los ochenta: una poesía esteticista, jubilosa en ocasiones y en otras

---

<sup>6</sup> Precisamente se ha acusado a esta línea poética el abuso de los bares y de lo que han llamado *monólogo ante un vaso de güisqui*.

elegíaca; poesía del silencio, que concibe a la palabra como un instrumento torpe e insuficiente para expresar lo inefable; poesía neosurrealista y una última tendencia intimista que se ha dado en llamar “poesía de la experiencia” que acabará imponiéndose en los años siguientes.

También recoge García Martín el análisis que Jaime Siles presenta en “Dinámica poética de la última década”. Jaime Siles señala como características de la poesía de los ochenta: Declive de la estética *novísima*, reivindicación de los poetas del cincuenta, relectura de la tradición, importancia de la poesía escrita por mujeres<sup>7</sup>, reivindicación de la métrica tradicional, temas urbanos, narratividad, gusto por la anécdota, la ironía, el humor, reivindicación del sentimiento y la individualidad. (Siles, J. 1991: 122-123).

En la misma dirección apunta Miguel García Posada cuando señala como características de la poesía de los ochenta el gusto por la narratividad y la ficcionalización del yo poético (García Posada, *apud* García Martín, 1996: 25). Se trata de una poesía de corte realista donde el desencanto se convierte en tema frecuente. No podemos olvidar que los poetas viven en una sociedad con marcados signos posmodernos, lo que lógicamente va a influir en sus producciones estéticas. Precisamente el no querer romper con la tradición, sino

---

<sup>7</sup> Son varios los críticos que destacan la importancia de la poesía que están escribiendo las mujeres: Jaime Siles, Cano Ballesta, Sharon Keefe Ugalde, Ramón Buenaventura, Lorenzo Saval. Por mi parte, como he dejado escrito, “no podemos olvidar que, cuando los críticos y antólogos hablan de mayor presencia de las mujeres, los datos objetivos no son sólo la efectivamente mayor publicación de libros de poemas por parte de éstas, sino también la antología que resultó tremendamente llamativa en la época: *Las diosas Blancas*. En ella, Ramón Buenaventura da cuenta del nuevo panorama poético donde la voz de las mujeres, múltiple y diversa, se abre paso de manera — como se ha podido comprobar con el transcurso del tiempo — imparable. Las poetas reseñadas en esta antología son: Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, M<sup>a</sup> Luz Escuin, Pilar Cibreiro, Edita Piñan, Ángeles Maeso, Lola Salinas, Rosa Fernández, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Teresa Rosenvinge, Andrea Luca, Blanca Andreu, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Luisa Castro” (Rosal, M. *Con voz propia*, 2006).

integrarla con preocupaciones nuevas es lo que ha sido considerado por algunos críticos como un rasgo del eclecticismo posmoderno:

Las tendencias renovadoras que van surgiendo: la poesía cívica o política, el realismo sucio, el florecer del neosurrealismo, el nuevo erotismo, la expresión amorosa desde la perspectiva de la mujer, y, descendiendo a aspectos de matiz, el nuevo sentido que poetas de los ochenta y noventa suelen dar al culturalismo y al helenismo, entre otros aspectos. (Cano Ballesta, J., 2001: 27).

El retorno a la métrica y a los rasgos clásicos se materializa en una nueva revitalización del soneto, —la maestría de Rosa Romojaro, la actualización de Rosa Díaz, el soneto paródico de Amparo Amorós en *Quevediana*—, la lira, la copla de pie quebrado o la silva utilizadas por Luis García Montero en *Coplas a la muerte de su colega* o *Égloga de los dos rascacielos*. Será un poeta de los setenta, Antonio Carvajal quien ahora será considerado como uno de los maestros en cuanto a la búsqueda del rigor métrico y retórico.

Las formas típicamente poéticas —esto es, métrica y retórica— se usan moderadamente y sin estridencias en un intento de alcanzar, perdida la batalla de la identidad, el espacio de intersubjetividad. (Pulido Tirado, 2003: 91).

La ironía, el pastiche, la parodia aparecen en importantes obras que alcanzarán gran difusión. Así la carnavalización de sacristía, motivos religiosos y del santoral católico que Ana Rossetti desarrolla en *Devocionario* (1986), *Los devaneos de Erato* (1980), *Virgo potens* (1994). La ironía estará muy presente en obras e incluso en los títulos —Javier Salvago: *La destrucción o el humor*; Jon Juaristi: *Diario del poeta recién cansado*—, así como la relectura y actualización de la tradición en *Rimado de Ciudad*, de Luis García Montero.

La mayor presencia de obras escritas por mujeres en el panorama poético, aunque incuestionable en sus valores cuantitativos, provoca, sin

embargo, posturas enfrentadas en los estudiosos: mientras que Sharon Keefe Ugalde entiende que “la poesía femenina de la actualidad empieza a presentar una nueva imagen de la mujer” (Ugalde, 1991: 134), José Luis García Martín duda de la pertinencia de las clasificaciones en función de categorías extraliterarias como el género:

El auge de la poesía femenina —por primera vez se le dedican premios, colecciones y congresos con exclusividad— caracteriza a los años ochenta. Aunque resulta cuando menos dudosa la pertinencia crítica de la separación de la poesía escrita por mujeres de la escrita por hombres. (García Martín, J. L., 1992: 118).

La abundante presencia de mujeres en poesía va a permitir nuevas lecturas que muestran construcciones inéditas de sujetos eróticos femeninos y activos que contestan elocuentemente al ideario patriarcal de la mujer como objeto de la literatura —Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti—. La ironía y la parodia revisten de erotismo lúdico e incluso cínico un nuevo modo de decir el cuerpo y los sentimientos femeninos, donde no está ausente la revisión y la subversión de mitos clásicos.

Pero si hay una tendencia especialmente aplaudida a la vez que denostada durante la década de los ochenta esa es la *poesía de la experiencia*<sup>8</sup>, denominada también *del realismo meditativo* (Luis Antonio de Villena) y *poesía figurativa* (García Martín). Aunque junto a esta línea hegemónica realista discurren otras corrientes de diferente signo: simbolistas, elegiacas, épicas, neosurrealistas —con llamativas rupturas sintácticas, escritura a veces semiautomática, imágenes poderosas: Blanca Andreu, Luisa Castro—, o la que se ha venido a llamar “poesía del silencio” o *neopurismo*, de corte metafísico, conceptual y minimalista —Amparo Amorós, Olvido García Valdés, Concha García o Julia Castillo—. Precisamente *La prueba del nueve* (1994) será

---

<sup>8</sup> Corriente que ha protagonizado importantes controversias de las que damos cuenta en el capítulo “El amiguismo como recurso retórico...”

considerada por Luis Antonio de Villena una antología importante para entender el *orfismo*<sup>9</sup> generacional: “la primera muestra coherente de la llamada poesía metafísica o abstracta” (Villena, L. A., 1997: 16).

Juan Carlos Rodríguez, señala como rasgo de la poesía de los ochenta: “Una escritura del yo objetivado, o una nueva épica subjetiva” (Rodríguez, J. C. 1994: 49-50). La creación de uno o varios personajes en los poemas provoca la ficcionalización del yo y la adopción de máscaras: “hacer un poema consiste, por ejemplo, en construir una verdad objetiva mas allá de la relación sujeto/objeto” (Rodríguez, J. C. 1994: 48).

El monólogo dramático se constituye así en una útil herramienta que junto con la autoironía y la máscaras autobiográficas van a disfrazar de un equívoco autobiografismo las poéticas de los ochenta,

El poeta se expresa a través de otras voces, y éstas son fundamentalmente las de los distintos personajes poéticos que crea – pensemos en la importancia adquirida por formas como el monólogo dramático, el uso de máscaras o distintas formas de ficcionalización del yo – y mediante los cuales no sólo exorciza la confesionalidad romántica sino que pretende establecer un diálogo con el lector a través del poema que se convierte en elemento intermediario y cómplice –lo que importa ahora es la verosimilitud, no la verdad –. (Pulido Tirado, 2003: 90).

La narratividad, el gusto por la anécdota, los términos cotidianos y el lenguaje coloquial van a servir de cauce a una poesía con preferencia urbana, finisecular y posmoderna donde la elegía, el paso del tiempo o el análisis de los sentimientos desde nuevas perspectivas van a abrir paso a una nueva sentimentalidad que a principios de los ochenta protagonizan algunos de los

---

<sup>9</sup> Villena considera “voz lógica a la que busca la múltiple constatación de *lo real* (concepto, insisto, no inmutable), y voz *órfica* a la que ha preferido básicamente el camino de lo oscuro o de lo supuestamente *inefable*” (Villena, L. A., 2003: 9).

más significativos poetas del momento –Javier Egea, Luis García Montero, Álvaro Salvador, Ángeles Mora, Teresa Gómez, Benjamín Prado o Inmaculada Mengíbar– bajo el magisterio, según la crítica especializada, de Juan Carlos Rodríguez: *La otra sentimentalidad* que, aun entendida como posmoderna, presentará una actitud comprometida con la realidad por parte de algunos de estos autores:

Los sentimientos son históricos; hay, por tanto, que romper con el concepto de sensibilidad heredado, hay que desvelar la fundación mítica del yo sensible en tanto que base de una moral burguesa que ha utilizado la poesía para reproducir su propia irrealidad. (Egea; Salvador; García Montero, 1983).

Romper con el sujeto no significa apostar por la realidad exterior, sino asumir que es posible tanto otra concepción del hombre como otra concepción de lo real. No el yo romántico contra el sistema, sino una lucha abierta entre dos proyectos distintos del yo. (García Montero, 1993: 204).

La poesía se convierte así en un género de ficción alejado de la confesionalidad romántica: “A la consabida pregunta de quien habla en el poema ya no podemos responder que el poeta; el sujeto poético, el poema, su entorno, no son otra cosa que construcciones discursivas, de ahí que los datos biográficos lo sean de un personaje poemático y nunca de una persona real” (Pulido Tirado, 2003: 80).

Luis García Montero ha reivindicado el concepto de poesía útil, concibiendo al poeta como un ciudadano “normal”, no un ser a través del cual hablan las musas, de ahí que propugne una poética para seres normales, sin especiales grandilocuencias –el denominado *tono humilis*–, donde la comunicación con el lector es importante, por lo que opta por el texto inteligible y la capacidad de producir emoción.

Sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira –en el sentido más teatral del término–, puede empezar a escribir de verdad. Mientras tanto es excesiva la servidumbre que nos impone... Nunca una mentira se ha repetido tanto y con tanta sinceridad... Cuando la poesía olvida el fantasma de los sentimientos propios se convierte en un instrumento objetivo para analizarlos... Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. (García Montero, *apud* Monleón, J. B. 1995: 151).

### 2.2.3. *Los noventa.*

En cuanto al diagnóstico y clasificación de las tendencias poéticas de los años noventa son múltiples las propuestas que a través de la crítica periodística y académica nos llegan. Como en la década anterior, José Luis García Martín y Luis Antonio de Villena son dos de los estudiosos que más fecundamente abonan este campo desde antologías, prólogos y artículos tratando de señalar los rumbos de la poesía del momento.

Se da cuenta también del epigonismo y de la mimesis en la que han incurrido muchos poetas, lo que lleva al cansancio de algunas de las corrientes privilegiadas en la década anterior, a lo que García Martín se refiere al hacer balance de *Treinta años de poesía española* (1996), indicando que la poesía de la experiencia, corriente aceptada como hegemónica a finales de los ochenta “comienza a sufrir un proceso similar al de la “poesía social” en los años sesenta o “poesía novísima” en los setenta: se generaliza abusivamente y se convierte en el blanco de los ataques” (García Martín, 1996: 31). A pesar de lo cual en 1995, esos términos continúan gozando de predicamento en buena parte de los poetas jóvenes. Así lo reconoce Silvia Ugidos: “Las actuales tendencias poéticas a las que me siento más próxima enlazan en gran parte con un término o etiqueta tan manido como confuso en los últimos tiempos: poesía de la experiencia” (Ugidos, 1995: 245).

García Martín lo explica tres años más tarde en *La generación del 99*, al intentar justificar los posibles errores en su selección argumentando: “El que abundan hasta la exasperación los poetas miméticos, repetitivos, sin interés, no es un rasgo distintivo de la poesía de los noventa; ocurrió lo mismo en los setenta, en el neoclasicismo y en el barroco” (García Martín, 1999: 485).

Por otra parte, considera Luis A. de Villena que la poesía española de los noventa puede clasificarse en tres grandes bloques: “un nutrido grupo de poetas se ha dejado agrupar bajo rótulos de *poesía de la experiencia*, *poesía figurativa*<sup>10</sup> –muy acertada expresión del, a menudo, desacertado, García Martín– o *poesía realista*” (Villena, L. A. de, 1997: 10). A ellos se refiere con el significativo título *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* en la que se propone presentar la evolución de la poesía a partir de los que él considera poetas jóvenes que aun pudiendo ser calificados bajo dicha etiqueta, y sin renunciar a ella, están buscando nuevas fórmulas de expresión poética.

Todos han sido –y son– *poetas de la experiencia*, pero ninguno está del todo conforme con la etiqueta y todos ellos –sin renuncia alguna– están queriendo buscar otras maneras y otros escorzos en la figuración y el realismo. Todos quieren ir más lejos. Se han sentido *cansados* del tono más habitual y último de la *poesía de la experiencia*. (Villena, L. A., 1997: 41).

Designa un segundo grupo integrado por los *poetas del silencio*, llamados también *poetas metafísicos* o *minimalistas* que priman la abstracción sobre la concreción a partir de una experiencia de índole mental, junto a un tercer grupo, mucho más heterogéneo:

Incluiría a los poetas que practican otras estéticas (menos reconocidas o menos fecundas en esta hora: irracionalismo surrealista, *poesía del rock*<sup>11</sup>)

---

<sup>10</sup> García Martín dedica una recopilación de artículos a los que él considera poetas de la experiencia en *La poesía figurativa, Crónica parcial de quince años de poesía española* (1992).

<sup>11</sup> Se refiere a autores como Ángel Petisme con una mezcla entre el versículo *beat* y el *Postismo*.

o a los que se han unido en torno al suplemento literario del diario *Córdoba*, dirigido –entre perpetuas soflamas contra todo– por Antonio Rodríguez Jiménez. Este heteróclito grupo final –autodenominado de *la diferencia*<sup>12</sup>– está compuesto por poetas de varia edad y condición, cuyo único nexos unitivo es el fracaso, la conciencia de su falta de éxito. (Villena, L. A., 1997: 11).

En definitiva, los críticos parecen estar de acuerdo en que en la poesía de los noventa persisten con gran importancia las dos tendencias que habían alcanzado mayor fuerza en la década anterior. Tanto la *poesía de la experiencia* como la *poesía del silencio* continúan con ímpetu aunque no exento de epigonismos y cansancios, de modo que se publican poemarios y antologías en ambas vertientes: desde la construcción de una realidad verosímil en el poema a la elocuencia del silencio, desde la búsqueda de la comunicación y la emoción, la narratividad y el gusto por la anécdota y el tono coloquial a la sintaxis fragmentada y la imposibilidad de comunicación con los artefactos verbales. Como dirá Concha García en uno de sus poemas: “Las palabras no pueden expresarlo/yo, tampoco”.

En general, continúan presentes la pluralidad y el fragmentarismo al que nos habíamos referido en la década anterior, propios por otra parte, de una sociedad posmoderna y finisecular. Al relativizar el sujeto unitario y negar cualquier verdad absoluta, el sujeto se construye en el poema, a veces fragmentariamente. En este contexto, los poetas –y, sobre todo, las poetas– no siempre se van a considerar adscritos a determinada tendencia o al menos no de un modo exclusivo. El eclecticismo, la intertextualidad, la parodia, el collage, la interpelación de los géneros y la creciente presencia femenina con insistencia en una actitud reivindicativa son otros rasgos relevantes de la poesía de la última década del siglo XX.

---

<sup>12</sup> Con estas palabras Villena glosa algunas de las frecuentes luchas entre poetas de diversas corrientes que se han puesto de manifiesto en Encuentros, revistas, artículos, suplementos literarios: *Claves de la Razón práctica, Cuadernos del Sur...* a lo que dedicamos un apartado en el capítulo sobre el “amiguismo poético”.

Isla Correyero, poeta y antóloga de *Feroces* (1998), señala que los poetas recogidos en su “Muestra” –no la denomina antología– “ejemplifican en mayor o menor medida la urgencia de un cambio de actitud y de pensamiento para nuestros días”, lo que sintetiza en:

La insumisión y la ecología están presentes en algunos de ellos, asumidas como algo natural que debe limpiar de basura consumista nuestro mundo. Y también están presentes la comunicación audiovisual, la vuelta a las culturas y modas de la generación *beat* americana y europea; un surrealismo más desbordado y pleno del que nunca hubo en España, unos ángulos poéticos diferentes que hoy impregna, como discursos subversivos, nuestras vidas. (Correyero, 1998: 9).

Frente al uso generalizado de la máscara autobiográfica desde la década de los ochenta, Correyero opone el biografismo real de muchos de los poetas antologados, aunque admite que algunos de ellos “prestan su voz a personajes de la marginalidad que, o bien no la tienen, o la tienen de una manera no poetizable al uso” (Correyero, 1998: 9). Destacamos en este sentido el caso de Violeta C. Rangel, heterónimo canalla y marginal del poeta Manuel Moya.

En esta Muestra son mayoría los poetas biográficos, autobiográficos. Poetas que nos hablan de su vida convulsa, perturbadora, derrotada, excedida, asumida con la conciencia exacta de su marginalidad y sus pasiones: el amor, el erotismo, el trabajo, las drogas, la defensa de su tierra, la tragedia del aborto, la inflexión sincera de la religión, el cuerpo, la anatomía de los cuerpos humanos ante la emoción del amor y casi siempre de fondo, o protagonizado por el propio poeta, está el universo de sus casas y el núcleo familiar, resultado que da una fuerza y verosimilitud conmovedoras. Temas de siempre, lo sé, pero aquí expuestos con otra estética, de otro modo, con otras connotaciones, otros lenguajes y otras vueltas de tuerca: con más ferocidad, más callejeramente, más heridos, más violentos, más cínicos, más desesperados, más vivos, históricamente a veces. (Correyero, I. 1998: 10).

Termina García Martín la “Introducción” a *Treinta años de poesía española* afirmando: “la poesía española entrará en el siglo XXI con evidente buena salud” (García Martín, 1996: 38), y basa su afirmación en los numerosos poetas jóvenes, menores de treinta años en activo. Ya en 1992, en la antología *Fin de siglo* Luis Antonio de Villena había vaticinado el lugar al que se dirigía la poesía preconizando una intensificación del realismo que desembocaría en una nueva poesía social:

Los poetas que pretenden perseverar en alguna forma de la *tradición clásica* se verán, muy pronto forzados a un giro. Los más perspicaces y alerta ya lo saben. Siempre es difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente (dentro de los baremos de esta tradición) deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo la nueva poesía social. (Villena, L. A., 1992: 33).

A principios del siglo XXI y una década más tarde de este pronóstico, Villena publica una nueva antología que, bajo el título *La lógica de Orfeo* (2003), realiza desde esta perspectiva cercana un diagnóstico de la poesía de los ochenta y noventa: “No creo que sea exageración excesiva decir que el dominio de lo que llamamos Poesía (matices y estilos quedarían naturalmente aparte) de siempre se ha bifurcado en dos caminos muy esenciales: la búsqueda o constatación de lo real, y la búsqueda o constatación de lo inefable” (Villena, L. A., 2003: 7).

Llamaré *voz lógica* a la que busca la múltiple constatación de *lo real* (concepto, insisto, no inmutable), y *voz órfica* a la que ha preferido básicamente el camino de lo oscuro o de lo supuestamente *inefable*. (Villena, L. A., 2003: 9).

Así vuelve sus ojos a la tradición más reciente para afirmar:

La poesía española de postguerra (desde la generación de Rosales, Panero o Vivanco, hasta los *novísimos* en su sentido más amplio, y con la sola excepción clara del *postismo* y su entorno neosurreal) es, en múltiples variantes, una poesía de *voz lógica*, porque cualquier otra dirección (e incluso la esteticista, dentro de la misma *voz lógica*) se hubiera entendido como *escapista*, descomprometida, y por tanto marginal, fuera de tiempo o circunstancia, cuando no *traidora*. (Villena, L. A., 2003: 11).

Sergio Gaspar, director de la editorial DVD, coincide con Villena al afirmar que su experiencia de editor le dice que está apareciendo en los últimos años “un regreso a las preocupaciones sociales” (Gaspar, 2001: 14), aunque tenue. Como editor de *Feroces* (1988) señala:

La mayoría de los autores jóvenes se orienta hacia una renovación de la poesía de la experiencia hasta ahora dominante, eso resulta cada vez más obvio, e intenta practicar una poesía que reflexione más hondamente sobre la condición humana, una poesía abierta a elementos irracionalistas e incluso visionarios, pero el paradigma inaugurado por los *novísimos* sigue vigente en lo que se refiere a la relación entre “lo poético” y “lo social”. (Gaspar S., 2001: 16).

Entiende Gaspar que la tendencia dominante ha sido *desplazarse de lo ético a lo estético* (2001: 14) por lo que describe una de las grandes fracturas de la poesía española de los últimos treinta años: “La ruptura con lo social, una de cuyas variantes es la ruptura con lo político” (Gaspar, 2001: 16), e ironiza al afirmar:

Hablar de poesía y compromiso en estos tiempo que corren en los que las aspiraciones y esfuerzo de muchos poetas parecen concentrarse fundamentalmente en ganar un premio de un millón de pesetas como mínimo (pronto 6.000 euros, como mínimo) o en aparecer en el mayor número de antologías, para no quedarse fuera de la foto, siempre

borrosa de la historia, o en amortizar una modesta parte de la hipoteca con los *bolos* que vayan saliendo, puede parecer, además de un discurso pasado de moda, un pecado de ingenuidad o, si nos ponemos cínicos, hasta una falta de educación. (Gaspar S., 2001: 13).

La afluencia de antologías en la década de los noventa es considerablemente mayor que en etapas anteriores. Son muchísimas las publicadas de las que se podrían considerar “generales”, entendiendo por tales que no muestran ningún signo distintivo de que haya discriminación alguna por razón de género. Sin embargo, basta mirar el índice para comprobar que muy poco se ha avanzado en cuanto a la presencia de las mujeres, por lo que en esta década asistimos al nacimiento de la que quizá hasta ahora ha sido más relevante antología de la poesía escrita por mujeres *Ellas tienen la palabra* (1997) – reúne la obra de cuarenta y una poetas –, publicada por la editorial Hiperión, que ya en la década anterior alumbró la controvertida *Las Diosas Blancas* (1985).

Al hablar de la nómina de poetas<sup>13</sup> que escriben en la década de los noventa no hemos de olvidar que autoras que ya venían haciéndolo desde los setenta y antes continúan publicando obras muy significativas en su producción y en el panorama general de modo que citaremos sólo algunos de los nombres que se incorporan: Josefa Parra, Mercedes Escolano, Aurora Luque, Isabel Pérez Montalbán, Esther Morillas, M<sup>a</sup> José Flores, Elena Medel, Ana Merino, Ariadna G. García, Esther Jiménez, Carmen Jodra, Silvia Ugidos, entre otros.

---

<sup>13</sup> En general, las mujeres poetas, al igual que sus compañeros, desde un punto de vista estético pueden adscribirse a cualquiera de las corrientes en boga: Concha García y Esperanza López Parada, como representantes del orfismo –según Villena–, aparecen en *La prueba del nueve*. Poesía de la experiencia: Silvia Ugidos, Ángeles Mora; en la antología de la diferencia encontramos a Juana Castro, Blanca Andreu, M<sup>a</sup> Antonia Ortega Aurora Luque, Concha García. Desde el punto de vista crítico no producen artículos o prólogos defendiendo una u otra corriente y cuando batallan lo hacen desde una postura de género.

### 2.3. El amiguismo como recurso retórico y otras escaramuzas literarias.

¡Poetas al salón que hay jurados!

En el café se gestan las hazañas;  
en el café los premios se reparten  
en el café se traman artimañas  
sin que los camareros se nos harten.

¡Qué baratos nos salen los jurados  
– amiguetes de mesa, copa y puro!  
¡Qué solidarios, desinteresados,  
ecuánimes y rectos! – os lo juro.

Si no vas al café ya estás perdido.  
Cogerse una cogorza en compañía  
para ganar es mucho más seguro  
que ser el Rilke más empedernido  
o escribirte las Rimas día a día  
con el rigor más exigente y duro.

Por eso he decidido, cara Obdulia,  
que esta tarde me voy a la tertulia

*Amparo Amorós, Quevediana*

Las guerrillas literarias no son algo nuevo que la sociedad finisecular del siglo XX haya inventado, recordemos las diatribas entre Góngora y Quevedo, Lope o Cervantes, por citar ilustres ejemplos de nuestra tradición clásica.

Los poetas del último tercio del siglo XX ejecutan y actualizan las batallas literarias en múltiples escaramuzas en las que la amistad y la controversia adoban una salsa en la que no faltan otros ingredientes como la envidia, el zancadilleo, las luchas de poder por las escasas primacías que ofrece el sistema: conferencias, lecturas poéticas, mesas redondas... que permiten a los autores disputar el limitado pastel institucional de ministerios, consejerías de cultura, diputaciones y ayuntamientos, a falta de unos efectivos derechos de autor que, en cuanto a las publicaciones de poesía, son un bien escaso, cuando no exótico.

La corte de los poetas anda desde hace algún tiempo bastante revuelta (¿alguna vez no lo estuvo?). Los nuevos poetas son legión, pero sólo unos pocos logran alcanzar el reconocimiento público y un lugar en los manuales. Los que se quedan en la cuneta bufan, se sindicán, patalean, denuncian mafias, arman todo el ruido que pueden en cualquier suplemento cultural que se pone a su alcance. (García Martín, *apud* Prada, J. M. de, 1996: 16).

Las anteriores palabras de José Luis García Martín sirven de entrada a Juan Manuel de Prada para un artículo que con el título “Las Sectas literarias” publica en 1996, en un momento en el que las polémicas —poéticas o menos— han alcanzado tal virulencia que no pueden ignorarse, aunque el acercamiento se haga muchas veces, como es el caso del citado artículo desde un tono paródico y jocosos donde el léxico de la guerra —facciones, contienda,

virulencia, batallas, búnker, fanatismo, ataques, persecuciones, invasor, neutrales— cobra brillo y fulgor no siempre metafórico: “Una batalla regocijante para quienes la contemplan desde la lejanía, aunque, por disputarse en mogollón, quede despojada de esa grandeza cainita que tienen los duelos con garrote o quijada de asno” (Prada, J. M. de, 1996: 16).

Juan Manuel de Prada disecciona las distintas facciones poéticas, da nombres y apellidos de poetas, editoriales, colecciones de diversa bandería, en un artículo documentado e hiperbólico en su expresión.

Los bufidos, los pataleos, la formación de sindicatos, la denuncia de presuntas mafias, las alteraciones acústicas, las promueven, en efecto, los poetas que se quedan en la cuneta, pero también quienes ocupan la carretera, también quienes recorren en actitud triunfal o petulante la senda del triunfo. Parece ser que los poetas disfrutaban escarneciendo a su adversario, practicando ese matonismo que nace de la fanfarronería o el empacho de endecasílabos. Y hasta cierto punto resulta comprensible: nadie es sublime sin interrupción. (Prada, J. M. de, 1996: 16).

Los enfrentamientos poéticos se celebran en escenarios de papel abiertos al público: periódicos y suplementos culturales, revistas literarias, prólogos, encuentros, mesas redondas albergan los dimes y diretes que proliferan en una ceremonia de la confusión donde el ingenio poético se recrea en la sátira, la parodia y el argumento *ad personam*, como principales recursos retóricos. Los poetas se valen de agudas disquisiciones verbales para defender sus respectivos puntos de vista en materia poética, “unos y otros se atribuyen corruptelas, se motejan de clónicos<sup>14</sup> o tontilocos<sup>15</sup>, de acaparadores o advenedizos” (Prada, J.

---

<sup>14</sup> El grupo de “la Diferencia” con el poeta Cordobés y director del suplemento cultural *Cuadernos del Sur*, Antonio Rodríguez adjetiva como poetas *clónicos* a los poetas de “la Experiencia”.

<sup>15</sup> Felipe Benítez Reyes, desde la poesía de “la Experiencia” adjetiva de *tontilocos* a los poetas de “la Diferencia”.

M. de, 1996: 16 ), aunque muchas veces tras encendidas soflamas se ocultan otros intereses extraliterarios: cuestiones de poder casi siempre, pertenencia a grupos, lucha por subvenciones, control de prensa literaria, críticos, canales de difusión. La vanidad, de la que no está exento ningún gremio, parece proliferar entre los poetas con especial virulencia. Así responde Juan Bonilla –poeta antologado en *10 menos 30*–, cuando Luis Antonio de Villena le pregunta por la poesía española del momento “hay unos cuantos buenos poetas, otros que pueden llegar a ser buenos, y una muchedumbre de versificadores con ombligos cuyos diámetros espantarían al más voraz de los lectores” (Bonilla *apud* Villena, L. A. de, 1997: 138).

En el espacio –abierto o cerrado, según se mire– de un seminario dedicado a diseccionar la “poesía última” sitúa el crítico Luis García Jambrina –a la sazón coordinador del evento– una anécdota que, no por hiperbólica, se halla fuera de la realidad, tales han sido las disquisiciones poéticas de las últimas décadas:

A pesar de mi evidente neutralidad, de mi espíritu conciliador y de la gran cantidad de vaselina despilfarrada, no conseguí evitar el despellejamiento colectivo, ni mucho menos, salir indemne de la refriega. Así que juré no volver a comparecer en una de estas justas poéticas mientras los contendientes no cambien los proyectiles puramente verbales por auténticas armas de fuego. A ver si de esta manera se despeja un poco el panorama de la poesía española. (García Jambrina, *apud* Prada, 1996: 20).

El mundo de la poesía se presenta como “un microcosmos cerrado, asfixiado, autofágico, que permite la proliferación de envidias, malentendidos y chismes, tormentas ridículas en un vaso de agua.” (Villena, L. A. de, 1988: 64), donde la constitución del mercado literario y la pugna por la hegemonía se constituye en uno de los factores fundamentales que alimentan las disputas. (Mainer, J.C. 1998: 11).

Pero es que detrás de todo estos ritos territoriales de vanidad se dibujan los réditos de una sociedad literaria todavía imperfecta y quizá demasiado condicionada por la publicidad y la presencia física de los escritores como oráculos: los contratos son más sustanciosos pero, a su conjuro, importan demasiado las mesas redondas, las conferencias, los cursos de verano, los viajes pagados, por esa particular forma de extranjero que son los departamentos de español y los Institutos Cervantes. (Mainer, J.C., 1998: 12).

Tanto es así que puede ocurrir que un libro o un autor sean conocidos o valorados más por su capacidad para polemizar o revolver el ya de por sí río revuelto de la poesía, que por la obra impresa. La polémica extraliteraria cobra así fuerza retórica y avala lo que de otra manera pasaría desapercibido.

El denominado *mundo literario* (el espacio gremial de la literatura en periódicos, editoriales y medios de comunicación) como en casi todos los gremios ocurre, no es precisamente una balsa de aceite, aunque esas crispaciones íntimas rara vez tengan interés —fuera del propio chisme gremial— para los lectores. A veces, la calidad de un libro, de un programa o de un escritor se mide, íntimamente, por el número de enconado de polémicas y opiniones que suscita entre los sacripantes (y lo que es más terrible, los meros figurantes o comparsas sólo) de ese *mundo literario*. (Villena, L. A. de, 1998: 9-10).

### ***Crítica y antólogos.***

Críticos y poetas parecen aceptar con resignada ironía las ineludibles escaramuzas literarias como intrínsecas al sistema:

La poesía, como toda manifestación artística, está sometida a unos factores de variabilidad que van desde los planteamientos del poeta, las determinaciones del mercado, la serie cultural en sentido amplio, el peso

de la propia serie literaria que llega, en muchos casos, a hacerse casi insoportable y algo, aparentemente tan pedestre como los circuitos, los amiguismos, los mecenazgos políticos o casi, etc. (Garrido Moraga, A., 1995: 11).

Pero por elementales razones de higiene intelectual, no conviene acercarse demasiado a esos bajos fondos; una cosa es participar de vez en cuando en alguna escaramuza de la guerra literaria (reconozco que es el único deporte que practico) y otra, muy distinta, mezclarse con las actividades de la guerra sucia. (García Martín, 1999: 481).

En este panorama la crítica literaria será vista bajo sospecha y se requerirá con urgencia la necesidad de una crítica independiente de grupos y escuelas, de editoriales y suplementos literarios. En el enfrentamiento entre crítica académica y periodística es esta última la que sale peor parada.

La crítica periodística de las últimas décadas del XX ha sufrido el menosprecio de la crítica académica —nacida esta última en el Renacimiento y vinculada a la retórica y a la visión de la literatura según los modelos clásicos—, la cual se ha ofrecido en no pocas ocasiones como la crítica seria, rigurosa y objetiva por excelencia. (Pulido Tirado, 2003: 438).

La crítica periodística por su inmediatez ha sufrido el riesgo de estar más al servicio del marketing y del intercambio interesado de reseñas y elogios, actuando como elemento propagandístico de acercamiento a los lectores, la mayor parte de las veces los propios poetas. Los autores, en no pocas ocasiones, han deambulado a la caza de la reseña periodística, la foto o el escaparate de la portada de su último libro en algún suplemento literario, abonando un territorio de intereses prestados e intercambiables, donde lo que está en juego es mucho más que el estricto intercambio literario: “Mediante la letra impresa vendida al consumidor potencial se inserta el escritor como profesional libre en la estructura social burguesa” (Ayala, F., 1984: 48).

El *hoy por ti, mañana por mí* ha funcionado no sólo en la prensa escrita, sino también en los programas culturales de radio y televisión, así como en las invitaciones cursadas para participar en congresos, encuentros, mesas redondas, ciclos de poesía, presentaciones de libros, en general en aquellas ceremonias de promoción, —que se procuran mediáticas siempre que sea posible—, donde el reconocimiento social y el culto a la imagen de los creadores puede superar, con mucho, la propia obra.

De modo que la función de la crítica ha rebasado de manera importante su primitiva encomienda mediadora entre escritores y lectores. Su función se convierte en algo más político, en el sentido de la influencia que ejerce en la sociedad, en tanto que se ejecuta desde postulados dominantes: editores, antólogos, críticos, profesores.

La crítica literaria periodística practicada en nuestro país como un discurso abocado al silencio, esto es, como un discurso que a pesar de hablar termina por no decir: un discurso devaluado o privado de su supuesta eficacia originaria, lo que, dada la relación de fuerzas sociales en este momento histórico de capitalismo postindustrial, parece alcanzar una clara justificación. (Chicharro, A. , 1992: IV-V).

El poeta y crítico Miguel Casado denuncia el carácter ficticio de la crítica literaria en España adjudicándole sólo el estatuto de instrumento al servicio de las relaciones de poder establecidas (Casado, 1990-1991: 14). Crítica militante a la que se refiere José Luis García Martín quien, al ponderar sus riesgos, realiza un retrato apasionado de la poesía como patio de vecinos donde las rencillas suman venganzas y el zancadilleo se constituye en uno de los referentes fundacionales del panorama poético estorbando frecuentemente la recepción de las obras literarias, al margen de su calidad estética.

Hoy en día, aunque la agresión física no quede enteramente descartada, existen formas de venganza más sutiles. Si se me permitiera una

incursión en la autobiografía, yo podría citar unas cuantas<sup>16</sup>: desde el clásico anónimo soez hasta el no menos clásico veto para que tu nombre no aparezca en las páginas de determinadas revistas ni entre los invitados a cualquier Congreso que organice el Ministerio de Cultura, sin olvidar tampoco –son muchos los poetas catedráticos o, al menos, los que se tienen por tales– las zancadillas puestas para dificultar tu carrera académica. (García Martín, 1988b: 131).

Entiende García Martín que la crítica académica no suele entrar en conflicto con los escritores vivos al dirigir su objeto de estudio sobre clásicos, cuestiones teóricas o distraerse en controversias sobre diversas escuelas. Según él, la crítica militante y la que genera polémica es la que suele ocupar las páginas de los periódicos, revistas o suplementos literarios, aunque no ignoramos cuánta veces es ejercida por profesores universitarios, en muchas ocasiones poetas con obra sobradamente conocida y comprometidos con grupos poéticos u opciones estéticas.

La forma más habitual que adopta esa crítica es la de reseñas en revistas y suplementos literarios, pero no es la única. Los jurados, los antólogos, los lectores de las editoriales influyen de igual o acaso de más decisiva manera en la marcha de la literatura, sobre todo cuando esos puestos se desempeñan de manera continuada. (García Martín, 1988b: 132).

Una mirada al panorama poético de los últimos treinta años apoya estas opiniones de García Martín, pues es de sobra conocido cómo esos puestos se desempeñan de manera continuada por las mismas personas y respecto al tema objeto de nuestro estudio hemos de resaltar la ausencia –también continuada– de mujeres en lo que podíamos denominar “centros de poder”, de información o de opinión. Pensemos si no en cuántas mujeres dirigen

---

<sup>16</sup> El citado José Luis García Martín realiza estas afirmaciones en el contexto del III Encuentro de Poetas Andaluces, celebrado en Córdoba en 1987.

editoriales de poesía —Luzmaría Jiménez Faro, Torremozas—, cuántas forman parte de los jurados<sup>17</sup> de prestigiosos premios<sup>18</sup>; o han realizado antologías — Jiménez Faro y Noni Benegas—.

También en este caso, García Martín ridiculiza a las mujeres que sí forman parte de estos centros de poder como si se tratara de antólogos de paja que ocultan nombres masculinos.

Una profesora despistada, la esposa de un editor de poesía, una lectora de español en no sé qué Universidad, incluso una hispanista inexistente, firman algunas de las más conocidas antologías de poesía actual. Los verdaderos antólogos están camuflados dentro, menos para disimular la algo ruborizante autoselección que para evitar la respuesta agresiva de aquellos a los que han dejado fuera. (García Martín, 1992a: 128).

García Martín resume la importancia de una crítica autorizada y respetada para la constitución de la literatura de una época:

No existe gran literatura sin el acompañamiento de una crítica que subraye sus valores, los defienda [...], contribuya a hacerlos accesibles al lector. [...] sin la ayuda de los críticos, la verdadera literatura no conseguiría llegar a los lectores de hoy ni a los del mañana, al quedar sepultada bajo los oropeles publicitarios o bajo la polvorienta pátina del tiempo. (García Martín, 1988b: 132).

y destaca algunos de los males<sup>19</sup> que —según él— sufre la literatura: (García Martín, 1988b: 132-133).

---

<sup>17</sup> En 2004 la poeta cordobesa Juana Castro, propone una carta firmada por numerosas poetas, y dirigida a la recién nombrada Ministra de Cultura, Carmen Calvo, en la que se solicita su mediación para que las mujeres poetas sean nombradas en igualdad con sus compañeros como miembros de los jurados en los premios institucionales de poesía.

<sup>18</sup> Después de más de una década en la que no participó ninguna mujer en el jurado del Premio Loewe, encontramos a dos en diferentes años: Cristina Peri Rossi y Clara Janés

- Las reseñas. No siempre las realizan críticos competentes, sino muchas veces amigos del autor, o se escriben por encargo, sin la formación adecuada, o se copian los comentarios de la contraportada.
- Los jurados. También muchas veces se diluye su valor pues junto a los organizadores del premio, en ocasiones con escasa autoridad literaria se suman nombres con gran respaldo mediático que no siempre responde a su capacidad crítica.
- Los antólogos. Entiende García Martín que frecuentemente no son los más informados, sino que respaldan intereses de amistad o influencias varias.
- Las publicaciones oficiales. Muchas veces se conceden de manera insensata sin que tengan repercusión real en la buena literatura.
- Los críticos. La influencia mediática es notoria, pues se puede valorar más a un crítico por el medio en el que trabaja que por su preparación.

Frecuentes son las acusaciones cruzadas entre críticos en un fogueo continuo desde corrientes enfrentadas, antólogos, editoriales, colecciones de poesía y suplementos literarios. Juan Manuel de Prada apunta: “Quienes mayormente han influido en el arraigo y prestigio de la poesía de la experiencia han sido, más que los críticos, algunos editores y antólogos. Renacimiento en Sevilla, Pre-Textos en Valencia o La Veleta en Granada desempeñan una labor militante, casi de apostolado a favor de esa corriente” (Prada, J. M. de, 1996: 18). En lo que parece de acuerdo José Luis García Martín.

---

<sup>19</sup> A ello habría que sumar otras reflexiones a las que trataremos de dar respuesta en este trabajo: ¿Se han defendido o se defienden las obras de las mujeres? ¿En qué medida continúa vigente la idea decimonónica de que las poetas –poetisas– no escriben sino una literatura de segundo grado? Ante la abundante producción poética de las mujeres, ¿se corresponde con una buena difusión y recepción? ¿Se cuestiona la calidad de la obra de las escritoras? ¿Cómo reaccionan las poetas?

Otras colecciones de poesía que han contribuido a conformar las tendencias de la generación de los ochenta son “Trieste”, “Renacimiento”, “Maillot amarillo” y “Pamiela”; en todas ellas, –aunque publican poetas de diversas promociones y características– la personalidad del director influye de decisiva manera, con lo que destacan del eclecticismo o del amiguismo habitual. (García Martín, 1988a: 14).

Así, no es extraño que se acuse a un antólogo o antóloga de realizar una muestra disparatada, ajena a cualquier criterio riguroso y amparada por el contrario en parámetros tan aleatorios como el gusto personal o la amistad. En *Las voces y los ecos*, leemos a propósito de la antología *Joven poesía española* (Moral, C. y G., Pereda, R. M., 1979) que no sólo no se indican los criterios seguidos para la selección de poetas antologados sino que, por otra parte

El criterio seleccionador –no hay que alarmarse por ello, es el más frecuente– parece haber sido el puramente amical. Sólo así se explica la inclusión, junto a los nombres fundamentales (Gimferrer, Carnero, Colinas, Talens, Villena), de un abundante coro de mediocridades. (García Martín, 1980: 41).

Numerosas son las denuncias de amiguismo en el patio de butacas del teatro literario: “El poeta debe aspirar –hoy más que nunca– a salir del cogollito de los primos, amigos y congéneres [...] y alcanzar al lector general, al que no sólo lee poesía, sino cualquier literatura que le interese” (Villena, L. A. de 1988: 64), pues con demasiada frecuencia se ha requerido para estar en el candelero literario: “Tener un amigo en el Ministerio de Cultura, estar apoyado por un crítico corrupto de la Prensa, tener el sostén de una galería multinacional y ser capaz de esgrimir públicamente imbecilidades sin la mayor vergüenza” (Subirats, E., 1988).

En el “Epílogo” titulado: “El canon, las generaciones, las antologías: algunas observaciones en primera persona” (García Martín, 1999: 469-485) se

refiere García Martín a los intereses creados en el mundo poético, así como a los dudosos disfraces que adoptan que, por otra parte, no engañan a nadie:

Escritores doblados de críticos, o al revés, la mayoría de quienes se ocupan de la literatura actual, desempeñan en ella algún papel, por pequeño que sea, tienen intereses creados, y el respeto hacia los lectores obliga a reconocerlos, sin pretender engañarles con un disfraz de asépticos investigadores por encima del bien y del mal. (García Martín, 1999: 471).

Las acusaciones de tráfico de influencias literarias surgen desde cualquier ángulo y afectan a todos las esquinas del panorama literario, Frecuentes han sido también las imputaciones veladas o directas sobre la legitimidad de la concesión de algunos de los premios de poesía más importantes. Tal el es caso de Premio de Poesía Loewe: “La vieja leyenda – no sé si verídica en otros casos– de que el Premio estaba dado de antemano fue el primer infundio (publicitario, en el fondo) que cundió<sup>20</sup>. Pero Villena afirma rotundo: “El Premio nunca ha estado dado y nunca lo estuvo.” (Villena, L. A. de, 1998: 11).

El prólogo como claramente anuncia en el título –*La poesía Plural, (diez años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe)*– se constituye en una crónica del premio defendiéndose de las acusaciones de amiguismo en el reparto de su gloria. Así nos narra los deliberados intentos del jurado por ignorar el que le parecía sin duda el mejor libro en su primera edición –*Galería de fantasmas* de Juan Luis Panero–: “Nos propusimos –para contravenir el rumor– que Juan Luis Panero, amigo nuestro, no ganara el Premio” (Villena, L. A. de, 1998: 11), pero después de leer y leer los otros libros, el jurado –entre los que se encontraba el propio Villena que nos narra–, valorando la mayor

---

<sup>20</sup> Se está refiriendo a la primera edición del Premio Loewe de Poesía y a los rumores de que Juan Luis Panero había retirado el libro de una editorial para presentarlo al citado premio.

calidad literaria del libro de Panero, convino: “¿por qué no mantener nuestro criterio frente a las gacetillas inanes?” (Villena, L. A., de, 1998: 11).

Anotamos este ejemplo como una muestra más de las escaramuzas frecuentes en el panorama literario. También acusaciones de amiguismo se sucedieron el año en que Luis García Montero ganó el VI Premio Loewe – *Habitaciones separadas* –, estando en el jurado su amigo Felipe Benítez Reyes.

Esto es sólo una pequeña muestra que reseñamos porque podemos constatarla documentalmente, si bien no es la única de las muchas denuncias orales o escritas –sí constituye un indicio y un síntoma de algunos de los torbellinos que han agitado el mar de fondo de la poesía–. Pero tampoco es ese el objeto de nuestro estudio. Sí lo es analizar la exclusión de las mujeres entre los jurados y los premiados de importantes galardones poéticos, lo que algunas poetisas han denunciado como reparto de favores y parcelas de poder entre los poetas del sexo masculino sin permitir la entrada –o muy escasamente– a las mujeres poetisas.

El libro, que resume diez años (1987-1997) del Premio Loewe (Villena, L. A. de, 1998), uno de los más prestigiosos y en algún momento el mejor dotado, sin embargo, no hace referencia a ninguna mujer como miembro del jurado: Carlos Bousoño, Francisco Brines, Pere Gimferrer, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Octavio Paz, son algunos de los nombres ilustres que aparecen como integrantes del jurado. En cuanto a los premiados, sólo una mujer resulta ganadora también en esa década: Josefa Parra, que en 1995 obtuvo el VIII Premio a la Creación Joven. En años posteriores a los recogidos por el libro, el jurado del Loewe ha contado con escasa, aunque prestigiosa presencia de mujeres: Cristina Peri Rossi o Clara Janés.

La participación en cualquiera de las múltiples antologías que se han publicado en las tres últimas décadas del siglo XX en España ha levantado sospechas y resquemores, acusaciones entre grupos, de muy diversa bandería e incluso confrontaciones personales, conscientes del influjo de las antologías.

Los antólogos, fundamentalmente hombres, han seleccionado a pocas mujeres, sin embargo cuando son mujeres las que realizan la antología tampoco

hay diferencias – Rossel, Palomero –, salvo en el caso de mujeres que proponen ya desde el comienzo un planteamiento feminista o de discriminación positiva: Benegas, Jiménez Faro, Ugalde.

### *Contra la poesía de la experiencia.*

Algunas de las más sonadas diatribas de los últimos veinte años en el panorama poético han tenido como blanco la corriente realista de la poesía de la experiencia<sup>21</sup>. Ásperas polémicas entre escritores que no son materia nueva en el mundo de las letras aunque hayan cobrado especial virulencia en artículos y suplementos literarios. Ya en 1975 consta el “*Parnasillo provincial de poetas apócrifos*”, ideado por Agustín Delgado, Luis Mateo Díez y José M<sup>a</sup> Merino. Los dos primeros estuvieron entre los fundadores del Equipo Claraboya que en 1971 calificó a los novísimos de “*neocapitalistas complacientes con el franquismo*” (Mainer, J. C., 1998: 13).

La poesía de la experiencia, considerada la corriente hegemónica de los ochenta y buena parte de los noventa ha sido vista con recelo por poetas y grupos poéticos que la han acusado de monopolizar influencias y parcelas de poder.

En la actualidad, la poesía de la experiencia, como la aldea gala de Asterix, está siendo hostigada por múltiples guarniciones romanas: desde Canarias, en torno a la figura de Andrés Sánchez Robayna, se aboga por una poesía reconcentrada y muy lacónica, despojada y austera, en la línea de José Ángel Valente; en Valencia, una revista dirigida por Salvador F. Cava, *La factoría valenciana*, lanza diatribas contra poetas como Vicente Gallego o Carlos Marzal, e incluso dedica

---

<sup>21</sup> El colectivo Alicia Bajo Cero, en *Poesía y poder* (1977), arremete contra la poesía realista y contra la crítica que la ampara.

estudios monográficos a la obra de Benítez Reyes, a la que considera paradigma de una literatura puesta al servicio del poder. (Prada , J. M. de, 1996: 19).

Pero los dardos poéticos circulan en todas direcciones y son rebatidos por los poetas de las diferentes tendencias. Así se manifiesta Felipe Benítez Reyes contra *La prueba del nueve*.

Yo no rechazo la vanguardia histórica. Lo que me resulta más difícil de asimilar es el perfil actual del vanguardista: alguien que escribe cuatro majaderías sin ton ni son, con una sintaxis de indio apache, que gana premios de diputaciones y ayuntamientos y cuya fotografía sale en las páginas de *Ínsula*, ilustrando una reseña firmada por algún crítico— generalmente de Valladolid— que es, a su vez, un vanguardista aficionado a dar conferencias profesoras por las cajas de ahorros. Los vanguardistas de hoy son muy raros. (Benítez Reyes, *apud* Prada, J. M. de, 1996: 20).

Afirma Juan Manuel de Prada:

De Valladolid o de provincias limítrofes, son oriundos un grupo de poetas y críticos con un protagonismo creciente: Miguel Casado, Olvido García Valdés, Ildefonso Rodríguez, Carlos Ortega, Esperanza Ortega, etc. Agrupados en torno a la revista *El signo del gorrión* [...]. Otros cultivadores de esta corriente, además del grupo vallisoletano, serían Jorge Riechmann, Concha García o Juan Carlos Suñén. Aparte de la revista *El signo del gorrión*, encontramos sus elaboraciones críticas en *El Urogallo*, y sus obras de creación en editoriales como Cátedra o Ave del Paraíso (Regentada por Ullán). (Prada, J. M. de, 1996: 20).

Jordi Gracia se refiere a las dificultades para “negociar una paz estable entre el eje Sevilla-Granada (García Montero y Benítez Reyes) y el eje Valladolid-Valencia (Miguel Casado y Juan Carlos Suñén):

Parece irrenunciable el sentido de la poesía que han publicado unos desde calle del Aire, Renacimiento o La Veleta, y otros desde Barrio de Maravillas, El Signo del Gorrión o Ave del Paraíso. Incluso los patronos que han escogido –Gil de Biedma o Brines, por un lado, y José Ángel Valente, por el otro– anduvieron a la greña *in vita* y a veces incluso *in morte*. (Gracia J., 2000: 100).

No obstante, Luis Antonio de Villena afirma que los planteamientos críticos de los poetas de la corriente minimalista se han ido dulcificando con el tiempo: “La agresividad crítica de Suñén y Miguel Casado llegó a ser inaceptable: desvalorizaban todo lo que no era progenie de Valente o Gamoneda o Sánchez Robayna.” (Villena, *apud* Prada, J. M. de, 1996: 20).

Especialmente virulenta se ha mostrado la lucha que entre poetas de la experiencia y poetas de la diferencia, desde *Cuadernos del Sur* con Antonio Rodríguez que publica *Elogio de la diferencia*<sup>22</sup>. *Antología consultada de poetas no clónicos* (1997).

### ***El gran momento de la versiprosa.***

Otro de los autores que viene a sumarse a las polémicas literarias es Leopoldo Alas con “El gran momento de la versiprosa”, conferencia pronunciada en la Universidad de San Sebastián el 22 de abril de 1993 y publicada<sup>23</sup> en la Revista *Claves* (1993). La virulencia de sus opiniones se hace

---

<sup>22</sup> Pulido Tirado (2003) entiende que en esta obra el antólogo realiza un resumen que puede considerarse síntesis y culminación de todas las críticas vertidas sobre la poesía de la experiencia.

<sup>23</sup> Recogida posteriormente en el volumen *Hablar desde el trapecio* de Leopoldo Alas, Huerga y Fierro, Madrid, 1995 pp. 77-87.

patente en expresiones como<sup>24</sup>: “Versiprosa es traducir con palabras la insignificancia, son los estilos parche y los subcontenidos que genera la falta de sustancia” (Alas, L., 1995: 77). “La poesía que es incapaz de inventar una realidad habitable de matices sublimes, que no te redime de la banalidad y la rutina y nunca penetra en los espejos, es más versiprosa que poesía.” (Alas, L., 1995: 80). “Nunca una generación [...] produjo más bazofia en menos tiempo ni recibió desde el principio más atenciones de la crítica” (Alas, L., 1995: 83).

El ataque a la poesía de la Experiencia es manifiesto:

Tras la impostura de los efectos culturalistas y la pompa de las citas y los guiños, los herederos tenían que simular una estética aparentemente distinta para poder continuar con la mascarada. Por eso se inventó la otra sentimentalidad —o como se llame—, el retorno del yo, los universos cotidianos, la anécdota, el marco de la ciudad, sus trivialidades: como para demostrar que se estaba rescatando la sinceridad de los sentimientos frente a los excesos de la ornamentación y la pedrería. Pero lo grave es que, en general, la última poesía no sólo no proyecta ningún sentimiento, sino que ni tan siquiera logra fingirlo. Hay más intimismo en la lista de la compra que mal escribe un analfabeto funcional que en la mayoría de los subproductos poéticos de nuestros coetáneos. (Alas, L., 1995: 78-79).

Pero no es sólo la poética de la *Otra Sentimentalidad* la devaluada por Leopoldo Alas, sino que arremete también contra todas las corrientes poéticas de la época: “La readaptación de la épica [...] no deja de parecernos reaccionaria” (Alas, L., 1995: 85); “El neosurrealismo que abandera Blanca Andreu [...] se fundamenta en un decir inconexo, [...] ruptura de nexos sintácticos que a lo sumo consigue incomodar la lectura.” (Alas, L., 1995: 85).

Sin renunciar a los argumentos *ad hominem*, tan frecuentes en las últimas diatribas poéticas:

---

<sup>24</sup> Citamos por *Hablar desde el trapecio* (1995).

Los versiprosistas sienten nostalgia del tedio y desde el tedio. Jamás han amado, pero escriben sobre el amor y lo hacen encima con avergonzada timidez. [...] Y es tan aburrida la vida que han llevado, han tenido unas novias tan feas y unos gustos tan mezquinos. (Alas, L., 1995: 79).

Por otra parte es bastante común que los críticos se acusen de no haber leído a los que critican. Así lo confiesa Leopoldo Alas. “En su última entrega *Divisibilidad indefinida*, que por supuesto no he leído, dicen algún críticos que Guillermo Carnero...” (Alas, L., 1995: 83) y finaliza señalando como poetas dignos de tal nombre a José Ángel Cilleruelo, Carlos Marzal, José Antonio Mesa Toré, Luis Muñoz.

Para Luis Antonio de Villena: “Cuando un contemporáneo –especialmente si él mismo es escritor o poeta, pero muy a menudo también crítico– escribe sobre otros contemporáneos, es casi inevitable que tome partido” (1992: 9) y todavía más, parece ineludible que las rencillas personales afloren:

Cuando Leopoldo Alas, por poner un caso, arremetía en las páginas de la nada poética revista *Claves*<sup>25</sup> contra la *poesía de la experiencia* y sus defensores (especialmente contra Luis García Montero y Felipe Benítez Reyes) dirimía en el fondo, y algún párrafo de su artículo lo deja entrever, una cuestión personal y un daño íntimo de ausencia, porque él nunca ha practicado –con sus peculiaridades al caso– otra cosa que una poética de la experiencia. (Villena, L. A. de, 1997: 10).

---

<sup>25</sup> Luis A. de Villena se refiere al artículo de Leopoldo Alas “El gran momento de la versiprosa” (1993).

## *El sindicato del crimen*

*El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante*, es una obra que, publicada en 1994, irrumpe en tono paródico y jocoso en el panorama antológico del momento alimentando la ya larga controversia entre los poetas de la experiencia, y la diferencia, corrientes minimalistas, etc. Variadas escaramuzas literarias llevan a la publicación de *El sindicato del crimen* (1994), obra apócrifa firmada por Eligio Rabanera que no es otro que Felipe Benítez Reyes.

Lúdica, irónica, divertida, y reafirmación absoluta de la hegemonía de la *poesía de la experiencia*, es la antología realizada clandestinamente por Felipe Benítez (alias Eligio Rabanera) bajo el título *El sindicato del crimen. (Antología de la poesía dominante)*, Ediciones La Guna, Argamasilla, 1994, con un hilarante prólogo en que se hace eco de los ataques que, en los *márgenes tribales de la literatura*<sup>26</sup>, se han hecho a los poetas de la experiencia y a su supuesto poder. *El sindicato del crimen* – más allá de la estupenda broma literaria, en su ejecución, no en lo que antóloga – es ciertamente la constatación más rotunda de un éxito. (Villena, L. A. de, 1997: 19).

Eligio Rabanera compone esta antología en la que reúne a 49 poetas<sup>27</sup> de los que se consideran integrados en la estética dominante, esto es, de la experiencia. El antólogo, heterónimo de uno de los poetas de la experiencia más destacados –Felipe Benítez Reyes–, se vale de un tono irónico e hiperbólico para justificar la presencia de la denominada “corriente dominante”. Benítez responde así, a través de la parodia, a los ataques que desde Valladolid y

---

<sup>26</sup> El subrayado es nuestro, M. R.

<sup>27</sup> Parece claro que también en las guerras literarias los poetas cuentan con escaso reparto, pues de 49 antologados sólo 3 son mujeres: Aurora Luque, Amalia Bautista y Ángeles Mora.

Córdoba ha recibido la poética de la experiencia. “La poesía dominante y serializada se caracteriza por no soportar siquiera los más elementales niveles de hermenéutica rigurosa” (Rabanera, 1994: 10).

Se les acusa también de aprovechar todo filtro institucionalizador del discurso poético para fines propios; ser corrupto a niveles generales [...]; no difundir su poesía por afición o por desesperación, sino únicamente por dinero; acaparar premios importantes, antologías, historias de la literatura, suplementos literarios, revistas, congresos editoriales, asociaciones de vecinos, clubs de caza y pesca, cursos de verano, endecasílabos; practicar la base endecasilábica inmovilista como metáfora del Poder establecido; No ser buena persona; enviar regalos por Navidad a la crítica. (Rabanera, 1994: 10-12).

Frente a éstos: “El poeta dominado tiende a la melancolía, al despecho, a la confusión ideológica y sintáctica, a la acedia y a la redacción de manifiestos” (Rabanera, 1994: 11).

Aunque *El Sindicato del Crimen* (Rabanera, 1994) parece replicar a *Elogio de la diferencia* (Rodríguez Jiménez, 1997), sin embargo se adelanta tres años en su publicación. Los indicios dialógicos observados pueden deberse a que, ya desde 1992, Rodríguez estaba consultando su antología de manera privada y pública a través de las páginas de *Cuadernos del Sur* que ofrecieron un adelanto de la misma<sup>28</sup>. Por tanto es de suponer que Benítez Reyes tuviera cumplido conocimiento del tema —expuesto sin ambages en sucesivas entregas del suplemento cultural del *Diario Córdoba*—. De cualquier manera, la respuesta de Benítez Reyes se dirige a todas las puyas recibidas por los poetas de la experiencia, en general.

---

<sup>28</sup> Es una antología que se aborda en principio desde un punto de vista periodístico. “Tanto la redacción de esta introducción como la preparación de esta antología se llevaron a cabo en el verano del 92. Las circunstancias han cambiado realmente poco, [...] Si este libro no ha visto antes la luz ha sido precisamente por las mismas presiones que se denuncian en el mismo, tan características de nuestra vida literaria” (Rodríguez Jiménez, A. 1977: 18).

El prólogo termina con una circular, la nº 115 del Sindicato a sus asociados en la que dan cuenta de la inevitable aparición de la antología y de su intención de dejar pasar el atrevimiento de Eligio Rabanera: “La Dirección General del Sindicato, en contra de su costumbre, ha decidido no vetar esa antología ni mandar un par de piquetes para entrar en razón al antólogo Rabanera” (Rabanera E., 1994: 10).

Completan estos dos documentos el breve prólogo de Rabanera titulado “Poesía española contemporánea: el discurso impermeable (o dominar por dominar)” así como la circular 115 del Sindicato con una nota que, a modo de posdata, da cuenta del trágico final de Eligio Rabanera, ametrallado y arrojado al río Esgueva, a su paso por Valladolid. El hecho de que se elija un río de Valladolid y la alusión a los versos de Góngora burlándose del mismo, no hace sino insistir en clave culta e irónica en las diferencias entre los poetas de diferentes orientaciones poéticas. Estaría aquí de alguna manera enfrentado el grupo de la experiencia, de raíces andaluzas, aunque con presencia de autores de otros lugares de la península frente al grupo de Valladolid representado entre otros por la revista *El signo del gorrión* y la antología *La prueba del nueve*.

### ***Poética de la diferencia.***

*Elogio de la diferencia (Antología consultada de poetas no clónicos)* es una antología poética publicada por el poeta y director del suplemento literario del *Diario Córdoba, Cuadernos del Sur*, Antonio Rodríguez Jiménez, que recoge a treinta y cinco poetas de los que seis son mujeres: Elena Martín Vivaldi, Juana Castro, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Concha García, Blanca Andreu, Aurora Luque. Serían las poetas no clónicas.

La antología de Antonio Rodríguez, condecorado por Juan Manuel de Prada como “látigo de poetas clónicos” (Prada, 1996: 16) se presenta no como una antología generacional, ni pretende dar cuenta de una determinada corriente poética, sino que más bien incluye a poetas que comparten el rasgo

común de ser “poetas isla”, tal y como se indica en el prólogo. Se plantea como un antología transversal en la que estarían incluidos poetas “pertenecientes a todas las generaciones de poetas vivos”, y sobre todo, “que no estén recibiendo el reconocimiento que merecen” (Rodríguez Jiménez, 1997: 9).

Mezcla, pues, de criterios heterogéneos: estéticos, políticos y subjetivos es el andamiaje sobre el que se construye esta antología, en la que Rodríguez Jiménez señala como pautas de admisión: “El rasgo distintivo del “no clónico” es la autenticidad en su trayectoria”, así como otros, tales, el carácter de voz poética perfectamente diferenciada; el que, precisamente por causa de esa voz personal, no mimética, hayan sido ignorados por los órganos de difusión de la cultura dominante; que hayan sido conscientes de esa postergación y o bien se hayan retirado a continuar con su obra o hayan ejercido una actitud testimonial mediante la crítica escrita. (Rodríguez Jiménez, 1997: 10)

Se trata de una antología consultada, según indica su autor, en la que han participado más de cincuenta personas entre poetas, críticos, estudiosos o editores de poesía.

A cada uno de los consultados<sup>29</sup> se les pedía que confeccionaran una lista de 40 poetas españoles vivos “con voz auténtica”, “genuinos”, “con personalidad propia”, que “sientan y vibren por sí mismos”, que “no sean ecos”, que “no copien excesivamente”, que “por sus venas corra sangre roja, que “haya en ellos focos de genialidad y de autenticidad”, de “coherencia”, que “sean poetas de verdad”, que “no hagan política”, que “no tengan poder”, ni “sean famosos”, que “no hayan tenido por

---

<sup>29</sup> Los consultados fueron: Carlos Álvarez Ude, Ángel Estévez Molinero, Jordi Virallonga, Jon Kortázar, Juana Castro, Antonio Enrique, Juan José Lanz, Manuel Jurado López, Javier Sánchez Menéndez, María Antonia Ortega, Miguel Galanes, Carlos Clementson, Alejandro López Andrada, Federico Gallego Ripoll, Antonio Colinas, Antonio L. Bouza, Rafael Soto Vergés, Rosa Lentini, Rafael Pérez Estrada, Francisco Ruiz Noguera, José Luna Borge, Emilio Cocco, Sergio Gaspar, José Ángel Cilleruelo, José Carlos Cataño, Juan Carlos Suñén, Ana María Navales, Antonio Garrido Moraga, Concha García y Miguel Casado.

oficio medrar a costa de otros, ser jurados de concursos o decir sandeces periódicamente". (Rodríguez Jiménez, 1997: 11-12).

Por otra parte, el sustantivo "elogio", con el que comienza el título de la antología, marca el punto de vista desde el que se sitúa el antólogo, con una toma de partido clara hacia la que denominan poesía menos reconocida socialmente en los cenáculos donde se reparten las influencias. Así se plantea como objetivo de la antología.

Se trata de reflexionar acerca del momento por el que atraviesa actualmente la literatura española y la delicada situación de la poesía, que parece haber entrado en un callejón sin salida. Y esas respuestas sólo pueden darlas los "otros" protagonistas, los poetas que no están en la poltrona, los que crean y construyen su obra con independencia, sin presiones, los poetas "diferentes" y los "no oficiales". Ellos van a opinar sobre lo que hacen "los otros"; sobre los reconocimientos públicos. (Rodríguez Jiménez, 1997: 14-15).

En cuanto a la concepción de la poesía, los poetas de la diferencia, según indica Antonio Rodríguez en el prólogo: "Comparten la idea de que poesía es emoción, deslumbramiento, en contra de la retahíla huera y del esquema repetido de los poetas clónicos" (Rodríguez Jiménez, 1997: 17), y responden a un cuestionario que incluye las siguientes preguntas: ¿Qué piensa sobre la literatura oficial española en general?; ¿Existe una poesía oficial y otra real?; ¿Distingue el tratamiento de inferioridad hacia la poesía "diferente", en relación con la poesía igualitaria, estándar?; ¿Podría hacer un diagnóstico del estado de salud de la actual poesía española?

El diagnóstico que, sobre la poesía de las últimas décadas del siglo XX, elaboran los poetas de la diferencia es bastante alarmista. Encontramos expresiones para referirse a la poesía del momento como "pronóstico reservado", "extrema gravedad", "estado comatoso", "crítico". Antonio Rodríguez Jiménez afirma en el prólogo: "La poesía española está ingresada en

la UCI y hay que sacarla de allí cuanto antes” (Rodríguez Jiménez, 1997: 9) y justifica la publicación de *Elogio de la diferencia* con el siguiente argumento: “Llegué a la conclusión de que era necesario dar un golpe en la mesa literaria para intentar poner un poco de orden” (Rodríguez Jiménez, 1997: 9). A la vez que califica a los poetas clónicos de “Cursis, incluseros, venecianos, sentimentales, efébicos, metapoéticos, neorrománticos, neosurrealistas, neometafísicos, neorrealistas, renacidos...” (Rodríguez Jiménez, 1997: 9).

Juana Castro, una de las poetisas antologadas, responde así a la pregunta sobre la literatura oficial española: “un bicho extrañísimo [...] Mucho estómago, buena dentadura y poco más. Nada de corazón, y masa encefálica desprovista de neuronas. Un ente de laboratorio para regocijo de la Biología y disección de entomólogos” (Castro, J., 1997: 156).

Castro se refiere a los poetas del Régimen y acusa el tratamiento de inferioridad no hacia la poesía diferente, sino hacia los poetas.

Los mismos y las mismas reciben becas, forman jurados, imparten cursos de verano y de invierno, dan lecturas, asisten a congresos, integran mesas redondas, otorgan homenajes, conforman recepciones, nos representan en el extranjero... Son los “oficiales u “oficiantes” poéticos, a quienes, consecuentemente, tanta gimnasia les roba el tiempo de la poesía, que no de la escritura. (Castro, J., 1997: 156).

Al final concluye, curiosamente, recomendando a los poetas de la diferencia que hagan lo mismo que aquellos a los que critican: “Los poetas de producción propia, los autónomos, los poetas “isla”, mientras no lideren a otros pocos que les vayan en procesión por detrás, les va a ser difícil demostrar su existencia” (Castro, J., 1997: 157).

Por su parte, M<sup>a</sup> Antonia Ortega contempla un panorama parecido: “Parálisis agitante. Impaciencia. Proliferación de autores que quieren consagrarse con un solo libro, en plena juventud. Escasez de autores con dilatada trayectoria personal, con poso, en progresión” (Ortega, M. A, 1997b: 215). Y entiende que “flota un cierto cinismo en las esferas literarias” (Ortega,

M. A, 1997: 212); “el poeta oficial será sólo un poeta conocido, como una marca de tabaco, mientras que el auténtico será un poeta reconocido” (Ortega, M. A, 1997b: 213); “Escribir para sólo hacerse un nombre es un gravísimo pecado de soberbia, un delito de lesa literatura. Afortunadamente, en España hay una literatura actual muy rica que se diferencia de la meramente oficial” (Ortega, M. A, 1997: 213); “El buen poeta amará la autoridad moral, el mérito individual, la calidad poética. El mal poeta amará el poder de las influencias, vacío de contenido: el poder del primate” (Ortega, M. A., 1997b: 214).

Para Concha García “El poeta oficial contemporáneo no arriesga nada, desde un café de provincias, desde una ciudad fantasmagórica, desde una orilla de la tradición, se recrea con anécdotas” (García, C., 1997b: 236).

Aunque bajo el marchamo de la diferencia Blanca Andreu y Aurora Luque aportan algunas opiniones con ciertos matices discordantes. Para la primera: “Hablar de “poesía estándar” me parece una distorsión, porque la poesía es singular y no puede homologarse bajo ningún estandarte” (Andreu B., 1997b: 272).

Para Aurora Luque: “Los límites entre lo oficial y lo no oficial son difíciles de establecer. ¿Quiénes son los poetas oficiales?” (Luque, A., 1997b: 278); “Vivir pendiente de los reconocimientos del público, de las instituciones o del crítico aquél suele dar nefastos resultados literarios a la larga, pero ir de mártir rencoroso es poco saludable y puede resultar ridículo y estéril” (Luque, A. 1997b: 278), a la vez que declara su extrañeza ante el término “clónico”: “Yo me siento un poco “post-clónica”: no percibo con claridad la frontera entre la poesía estándar y la diferente” (Luque, A., 1997b: 278); concluyendo con una lectura positiva si no de la diferencia, sí de la diversidad: “Hay algo evidente: el agotamiento progresivo de la poesía figurativa o de la experiencia no tiene –aún– un recambio juvenil válido o convincente. [...] El panorama es sanamente ecléctico.” (Luque, A. 1997b: 279).

En general los autoproclamados poetas de la diferencia denuncian: Sólo se reconoce a los muertos; hay una gran epidemia de amiguismo; inexistencia de una crítica independiente y rigurosa en los medios de comunicación; hay

clanes, mafias, corrupción, ansias por medrar, por figurar, urgencia del éxito; resistencia a lo diferente; la poesía “oficial” no perturba, no deleita, convierte al escritor en fingidor; vivimos una época de arte inferior; ninguneo hacia los poetas “diferentes”; cansancio, mimetismo, exceso de repetición de fórmulas anteriores; escasean las voces personales. (Rodríguez Jiménez, 1997: 16-17).

En cuanto al apoyo mediático a la Diferencia, Juan Manuel de Prada señala:

Aparte de los mencionados *Cuadernos del Sur*, el Grupo de la Diferencia cuenta con otros vehículos de expresión en la periferia, como el *Papel literario*, del *Diario de Málaga/Sol*, o las páginas que coordina Ricardo Bellveser en el periódico *Las Provincias*, de Valencia. Existe además una asociación de críticos andaluces bajo la presidencia de Antonio Hernández, muy activa en su intento de vindicar la literatura que se hace lejos de los “centros de difusión cultural”. (Prada, J. M. de, 1996: 20).

La poética de la Diferencia recibirá también numerosas críticas. Por una parte se les acusa de no leer<sup>30</sup> a los autores que critican, imputándoseles el que hablen desde la más absoluta ignorancia.

¿Habrán leído los Pedro J. de la Peña, los Antonio Rodríguez Jiménez, los Antonio Enrique, los Pedro Rodríguez Pacheco, los Moreno Jurado, todos esos presuntos marginados acostumbrados a gritar a la menor ocasión que “los poetas de la experiencia” escriben unos igual que otros, a los autores que tanto detestan? (García Martín, 1995: 22).

Por otra parte, también se les acusa de exponer sus puntos de vista llevados por la envidia o el rencor.

---

<sup>30</sup> En otro momento nos hemos referido al cometario de Leopoldo Alas: “En su última entrega *Divisibilidad indefinida*, que por supuesto no he leído, dicen algún críticos que Guillermo Carnero...” (Alas, 1995: 83).

Conste, sin embargo, que sólo tomo en cuenta las que aparecen en publicaciones académicas, en principio caracterizadas por un cierto rigor; en la España profunda hay suplementos literarios especializados en el acoso y derribo de las mafia de los “García”, y no pasa semana sin que se insulte públicamente a García Montero, García Posada, García de la Concha o García Martín, en conjunto o individualmente. (García Martín, 1999: 481).

La autoproclamada poesía de la diferencia no era extraliterariamente más que el berrinche de un grupo de poetas, en su mayoría de segunda fila, exasperados los más belicosos –y si es comprensible la exasperación, no lo es la belicosidad– por su falta de éxito. La polémica de *la diferencia* no existió, además, porque los atacados (sobre todo los poetas de la experiencia, y a menudo personal y virulentamente) no respondían<sup>31</sup>. (Villena, Luis A. de, 2003: 19-20).

José Luis García Martín entiende, en este sentido, que: “Lo único que les une es el resentimiento. [...] Hay en sus quejas un fondo de amargura: la de quienes, con más de cuarenta años, persisten en la escritura, sabiendo que carecen de talento” (García Martín *apud* Prada, 1996: 20), en lo que parece estar de acuerdo Luis Antonio de Villena: “Puede que hubiese entre ellos algún poeta digno, pero han incurrido en el error de hacer una poesía anticuada, una poesía bajo cero. Yo creo que les une el fracaso y el desamparo” (Villena, L. A. de, *apud* Prada, 1996: 20).

Lo que, por otra parte, se niega desde la Diferencia.

---

<sup>31</sup> Sí respondían, de hecho podemos documentar respuestas como la que Felipe Benítez Reyes publica en *Claves de la Razón práctica*, nº 58, donde entre otras adjetivaciones denomina a los de la diferencia como “tontilocos”. Si bien las invectivas desde *Cuadernos de Sur* (Suplemento de Cultura del *Diario Córdoba*) fueron frecuentes y virulentas, también se produce otra respuesta en la antología que Eligio Rabanera (Felipe Benítez) publica con el título: *El sindicato del crimen (Antología de la poesía dominante)* (1994), así como su prólogo, réplica en clave irónica a los ataques de los autodenominados “no clónicos”.

En las respuestas, yo, al menos –y espero hablar con objetividad–, no soy capaz de vislumbrar, en líneas generales, ningún rasgo de animadversión o de odio hacia “los otros”. Hay solamente un afán enorme por denunciar lo que está ocurriendo en la poesía española de los últimos años. (Rodríguez Jiménez, 1997: 15).

Insiste Luis Antonio de Villena en las que él considera las dos corrientes más importantes de los ochenta y noventa: *poesía de la experiencia/ poesía metafísica* –sin olvidar otros ámbitos como los del *realismo sucio* o los poetas del ámbito del *rock*– y se refiere así a los poetas de la Diferencia:

Pero curiosamente el tercer –e inexistente– grupo al que he aludido en la pasada polémica generacional (y sin duda el más agresivo y aguerrido) es el que se autodefinió como *poesía de la diferencia*, y que comandaba desde el diario *Córdoba* el periodista/poeta Antonio Rodríguez Jiménez, capitán de la tropa (con excepciones) del exabrupto y el más tosco insulto *ad hominem*. He dicho que esta *diferencia* no existía, literariamente hablando, porque todos los poetas acogidos a ella pueden pertenecer por estilo –que generalmente no por calidad– a alguno de los anteriores grupos<sup>32</sup>. (Villena, L. A. de, 2003: 19).

Y augura la pérdida progresiva de interés sobre este tema por parte de los poetas más jóvenes.

Mi antología *10 menos 30 (La ruptura interior de la poesía de la experiencia)*, realizada durante el verano de 1996 y que apareció por primera vez en 1997, trataba de mostrar, –quizá algo tímidamente, porque la visibilidad del fenómeno no era entonces la actual– lo que yo notaba que, desde hacía pocos años, estaba ocurriendo con algunos, esencialmente los mas jóvenes. Tendían éstos a creer que la guerra

---

<sup>32</sup> Al grupo poético de la experiencia o de la poesía metafísica.

*experiencia/metafísica* (y aún más la que tuviera que ver con *la diferencia*) no era asunto suyo, no les afectaba. (Villena, L. A. de, 2003: 26).

Sin embargo, no todo han sido rencillas, sino que se han establecido también corrientes de amistad como podemos observar en poemas de García Montero, Juaristi o Carlos Marzal.

La poesía que en los años ochenta ha reclamado la sencillez, la efusividad y la experiencia vital como germen del poema se ha reconocido en la amistad. La hizo ya en su día la llamada “generación del 27” y no erró José Luis Cano al proponer el dictado de “generación de la amistad”. (Mainer, J. C., 1998: 11-12).

Una muestra más de las guerras literarias entre poetas, corrientes, grupos antólogos lo da Luis A. de Villena al afirmar: “¿Qué es, entonces, *La Generación del 99*? Estrictamente hablando, una antología por entero innecesaria, insignificante” (Villena L. A. de, 1999: 212), ya que entiende que no aporta ningún criterio estético para su selección, salvo el gusto del autor y eso —en su opinión— no es suficiente para armar una antología. Critica además el prólogo y el epílogo “llenos de distingos y modestos autobombos” (Villena L. A. de, 1999: 212). Como vemos, son frecuentes las escaramuzas, no exentas de ironía, también entre antólogos.

### *El lugar de las mujeres.*

Mientras los hombres intercambian las afiladas flechas de sus ingenios verbales y rentabilizan la plusvalía de sus influencias ¿qué hacen las mujeres? ¿Se consideran partícipes de este juego? ¿Están en la retaguardia? Excluidas por antiguas inercias de los ámbitos masculinos incluso se les critica que en virtud de la discriminación positiva se dediquen a organizar congresos para mujeres o antologías de mujeres.

A las acusaciones de amiguismo y tráfico de influencias literarias se suceden las defensas de las mismas. Porque no siempre la crítica es desempeñada por críticos literarios asépticos, bienintencionados o bien informados. Con relativa frecuencia “las reseñas se dejan en manos de un amigo benévolo del autor –“hoy por ti, mañana por mí” – (García Martín, 1988b: 132). Tampoco las invitaciones a los congresos se cifran en la mayor calidad literaria de unos autores sobre otros, ante la dificultad objetiva de establecer este parámetro tan escurridizo como el de la mayor altura estética. Ni siquiera estar en posesión de un curriculum mejor pertrechado (publicaciones, reseñas, premios, reconocimientos...) es garantía de participación, pues también en este terreno los encuentros se nutren con demasiada frecuencia de poetas cuya presencia se justifica por criterios de amistad, favores prestados o cualquier otro asunto extraliterario, pero humano, lo que con frecuencia algunos grupos de mujeres denuncian al sentirse excluidas, víctimas de una hermandad de tinte masculino que permite la entrada con cuentagotas exclusivamente a algunas mujeres, muy pocas, las que –con frecuencia mediáticamente– se han constituido en iconos de una generación.

Por eso se constituyen asociaciones de mujeres, grupos, se organizan encuentros donde la participación femenina está garantizada como elemento reivindicativo y como muestra de discriminación positiva, de justicia, ante la exclusión sistemática practicada en los eventos organizados por hombres.

Resulta curioso ver cómo poetas y críticos protestan porque en las antologías aparezcan más poetas de la “cuerda poética” con la que simpatizan los antólogos que realizan la selección. García Martín recoge la imputación de Juan José Lanz quien le acusa de condicionar la imagen del panorama poético en tanto que en su *Selección Nacional* recoge sólo algunos poetas jóvenes de la corriente realista de poesía (García Martín, 1999: 482). Nadie clama por las mujeres, salvo las mujeres en congresos, revistas, artículos y en las antologías “de mujeres”, también entre los hombres, Ramón Buenaventura, Jesús Munárriz, José M<sup>a</sup> Balcells.

Otro factor importante de reflexión lo constituyen las relaciones que se establecen entre las mujeres, a veces de asociación y apoyo, en ocasiones de exclusión. Se constituyen grupos y asociaciones: *Colectivo de Poetas Cordobesas*, con Juana Castro, Isabel Rodríguez, Mari Luz Escuín, Mercedes Castro, Pilar Sanabria; *Asociación Mujeres y Letras* en Barcelona, con Cinta Montagut, Concha García, Neus Aguado, Cecilia Dreymüller; *Asociación Verso Libre* en Granada con Ángeles Mora, Teresa Gómez, Milena Rodríguez, Marga Blanco; *Asociación Xuxurlak*, en Vitoria, con Ángela Serna y Pilar Corcuera. Se organizan encuentros de reflexión y exposición sobre la poesía del momento, así como la revisión y el debate sobre la visibilidad de las mujeres. En el capítulo correspondiente analizamos estos encuentros, –Córdoba, Lanzarote, Granada, Barcelona, Málaga, Vitoria– sus interrogantes y conclusiones.

Se destaca también la escasa afiliación femenina a asociaciones por lo que rara vez forman parte de premios como el de la Crítica, el Andalucía de la Crítica, el Nacional u otros.

En cuanto a la relación entre escritoras cobra vigencia el concepto de *Sororidad*<sup>33</sup>. Se trata de una actitud solidaria activa que defienden algunas poetisas, según la cual habría que establecer las mismas relaciones de complicidad y apoyo entre mujeres que las que los hombres establecen entre sí, una suerte de hermanada lírica entre ellas, que será muchas veces criticada. Tal concepto de *sororidad*, aun reconociendo el valor de consigna que pudiera llegar a tener, no se da sistemáticamente ni siquiera entre las poetisas que lo defienden de manera acérrima. Al igual que ocurre con los varones, los celos, el resquemor, la maledicencia o la simple envidia son sentimientos humanos y frecuentes también entre las mujeres. Ello es reconocido por muchas de ellas que incluso piensan que la falta de hermandad es mayor entre mujeres que entre hombres, por lo que resulta imprescindible dejar de luchar entre ellas para hacerse un hueco personal en un ámbito acotado secularmente por varones y

---

<sup>33</sup> De *soror*, hermana. Los precedentes de la “sororidad” posmoderna podemos situarlos en la “hermandad lírica” de las escritoras románticas.

pasar a defender una posición de igualdad entre hombres y mujeres, sin ninguna discriminación por razón de sexo.

Lo que se ha dado en llamar la *mujer cuota* representa un peligro para las propias mujeres, ya que el que una o varias se constituyan en la cuota a tener en cuenta por antólogos, organizadores de encuentros, congresos, etc. Significa, de alguna manera, una traición hacia el concepto de *sororidad* ya que estarían usurpando de manera exclusiva el lugar simbólico reservado a las mujeres en lugar de luchar –codo a codo con otras– por el lugar real que les corresponde como poetas diversas y plurales que, al igual que sus compañeros de generación, presentan características individuales y no esencializadas por su pertenencia a un género.

Por otra parte, al cubrir con cuotas el espacio de las poetas no estaría cambiando sustancialmente la cuestión, ya que lo que sería deseable es que en las antologías, congresos.... no se tuviera en cuenta el número de hombres o de mujeres participantes, sino que fueran otros criterios –estéticos– los que decidieran qué nombres deben estar. Naturalmente, esto puede resultar una ingenuidad, ya que lo primero para tener en cuenta la obra de las poetas –además de la publicación, lógicamente, que por otra parte goza de bastante facilidad en los momentos que comentamos– sería una óptima y no sesgada recepción crítica de la poesía escrita por mujeres tanto en reseñas, acercamiento crítico, presencia y comunicación en encuentros, congresos, etc.

La desconfianza entre poetas y el zancadilleo al que en otros lugares hemos aludido se produce también en el ámbito femenino. Hay quien afirma que con mucha mayor virulencia. Así Noni Benegas se refiere a la desconfianza entre las poetas, la falta de apoyo a otras por parte de las que han “llegado” entendiéndose por “llegar” que aparecen con mayor frecuencia en antologías, son objeto de mayor atención crítica, son invitadas a participar con mayor frecuencia en Congresos, mesas redondas, a visitar universidades, a participar del pastel escaso de las ayudas oficiales, de los Institutos Cervantes, de los fastos de Ayuntamientos y Diputaciones, a la calderilla en suma de unos *bolos* que suplen unos derechos de autor inexistentes en el caso de la poesía.

Por otra parte, no faltan las poetas, alejadas del feminismo, que no mantienen una actitud reivindicativa o que manteniéndola no desean participar en grupos segregados exclusivamente “de mujeres”, sino que, muy al contrario, entienden que la participación de las poetas debe normalizarse junto con la de los hombres. Ramón Buenaventura en *Las Diosas Blancas* da muestras de uno de estos ejemplos: “El caso es que Julia Castillo a su retorno de un congreso de poetas que hubo en Asturias este verano de 1985, me comunicó su decisión irrevocable de no participar en una antología integrada solamente por mujeres” (Buenaventura, R., 1985: 22).



### 3. De la selección y exclusión, el escaparate de las antologías.

El señor don Diego de Miranda, padre de vuesa merced, me ha dado noticia de la rara habilidad y sutil ingenio que vuestra merced tiene, y, sobre todo, que es vuesa merced un gran poeta.

—Poeta bien podrá ser —respondió don Lorenzo—, pero grande, ni por pensamiento. [...]

—No me parece mal esa humildad —respondió don Quijote—, porque no hay poeta que no sea arrogante y piense de sí que es el mayor poeta del mundo.

Miguel de Cervantes.

#### 3.1. Las antologías y la construcción del canon

##### *El escaparate de las antologías*

Las antologías no son elementos novedosos en la historiografía literaria de la España del siglo XX. Algunas de ellas han tenido un papel importante en la confirmación crítica de grupos y generaciones poéticas, como en el caso de la antología de Gerardo Diego sobre la Generación del 27, o *Nueve novísimos poetas españoles* de José María Castellet. “Uno de los síntomas de un cambio fundamental en la poesía española de la octava década de este siglo es la proliferación de antologías” (Carnero, G., 1983: 43).

La poesía española contemporánea parece organizarse y desorganizarse en torno a antologías que establecen núcleos generacionales, proponen tendencias estéticas y hacen balance de los proyectos poéticos. Esta actividad es mucho más evidente en estos tiempos posmodernos en los que la práctica antológica es cifra de la constante recuperación y reelaboración de la memoria. (Gallego Roca, M., 1999: 7).

Pero basta ya de censar antologías... Las hay y las seguirá habiendo, mientras subsista el sadismo de los lectores que las demandan, la obsesión de los ordinales y, al cabo, la disculpable manía de ser zahorí del futuro, profesión en la que perseverarán sin duda José Luis García Martín y Luis Antonio de Villena. La presente selección no ha pretendido zanjar ningún pleito por la fuerza de las urnas<sup>34</sup>. (Mainer, J. C., 1998: 35-36).

A estos instrumentos de clasificación y de periodización literaria se les ha conocido con diferentes nombres: antología, muestra, miscelánea, florilegio. La palabra preferida es con mucho la de "antología"<sup>35</sup>, aunque no dejamos de encontrar otras como "muestra" (Correyero, 1998) "florilegio" (Rossel, 1982) o incluso "miscelánea"<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Se refiere al hecho de que prologa una antología "consultada".

<sup>35</sup> García Martín en *La generación del 99* deja clara su noción de antología: "En *román paladino*, una antología es un conjunto de textos literarios, de un mismo autor o de varios autores, que han sido seleccionados por su representatividad o su calidad, dentro de un conjunto acotado previamente" (García Martín, 1999: 15).

<sup>36</sup> Aunque no hemos encontrado ninguna antología en cuyo título recoja el sustantivo "miscelánea", sin embargo Isla Correyero en su antología *Poetas feroces* sí que utiliza el término en el prólogo para avisar de que se trata de una antología (ella prefiere el nombre de muestra) fundamentada en actitudes poéticas coincidentes en cuanto a la "ferocidad" de sus planteamientos estéticos y vitales y no una suma arbitraria de poemas y poetas: "Pudiera parecer que son una miscelánea de poetas, un conjunto arbitrario de ellos o un grupo caprichoso" (Correyero, I. 1998: 7).

José Carlos Mainer en el prólogo a *Antología consultada de la poesía española* que con el título *El último tercio del siglo (1968-1998)* publica la editorial Visor (1998) reconoce que “las antologías siempre han estado a caballo de esas dos naturalezas: el placer de elegir y la conveniencia de adoctrinar” y así las define:

En rigor, “antología” es exactamente lo mismo que “florilegio<sup>37</sup>”, voz tan en desuso como la francamente risible “pensil”: una construcción decorativa, y prescindible pero también una invención que, como se verá, mantiene siempre algo de deliberado rescate artístico y de aburrido instrumento escolar, de atrevida complacencia en el gusto personal y de útil herramienta de constitución de un canon, de grato ejercicio de la arbitrariedad selectiva personal y de organizada manifestación de poder literario colectivo. (Mainer, J. C. 1998: 9).

Lo que constituye a las antologías en un factor importante de análisis en el periodo que analizamos es la abundancia de las mismas así como las polémicas que han suscitado entre críticos y poetas por lo que concierne a los discutidos y discutibles criterios –arbitrarios o fundamentados– de selección, así como a la debatida influencia en la constitución del canon. Para Pulido Tirado son “la manifestación crítica más característica de la poesía de este final de siglo<sup>38</sup>.” Algo en lo que coincide Víctor García de la Concha: “Alguna vez he dicho que la historia –la construcción histórico literaria quiero decir– de la poesía española de nuestro siglo es en gran medida la historia de las antologías” (García de la Concha, V., [1997]).

---

<sup>37</sup> Tanto el término “florilegio” como el de “miscelánea” que comentábamos en la nota 2 son vistos de manera despectiva y se les tribuye escasa o nula referencias científicas.

<sup>38</sup> En el artículo “La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético” (2003), Genara Pulido presenta un amplio comentario sobre las antologías poéticas editadas en la segunda mitad del XX y muy especialmente a partir de los ochenta, época que se ha caracterizado por la abundante publicación de antologías.

La introducciones o los estudios que preceden a dichas antologías son un importante material crítico para estudiar las corrientes poéticas de la época, por lo que su consulta y análisis se nos ha hecho imprescindible para el presente estudio. De igual modo, dado el punto de vista de nuestro trabajo en torno a la producción y recepción de la poesía escrita por mujeres hemos de resaltar la escasez de mujeres poetas compartiendo páginas en los mismos volúmenes recopilatorios con sus compañeros varones. Por ejemplo, la *Antología consultada de la poesía española* que con el título *El último tercio del siglo (1968-1998)* prologa José Carlos Mainer y publica la editorial Visor en 1998 recoge a 25 poetas de los que sólo 3 son mujeres: Ana Rossetti, Olvido García Valdés y Blanca Andreu. Es una antología que nace con el adjetivo “consultada” y con el procedimiento de preguntar a más de 250 personas<sup>39</sup>. Los editores explican que establecieron un mínimo de 20 nominaciones para ser incluidos en la antología.<sup>40</sup>

Los estudiosos que más han contribuido en las décadas de los años ochenta y noventa al pensamiento antológico, amén de engrosar considerablemente sus manifestaciones bibliográficas han sido José Luis García Martín —quien manifiesta con ironía estar cansado de desempeñar el duro oficio de “portero del Parnaso” (García Martín, *apud* Prada, 1996: 18)—, y Luis Antonio de Villena que, junto con otros críticos, ha antologado fundamentalmente la poesía firmada por hombres que se ha producido en el periodo. Frente a esto y con enorme fuerza se presentan las antologías exclusivamente femeninas que más revuelo han causado: *Las diosas Blancas* (Buenaventura, 1985) y *Ellas tienen la palabra* (Benegas y Munárriz, 1997).

---

<sup>39</sup> En las páginas 803-804 del libro aparece la relación de las personas consultadas para designar a los y las poetas que habían de ser incluidos; 258 en total.

<sup>40</sup> En la página 8 nombran a los seleccionados por orden de votos en una relación que encabeza Luis García Montero como poeta más votado y finaliza con Juan Carlos Suñén. Entre ellos Ana Rossetti, Blanca Andreu, Olvido García Valdés, de mayor a menor número de votos obtenidos.

### *Función de las antologías y papel de los antólogos en la construcción del canon*

Una antología es, además, un instrumento para que el lector de poesía pueda orientarse entre el nutrido bosque de publicaciones, constituyéndose el antólogo en un intermediario entre autores y lectores, ya que los estudiosos de la literatura no han de necesitar la brújula de las antologías para desenvolverse entre el exceso de publicaciones. Por lo que el antólogo, en tanto que intermediario, no debe cobrar protagonismo: “Hacer de intermediario entre lectores y poetas es la modesta función del antólogo, que debe hacerse notar lo menos posible; pido perdón si en las páginas finales del libro he incumplido ese precepto<sup>41</sup>” (García Martín, 1999: 9).

Sabido es que la notoriedad de ciertos antólogos, en particular la del citado García Martín y otros como Luis Antonio de Villena ha superado en muchos casos a la de muchos de los poetas antologados y ello no sólo por el importante papel que han cumplido en la historiografía del periodo con abundantes obras antológicas, sino también por los debates y polémicas suscitadas desde las crítica periodística, así como desde las propias páginas de sus antologías, interactuando dialógicamente con otros antólogos en prólogos, introducciones, epílogos y comentarios críticos<sup>42</sup>.

A esos estudiosos y a mis detractores habituales, a los que tanto debo (han hecho más que nadie por difundir mi nombre) resulta innecesario aconsejarles que, antes de clasificar y descalificar sumariamente a los poetas seleccionados, tengan la precaución de leerlos; no es probable que estén dispuestos a cambiar de costumbre. (García Martín, 1999: 8).

---

<sup>41</sup> Alude al epílogo de *La generación del 99*, en el que se defiende de las críticas recibidas por sus anteriores entregas.

<sup>42</sup> Remitimos al capítulo en que realizamos una relación de las antologías y artículos críticos, donde se encuentran expresos estos materiales.

También se ha acusado a los antólogos de connivencia:

Abundan los antólogos que son meros hombres de paja: quien de verdad manipula el libro, para mayor gloria propia y de otros nombres que piensa no le van a hacer sombra, es uno de los poetas antologados (a veces, pintorescamente, no resulta difícil descubrirlo: está casado con la antóloga). (García Martín, 1988b: 132).

Según esto el buen antólogo sería “el que acierta a encontrar los que acabarán convirtiéndose en presencia obligada en cualquiera de los textos que se ocupen del periodo” (García Martín, 1999: 16). Así, no faltan las voces que dialogan sobre la utilidad de las antologías:

Para el patrón de los antólogos españoles, Gerardo Diego, toda antología es un error, pero un error que, sin transcurrir mucho tiempo, puede convertirse en un hecho histórico que ilustra y completa el conocimiento de una época. (Gallego Roca, M., 1999: 12).

Respecto a la contribución de las antologías a la configuración del canon podemos leer:

El lector debe ser consciente de que este libro no pretende determinar el canon —esa palabra tan de moda y tan execrada— de la poesía reciente: es sólo una ayuda para orientarse entre las docenas y docenas de libros de poesía que se publican semanalmente y que con frecuencia ni siquiera llegan a las librerías; no es —pueden respirar tranquilos los no seleccionados— un intento de condicionar la historia literaria. Las antologías de poesía nueva son sólo borradores —unos más acertados que otros— de esa antología que sólo la adecuada distancia temporal, y el consenso crítico, permite establecer. (García Martín, 1999: 18).

Opinión, que a pesar de su tono irónico contradice a la siguiente: “Pero las antologías son también veneros de actualidad. Hay antologías que son manifiestos de lo que viene y antologías que son síntomas de consolidación de lo dominante” (Mainer, J. C., 1998: 9-10).

José Luis Falcó ha señalado la importancia de las antologías “en la formación del canon crítico y generacional de la poesía española –sobre todo a lo largo de estos últimos treinta años– coincidiendo con el declive de las revistas literarias ya operado a finales de los cincuenta” (Falcó, *apud* García Martín, 1999: 37).

Este libro pretende ser útil a distintos tipos de lectores. No sólo a los aficionados a la poesía, sino también a quienes han de ocuparse profesionalmente de ella: reseñistas, doctorandos, opositores, profesores de literatura. (García Martín, 1999: 7).

A continuación arremete contra los profesionales de la escritura caricaturizándolos como aquellos “para quienes leer por puro gusto vaga y amena literatura suele ser una de las más incomprensibles formas de perder el tiempo” (García Martín, 1999: 7). Así expresa la intencionalidad de la obra.

*La generación del 99*, como las diversas antologías que he publicado con anterioridad, no pretende señalar ningún rumbo a la joven poesía española, ni toma partido, al menos conscientemente, por una u otra de esas borrosas tendencias (a veces sólo azarosas etiquetas puestas sobre un grupo amical o de presión) que tanto dan que hablar a ciertos críticos; se limita a seleccionar, de entre los poetas nacidos después de 1960 que han publicado al menos un libro, casi una treintena de autores que pueden ser leídos, con provecho y placer, por el aficionado a la poesía. (García Martín, 1999: 17).

En la “Introducción” a *Treinta años de poesía española* García Martín pasa revista a los rasgos más destacados de la poesía del último tercio del siglo XX,

desde los síntomas de agotamiento de la poesía social al final de la década de los sesenta hasta los rasgos que caracterizan a los *novísimos*, la poesía de los ochenta y los noventa. Pero delante de esta introducción inserta una “nota preliminar” en la que con un tono irónico expone las razones que como crítico y antólogo le han llevado nuevamente a ocuparse de la periodización y muestra de la poesía contemporánea. “Al lector común<sup>43</sup>, no a críticos y poetas que ya tienen en mente la suya, se destina esta antología” (García Martín, 1996a: 7). A la vez que delimita la extensión aconsejable desde el punto de vista didáctico para una recopilación antológica: “Un antólogo se define tanto por sus elecciones como por sus rechazos<sup>44</sup>. Una antología, para ser de alguna utilidad, ha de parecerse lo menos posible a un centón” (García Martín, 1999: 20). Para Antonio Garrido Moraga:

Una antología es siempre una labor selectiva que supone la aplicación del doble significado del verbo criticar: el análisis y la valoración. [...] El amplio espectro de la creación se reduce según unos parámetros que los antólogos establecemos y que suelen ser tan variados como ineficaces. Por cierto, que ese principio de la libérrima voluntad que permite afirmar “pongo a los que me da la gana porque me da la gana” está ya bastante pasado, aunque no tanto como el de las generaciones literarias o el de los modelos teóricos creados *ad hoc* por algún crítico que fabrica un concepto para meter a un determinado grupo en este mundo de las

---

<sup>43</sup> Resulta curiosa la insistencia en ocasiones de los antólogos por justificar que su antología va dirigida al lector común. Pero, ¿quién es el lector común de poesía? ¿Llega mucho más allá de los propios poetas? Así lo entiende Jordi Gracia para quien el mercado de la poesía es endogámico: “Una microindustria lírica que ha sabido encontrar en los poetas, los críticos y algunos profesores sus mejores clientes: no somos muchos, pero sí suficientes para mantener un pequeño y dinámico tinglado” (Gracia, J., 2000: 100). Según lo cual, cuando García Martín afirma dirigir su antología a lectores comunes, diferenciándolos de poetas, profesores, críticos o estudiosos de la literatura, tendríamos que preguntarnos si de verdad lo cree o por el contrario no es más que una máscara de antólogo para salvaguardar su selección.

<sup>44</sup> ¿Cómo se explica, según este criterio, la ausencia casi total de mujeres en las antologías?

antologías que, pese a todas las críticas, cumplen una función importante en la difusión y el conocimiento de las obras y los autores. (Garrido Moraga, A., 1995: 11).

Al igual que hemos visto en el caso de José Luis García Martín, también Luis Antonio de Villena reconoce la dificultad que entraña hacer una antología y las críticas que se derivan con seguridad: “Bien sabido es que ninguna antología puede ser perfecta” (Villena, L. A. de, 1986: 31).

Una década más tarde, en *10 menos 30* (1997), Villena insiste en su intención antológica de 1986:

Mi antología *Postnovísimos* (Visor, Madrid, 1986) fue la primera<sup>45</sup>. En ella mi intento era mostrar el panorama de una generación —la posterior a los *novísimos*, en un tiempo de *posmodernidad* y *transvanguardia*— que tardaba en dar señas de clara identidad y que se mostraba en sus inicios como esencialmente plural. Es pues una antología diversa, de amplio registro, donde se mostraba desde la poesía que reivindicaba el realismo, la tradición y la *experiencia* (Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes o José Gutiérrez) hasta el irracionalismo neosurrealista de Blanca Andreu, el *minimalismo* metafísico de Miguel Mas, Julia Castillo o Jorge Riechmann, el *rockerismo* de Ángel (Muñoz) Petisme. (Villena, L. A. de, 1997: 13).

Aunque dentro de todos estos tonos plurales considera que el *tono generacional* lo marca la poesía realista o de *la experiencia*.

También el crítico Juan José Lanz, que contabiliza veinticinco antologías desde 1977, admite que “muchos antólogos acaban funcionando mecánicamente, seleccionando<sup>46</sup> para sus antologías a aquellos poetas que han

---

<sup>45</sup> Se refiere a la enorme cantidad de antologías surgidas en la década de los ochenta y noventa. Después vendría la de García Martín: *La Generación de los 80*.

<sup>46</sup> En este sentido se ha pronunciado Noni Benegas argumentando que esta mecánica antológica ha legitimado con frecuencia la exclusión de las mujeres poetas. (Benegas y Munárriz, 1997: 20).

sido antologados en obras anteriores, con lo que produce el famoso efecto de “bola de nieve” (Lanz, 1998: 28).

El tema de las dificultades de los antólogos para operar con objetividad también ha sido muy cuestionado. Hay casos en los que el antólogo declara sin ningún sonrojo cuál ha sido el criterio o la falta de criterio a la hora de seleccionar a los poetas. Desde el “españolísimo método de la designación a dedo”<sup>47</sup> hasta la cálida perspectiva lectora, lejos de la frialdad y de la asepsia que Isla Correyero supone a críticos y filólogos.

Yo no soy filóloga. Yo no soy ni estoy disciplinada. Yo no tengo frío el corazón. Yo no tengo certezas absolutas ni argumentos articulados al estilo propio de los antólogos o críticos. Yo no soy antóloga. He querido y he intentado ser conciliadora, y desde mi óptica de lectora de poesía he confeccionado esta Muestra. (Correyero, I., 1998: 7).

Coincidente con esta opinión, las afinidades estéticas como lector a la hora de elaborar una antología, es la que aduce German Yanke, *Los poetas tranquilos Antología de la poesía realista de fin de siglo*.

He elegido, sencillamente, los nueve poetas con cuya lectura me siento más a gusto [...] Mi apuesta, por tanto, es estética y no tanto el afán, por muy fundado que pueda presentarse, de acertar con los nombres que permanecerán pasado el tiempo en el canon de la poesía española. (Yanke, G., 1996: 12).

---

<sup>47</sup> Así lo recoge García Martín en *Las voces y los ecos* al referirse a la antología de Batlló. En ella aparece una “Nota al editor” donde Batlló “nos indica en clave humorística los criterios seguidos para la elaboración de la antología: ninguno. Reúne el libro a diecinueve poetas nacidos tras la guerra civil, escogidos ‘por el democrático y españolísimo método de la designación a dedo’, que no guardan entre sí –siempre a juicio del editor– ninguna relación. Cada autor selecciona sus propios poemas y los hace preceder de una poética. (Batlló *apud* García Martín, 1980: 38).

Se trata de aceptar como lectores o estudiosos lo que presenta el responsable de la elección, esto es: el *sujeto antológico*<sup>48</sup> (Ortega, A., 1994: 31), reclamando a los lectores que acudan “a la continuidad exigible al texto original, no permaneciendo en el cómodo y parcial conocimiento de proporciona la selección” (Ortega, A., 1994: 35).

En el epílogo titulado “El canon, las generaciones, las antologías: algunas observaciones en primera persona”, García Martín afirma: “En el papel que a mí me han adjudicado, no en el gran teatro del mundo literario, sino en el pequeño teatro de la poesía última, no es precisamente el más lucido: hago de indiscreto enredador, de compulsivo antólogo sectario”, por lo que concluye: “El lector ingenuo [...] se ve casi obligado a pensar que yo soy el responsable de bastantes de los males que padece la literatura coetánea” (García Martín, 1999: 471).

En la Introducción a *La generación del 99*, García Martín se refiere, en el apartado que titula “Acerca de las antologías”, a la general repulsa que ha generado la publicación de antologías, tanto como se ha abominado de la clasificación generacional de los poetas: “Resulta casi un lugar común, entre los críticos que se han ocupado de la poesía de los ochenta y los noventa, abominar, no de esta o aquella antología, sino de las antologías en general” (García Martín, 1999: 12).

En esta misma línea de crítica irónica ataca a quienes critican a las antologías. No debemos olvidar que en 1999, cuando García Martín publica su *generación del 99*, tres años después de que haya dado cuenta de los últimos *Treinta años de poesía española* (1996) han sido muchos los ataques verbales y escritos que se han cruzado entre antólogos, poetas, profesores, estudiosos y aficionados a la literatura. De este modo clasifica a quienes acostumbran a criticar las antologías: Los poetas no incluidos; la crítica universitaria; la crítica periodística;

---

<sup>48</sup> Concepto tomado de Díaz-Diocaretz, siguiendo a Bajtín, (Díaz-Diocaretz, 1999: 139-156).

De los anteriores grupos el que sale peor parado es el último, la crítica periodística: “La menos fiable de todas cuando se trata de literatura actual (y la que suele estar peor escrita: los hay que confunden el tartamudeo sintáctico y los tropezones léxicos con el rigor científico” (García Martín, 1999: 7).

Entiende el citado crítico como parte del juego social y literario las controversias que la publicación de cualquier antología suscita, sobre lo que él confiesa: “yo disfruto especialmente con ese habitual fin de fiesta: no hay mejor humorista involuntario que un poetrasto resentido, un teórico de la posmodernidad o un marxista más o menos valenciano” (García Martín, 1999: 8). No cabe duda de que detrás de tan ingeniosos títulos hay nombres y apellidos concretos y reconocibles para los iniciados en la ceremonia de las escaramuzas literarias en la poesía contemporánea.

Con fino sentido del humor avisa al lector de poesía “El epílogo pueden saltárselo sin pena quienes amen la poesía, pero no las polémicas que suelen enfrentar a unos poetas o a unos críticos (a menudo coinciden) con otros.” (García Martín, 1999: 8). El comienzo de esta “Nota preliminar” no puede ser más significativo:

Las antologías, ha escrito Paul Auster, tienen dos tipos de lectores: los críticos, que juzgan la obra por lo que *no* se ha incluido en ella, y los lectores comunes que la valoran por lo que contiene. Habría que añadir un tercer tipo de lector: los poetas que han quedado excluidos. (García Martín, 1999: 7).

Efectivamente estamos de acuerdo con esta afirmación pues, si como vemos las antologías se han constituido en escaparates para la poesía de las últimas décadas del XX, es razonable que éstas sean juzgadas críticamente, por lo que muestran y por lo que ocultan y, sobre todo, es necesario reflexionar sobre las razones que provocan tanto el mostrar como el ocultar. El propio antólogo apunta a alguna. Siendo una antología una muestra necesariamente reducida es inevitable que sea parcial. Es inevitable también que haya poetas excluidos y ello por razones argumentadas con frecuencia en los prólogos e

introducciones: criterio generacional, identidad o corriente literaria, agrupación territorial, preferencias estéticas subjetivas o incluso criterios amicales se han esgrimido a favor o en contra a la hora de seleccionar o excluir los nombres canonizados por las diversas antologías. Sin embargo hay un dato que nos parece sospechosamente sintomático y sistemático y es la reiterada exclusión que por razón de género –tendremos que pensar cuáles son las razones ligadas al género– venimos observando en más del noventa por ciento de las antologías publicadas en los últimos treinta años de poesía española. Razón que ha provocado no pocas protestas –mayoritariamente por parte de las mujeres– que se han visto plasmadas en congresos, encuentros, artículos y antologías donde bajo el criterio de discriminación positiva se ha mostrado la obra de aquéllas que habían sido excluidas de las denominadas *antologías generales* o simplemente *antologías*.

### ***Presencia de mujeres en las antologías y construcción del canon.***

*Treinta años de poesía española* se publica en 1996 y en 1997 ve la luz la antología *Ellas tienen la palabra*, en cuyo prólogo Noni Benegas analiza cumplidamente el estado actual y las raíces históricas de la poesía escrita por mujeres. Sin embargo, esta muestra de Munárriz y Benegas, con 41 poetas antologadas no provoca que los antólogos tomen nota y en sus próximas antologías aparezcan más mujeres. Muy al contrario, en 1999 aparece *La generación del 99* y García Martín, a pesar de que incluye a seis mujeres (el número más alto de mujeres antologadas en antologías “generales”), sin embargo, se defiende de su responsabilidad en la presencia o ausencia de las poetas con argumentos como: “Hay pocas mujeres en las antología de poesía española última y es posible que hubiera todavía menos si no se hubiera aplicado, de manera consciente o inconsciente, la discriminación positiva” (García Martín, 1999: 476).

Pero la necesidad de la presencia de las obras de las mujeres en las antologías y en cualquier publicación es algo más que una cuestión de lo políticamente correcto, entendido como la tan debatida discriminación positiva.

Según Iris Zavala –“Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico” –, no podemos olvidar que la crítica literaria es otra forma de ficción, y por tanto habría que desentrañar “qué significan los monumentos culturales, qué cultura se monumentaliza y quién la convierte en texto maestro o canon” (Zavala, I., 1999: 29).

En la misma línea se manifiesta Myriam Díaz-Diocaretz (1999: 77-124), al observar las raíces patriarcales de la literatura que han asegurado la marginalidad de las mujeres escritoras.

No me ha sido ni es, por cierto, una tarea fácil rescatar la literatura escrita por mujeres de su antigua reputación de dudoso valor artístico. Sabemos que el Parnaso está administrado por el patriarcado en la historia literaria. La literatura tiene convenciones, normas y valores propios y representa las exigencias comunicativas generales de la sociedad [...] En la historia de occidente la escritura de la mujer no ha gozado de privilegios iguales a los de los hombre ni en la jerarquía de producción o publicación, ni en los mecanismos de circulación y recensión de los textos. (Díaz-Diocaretz, 1999: 77).

Por lo que avisa de la consecuente carga ideológica de cualquier texto y, como no, de una selección de textos en configuración antológica.

Partimos de la idea de que toda antología es un texto “material y un medio” portador de significado. Es un objeto cultural, que se reproduce por medios mecánicos y técnicos, y que se reimprime; es una comodidad en el mercado, que circula mediante librerías, ferias, bibliotecas, préstamos. [...] Además de objeto material de cultura (artefacto material), en cuanto portador de otros texto (y significados), es también lo que he de llamar *portador transmaterial de cultura*. (Díaz-Diocaretz, 1999: 107).

De modo que ni las antologías ni cualquier otro texto son en su origen y manifestaciones neutros.

En cuanto a *texto enmarcado*, una antología revela todo un complejo de valoraciones y relaciones de sentido. Podríamos decir que una antología es el lugar de la respuesta del editor, es su *comprensión responsiva*, y que sus valoraciones ideológicas enmarcan la antología en su totalidad [...] Es decir, que las antologías (así como la edición de textos, entre otras formas de difusión y reproducción de los artefactos transmateriales) están mediadas por puntos de vista axiológicos o juicios de valor. (Díaz-Diocaretz, 1999: 108).

### ***La construcción del canon.***

El creciente interés de las últimas décadas por la escritura de mujeres ha llevado a una masiva recuperación de sus obras y a una redefinición del canon en todas las épocas, en muchos países occidentales, fundamentalmente desde presupuestos feminista.

La crítica literaria feminista se cuestiona el canon, estudia la ideología que lo informa y los intereses a los que sirve. Atiende a la parcialidad y a las fisuras, a las omisiones y las contradicciones que enmascara la ideología patriarcal. Escucha y hace significativos los silencios. Y para ello se embarca en la lectura revisionista. (Suárez Briones, B., 2000: 27).

De modo que, tal y como conocemos la historia de la literatura, sería algo más que un ejercicio de imaginación pensar en la inclusión de las mujeres en la historia literaria con la misma naturalidad con la que aparecen los hombres; sería más bien un acto subversivo y de justicia que probablemente daría lugar a una nueva historia literaria.

Los criterios que han creado el canon literario excluyen los logros no sólo de las mujeres sino también de gentes de otras razas, clases u opciones sexuales distintas a la dominante; el canon es masculino, blanco, burgués, heterosexual y occidental. (Suárez Briones, B., 2000: 27).

Por lo que los planteamientos de la crítica feminista van más allá de la mera inclusión:

La crítica feminista exige algo más que la simple inclusión de las mujeres escritoras, como si de meros apéndices se tratase, en la historia literaria existente. Porque la inclusión de las mujeres en la historia hace surgir preguntas que reestructuran el conjunto de las disciplinas. No es solo que se restituya lo silenciado: la lectura de las mujeres escritoras altera necesariamente los estándares sobre la valía literaria, obliga a la redefinición de los periodos literarios y rehace el canon. (Suárez Briones, B., 2000: 27).

Sin embargo, a pesar de los datos observados a partir de las antologías, podemos afirmar que en la última década es creciente el interés de los estudios teóricos hacia las obras escritas por las mujeres, a lo que han contribuido otras circunstancias: editoriales que dedican colecciones a las obras de las escritoras: Horas y horas, Egales, Anthropos, Cátedra, Icaria, Castalia, Torremozas, Tusquest..., sin olvidar la creación en los departamentos universitarios de cátedras y doctorados dedicados a profundizar de manera específica en los estudios de género<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Cátedra “Leonor de Guzmán” en la Universidad de Córdoba; Diversos doctorados sobre Género en las Universidades de Granada, Málaga, Alcalá de Henares, entre otros, con numerosas tesis sobre cuestiones de género.

### 3.2. Análisis y descripción del discurso antológico y crítico del último tercio del siglo XX.

A la hora de analizar y comentar las antologías aparecidas en el periodo de las tres últimas décadas del siglo XX y primeros años del XXI nos vamos a ceñir a las que nos parecen más significativas y que, sobre todo, tienen una intención de mostrar el panorama poético de la poesía española, incluyendo, en algunos casos a poetas hispanoamericanas. Desistimos de profundizar en las numerosísimas antologías que pretenden dar cuenta de los poetas de una autonomía, provincia o cualquier otra caracterización que le pueda conferir el adjetivo de “parciales”. Naturalmente, ello no implica que en otros momentos de este trabajo no nos refiramos a ellas, en tanto que muestran el panorama antológico.

Lo que pretendemos en este apartado es señalar aquellas antologías que más han circulado en medios poéticos, periodísticos y académicos a lo largo de estos años, que más conocimiento sobre la poesía contemporánea han vertido y, como no, más controversias han levantado. Son antologías también en muchos de cuyos prólogos podemos leer –siempre en opinión del antólogo– las “verdaderas” directrices de la poesía del momento de las que lógicamente la obra recoge una nutrida muestra. En ocasiones encontramos también las respuestas –no siempre amables– a las controversias suscitadas en prensa, suplementos, reseñas, cenáculos literarios e incluso cartas anónimas en las que las descalificaciones por lo común no sólo van dirigidas contra la obra en cuestión, sino con bastante frecuencia *ad personam*, como hemos comentado en otros capítulos de este trabajo.

Al estudiar el periodo acotado para nuestro estudio, desde la perspectiva de las antologías, queremos mostrar una actitud abierta de exposición e

interpretación de lo que éstas nos muestran, tanto en las manifestaciones de sus autores en prólogos, epílogos o artículos posteriores, comentándolas o simplemente defendiéndose, así como un análisis de la presencia de los poetas y de la masiva ausencia de las poetas, ya que, como hemos indicado, metodológicamente hemos adoptado una perspectiva de género.

Pero no es sólo la presencia o ausencia de las mujeres poetas en las antologías de la época lo que nos disponemos a analizar, sino el contexto general en el que se produce la creación poética y cómo conviven y comparten presupuestos estéticos con sus compañeros. Importa conocer lo que los antólogos piensan del río revuelto de una poesía que se está construyendo y para la que con frecuencia falta distancia crítica. Son conscientes —y así lo expresan— del riesgo que corren a la hora de elegir o no a un autor determinado, a la hora de decidirse a “vaticinar” si ésta o aquella será la corriente que termine triunfando. Pero, sin embargo, observamos que son escasos los comentarios que justifiquen la escasa presencia de las mujeres entre las listas de sus poetas preferidos.

### 3.2.1. *Los años setenta.*

Antologías.

José M<sup>a</sup> Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970); Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970); Antonio Prieto, *Espejo amor y de la muerte. Antología de la poesía española última* (1971); Florencio Martínez Ruiz, *La nueva poesía española. Antología crítica* (1971); José Batlló, *Poetas españoles poscontemporáneos* (1974); Concepción. Moral y Rosa M<sup>a</sup>. G. Pereda, *Joven poesía española* (1979).

<b>Antologías</b>	<b>Nº de poetas</b>	<b>Hombres</b>	<b>Mujeres</b>
Castellet, José M <sup>a</sup> . (1970), <i>Nueve novísimos poetas españoles.</i>	9	8	1 - Ana M <sup>a</sup> Moix
Martín Pardo, Enrique, (1970), <i>Nueva poesía española</i>	6	6	0
Prieto, Antonio, (1971), <i>Espejo del amor y de la muerte. Antología de la poesía española última.</i>	5	5	0
Martínez Ruiz, Florencio, (1971), <i>La nueva poesía española. Antología crítica.</i>	24	24	0
Batló, José, (1974), <i>Poetas españoles poscontemporáneos.</i>	19	19	0
Moral, Concepción G. y Pereda, Rosa M <sup>a</sup> . (1979), <i>Joven poesía española.</i>	17	17	0

En conclusión, de los ochenta poetas antologados en las antologías consultadas, setenta y nueve son hombres y sólo aparece una mujer: Ana M<sup>a</sup> Moix<sup>50</sup>. Estaríamos hablando de un 98'75 % de varones frente al 1'25 % de mujeres, en una década en la que están escribiendo y publicando muchas

---

<sup>50</sup> De ella dirá García Martín: “Ana M<sup>a</sup> Moix – que ya era bien poquita cosa en la antología – se ha reducido posteriormente a nada” (García Martín, 1980: 35-36).

poetas: Julia Uceda, Elena Martín Vivaldi, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Cristina Peri Rossi, Dionisia García, Francisca Aguirre, Clara Janés, Pureza Canelo, Elsa López, M<sup>a</sup> José Queizán, Juana Castro, Ana M<sup>a</sup> Navales y Fanny Rubio, entre otras. En una década en la que también las mujeres están siendo reconocidas con premios prestigiosos, así el Adonais que recayó en Pureza Canelo (*Lugar común*, 1970) y en Julia Castillo (*Urgencias de un río interior*, 1974).

### *Artículos y estudios.*

Jacinto López Gorgé, “¿Existe una escritura específicamente femenina?” (*La Estafeta Literaria*, 1972); “La mujer en la literatura” (*Camp de l’arpa*, 1978); Luis Alberto de Cuenca, “La generación del lenguaje” (*Poesía*, 1979-80).

### 3.2.2. *Los años ochenta.*

#### Antologías “generales”.

Víctor Pozanco, *Segunda antología del resurgimiento* (1980); José Luis García Martín, *Las voces y los ecos* (1980); Elena de Jongh Rossel, *Florilegium. Poesía última española* (1982); Luis A. de Villena, *Postnovísimos* (1986); Emilio Coco, *Abanico. Antología della poesia spagnola d’oggi* (1986); Julia Barella, *Después de la modernidad* (1987); El Urogallo “Poesía última” (1987); M<sup>a</sup> Pepa Palomero, *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea* (1987); José L. García Martín, *La generación de los 80* (1988).

<b>Antologías</b>	<b>Nº de poetas</b>	<b>Hombres</b>	<b>Mujeres</b>
Pozanco, Víctor, (1980), <i>Segunda antología del resurgimiento</i>	15	11	4 - Isabel Abad - Carmen Borja - Rosa Espada - M <sup>a</sup> del Carmen Pallarés
García Martín, José L., (1980), <i>Las voces y los ecos</i>	15	15	0
Rossel, Elena de Jongh, (1982), <i>Florilegium. Poesía última española</i>	15	14	1 - Julia Castillo
Villena, Luis A. de, (1986), <i>Postnovísimos</i>	12	10	2 - Julia Castillo - Blanca Andreu
Palomero, M. Pepa, (1987), <i>Poetas de los 70.</i>	25	22	3 - Clara Janés - Cristina Peri Rossi - Ana Rossetti
García Martín, José L., (1988), <i>La generación de los 80.</i>	15	14	1 - Amalia Iglesias

Artículos y estudios.

Ángel González “Poesía española contemporánea”, (*Los cuadernos del Norte*, 1980); Javier Egea *et alii* *La otra sentimentalidad* (1983); Guillermo Carnero “La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en

castellano" (*Revista de Occidente*, 1983); Felipe Benítez Reyes, "Florilegios, florecillas y floripondios" (*Fin de siglo*, 1983); Segada et alii "Rumbos de la poesía española de los 80" (*Anales de literatura española contemporánea*, 1984); Ramón Buenaventura, "La marcha de las diosas blancas" (*Litoral*, 1986); Pablo García Baena et alii *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III *Encuentro de poetas andaluces* (1988); Dionisio Cañas, "El sujeto poético posmoderno" (*Ínsula*, 1989); André Debicki, "La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte" (*Ínsula*, (1989); Jenaro Talens, "La coartada metapoética" (*Ínsula*, 1989).

La reflexión teórica sobre la literatura escrita por mujeres la van a protagonizar mayoritariamente las escritoras. Algunos de los ensayos más significativos publicados en la década de los ochenta: Marta Traba, "Hipótesis sobre una escritura diferente" (*Quimera*, 1981); Helena Araujo, "¿Escritura femenina?" (*Escandalar*, 1981); Carmen Riera, "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?" (*Quimera*, 1982); Antonio Enrique, "Vestales ante el altar de Apolo" (*El Carro de la Nieve*, 1986); Ramón Buenaventura "La marcha de las diosas blancas" (*Litoral*, 1986); Roberta Quance, "Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres" (*La balsa de la medusa*, 1987).

Antologías "de mujeres".

En esta década encontramos las siguientes antologías que recogen en exclusiva la producción poética de las mujeres. Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985); Luzmaría Jiménez Faro *Voces nuevas*<sup>51</sup> (1986); Lorenzo Saval y García Gallego, *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986).

---

<sup>51</sup> La relación de todas las antologías publicadas por Torremozas se incluyen en el capítulo "El discurso antológico de las poetas".

### 3.2.3. *Los años noventa.*

Antologías “generales”.

Enrique Martín Pardo, *Nueva poesía española* (1970). *Antología consolidada* (1990) (1990); José Luis Piquero, “Poetas de los 90” (*Escrito en el agua*, 1991); Francisco Ruiz Noguera *et alii*, *Antología de la poesía española contemporánea* (*De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna*) (1991); José L. García Martín, “La poesía” (1992); Luis A. de Villena, *Fin de siglo* (*El sesgo clásico en la última poesía española*) (1992); *Babelia* “Poetas ante el fin de siglo” (1992); *El Cultural* “El club de los poetas jóvenes” (1993); José L. Cano, *Quinta antología de Adonais* (1993); Antonio Ortega, *La prueba del nueve* (*Antología poética*) (1994); Eligio Rabanera, *El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante* (1994); Pere Rovira, *Poesía actual* (1994); José L. García Martín, *Selección nacional. Última poesía española* (1995); Antonio Garrido Moraga, *El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual* (1995); Miguel García Posada, *La nueva poesía* (1975-1992) (1996); José L. García Martín, *Treinta años de poesía española* (1996); Germán Yanque, *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo* (1996); Ángel Luis Prieto de Paula, *Musa del 68. Claves para una generación poética* (1996); Luis A. Villena, *10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia* (1997); Basilio Rodríguez Cañada, *Poesía ultimísima, 35 voces para abrir un milenio* (1997); Antonio Rodríguez Jiménez, *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos* (1997); Magalhaes, J. M., *Poesía española de ahora/poesía española de ahora* (1997); José Enrique Martínez, *Antología de poesía española* (1975-1995) (1997); José Luis Morante, “Última fila. Estudio-antología sobre poesía del 90” (*Sin embargo*, 1997); Fernando Villena, *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles*. (1998); Isla Correyero, *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1998); José Carlos Mainer, *El último tercio del siglo* (1968-1998). *Antología consultada de la poesía española* (1998); Luis A. de Villena, *La poesía*

plural. 10 años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe (1998); José L. García Martín, *La generación del 99* (1999).

Antologías	Nº de poetas	Hombres	Mujeres
Martín Pardo, Enrique, (1990), <i>Nueva poesía española</i> (1970). <i>Antología consolidada</i> (1990)	6	6	0
Piquero, José Luis, (1991), "Poetas de los 90"	15	14	1 - Esther Morillas
Ruiz Noguera, Francisco <i>et alii</i> , (1991), <i>Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna)</i> .	59	54	5 - M <sup>a</sup> Victoria Atencia - Pilar Paz Pasamar - Blanca Andreu - Julia Castillo - Ana Rossetti
García Martín, José L., (1992), <i>Los nuevos nombres: 1975-1990</i> .	244	198	46 Nómina <sup>52</sup>
Villena, Luis A. de, (1992),	10	9	1

---

<sup>52</sup> Amparo Amorós, Blanca Andreu, Margarita Arroyo, Leonor Barrón, Amalia Bautista, Carmen Borja, Julia Castillo, Juana Castro, Luisa Castro, Mercedes Castro, Isla Correjero, Carmen Díaz Margarit, Cecilia Domínguez, Acacia Uceta, Mercedes Escolano, Rosa Espada, Herme G. Donis, Concha García, Dionisia García, Olvido García Valdés, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Esperanza López Parada, Andrea Luca, Aurora Luque, Mari Feli Maizkurrena, Inmaculada Mengíbar, Margarita Merino, Mónica Monteys, Ángeles Mora, Esther Morillas, Julia Otxoa, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Teresa Ortiz, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, Encarnación Pisonero, Rosa Romojaro, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Florinda Salinas, María Sanz, Mariam Suárez, Ana Uría, Lola Velasco, Isabel Viñuela.

<i>Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)</i>			- Esperanza López Parada
<i>Babelia</i> , (1992), “Poetas ante el fin de siglo”.	50	39	11 Nómina <sup>53</sup>
<i>El Cultural</i> (1993) “El club de los poetas jóvenes”.	12	11	1 - Esperanza López Parada
(1993), <i>Quinta antología de Adonais</i> <sup>54</sup> .	92	73	19 Nómina <sup>55</sup>
Ortega, Antonio, (1994), <i>La prueba del nueve (Antología poética)</i>	9	6	3
Rabanera, E., (1994), <i>El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante.</i>	49	46	3 - Amalia Bautista - Inmaculada Mengíbar - Ángeles Mora.
García Martín, José L., (1995), <i>Selección nacional. Última poesía española.</i>	15	13	2 - Aurora Luque - Silvia Ugidos
Garrido Moraga, Antonio, (1995), <i>El hilo de la fábula.</i>	13	12	1 - Aurora Luque

<sup>53</sup> Blanca Andreu, Amalia Bautista, Julia Castillo, Juana Castro, Luisa Castro, Concha García, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Rosa Romojaro, Ana Rossetti.

<sup>54</sup> Noventa y dos autores de España e Hispanoamérica. Se inicia con Luis García Montero – premio Adonais 1982 con *El jardín extranjero* – y concluye con Juan Antonio Marín, premio Adonais de 1992 con *El horizonte de la noche*. Estamos pues ante una década de poesía en la que publican dentro de la colección Adonais setenta y tres hombres y diecinueve mujeres de España e Hispanoamérica. En 1984 Amalia Iglesias obtiene el Adonais con *Un lugar para el fuego*.

<sup>55</sup> Amparo Amorós, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, Amalia Iglesias, Acacia Domínguez, M<sup>a</sup> del Mar Alférez, Cynthia Hertfelder, M<sup>a</sup> del Vale Rubio Monge, Acacia Uceta, Rosana Acquaroni, M<sup>a</sup> Luisa Mora, Carmina Casala, Aurora Luque, Marifeli Maizcurrena, Juana Marín Saura, Carmen Díaz Margarit, María Sanz, Mar García Lozano, Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Olga Orozco.

<i>Una antología de poesía española actual.</i>			
García Posada, Miguel, (1996), <i>La nueva poesía (1975-1992)</i> .	24	20	4 - Rosa Romojaro - Ana Rossetti - Blanca Andreu - Almudena Guzmán
García Martín, José L., (1996), <i>Treinta años de poesía española.</i>	23	22	1 - Ana Rossetti
Yanque Germán, (1996), <i>Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo.</i>	8	1	1 - Ana Rossetti
Villena, Luis A. de, (1997), <i>10 menos 30. La ruptura interior en la "poesía de la experiencia.</i>	10	10	0
Rodríguez Jiménez, A., (1997), <i>Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos.</i>	35	29	6 - Elena Martín Vivaldi - Juana Castro - M <sup>a</sup> Antonia Ortega - Concha García - Blanca Andreu - Aurora Luque
Magalhaes, J. M., (1997), <i>Poesía española de agora/poesía española de ahora.</i>	36	32	4 - Aurora Luque - Esperanza López Parada - Inmaculada Mengíbar - Amalia Bautista

Martínez, José E., (1997), <i>Antología de poesía española (1975-1995).</i>	34	27	7 - Ana Rossetti - Olvido García Valdés - Margarita Merino - Julia Castillo - Concha García - Blanca Andreu - Amalia Iglesias
Morante, José L., (1997), "Última fila. Estudio- antología sobre poesía del 90", <i>Sin embargo.</i>	15	15	0
Villena, Fernando, (1998), <i>La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles.</i>	10	8	2 - Rosario de Gorostegui - Josefa C. Fernández
Correyero, I., (1998), <i>Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española.</i>	23	17	6 - Graciela Baquero - Violeta C. Rangel <sup>56</sup> - María Eloy García - Marjiatta Gottopo - Isabel Pérez Montalbán - Miriam Reyes
Mainer, J. C., (1998), <i>El último tercio del siglo (1968- 1998). Antología consultada de la poesía española .</i>	28	25	3 - Ana Rossetti - Olvido García Valdés - Blanca Andreu
Villena, Luis A. de, (1998), <i>La poesía plural.</i>	16	15	1 - Josefa Parra
García Martín, José L., (1999), <i>La generación del 99.</i>	28	22	6 - Aurora Luque

<sup>56</sup> Heterónimo de Manuel Moya.

			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Amalia Bautista</li> <li>- Ángela Vallvey</li> <li>- Ana Merino</li> <li>- Silvia Ugidos</li> <li>- Carmen Jodra</li> </ul>
--	--	--	--

## Artículos y estudios.

Francisco Bejarano, "Poetisas" (*Diario de Jerez*, 1990); Biruté Ciplijauskaitė, *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los ochenta en España* (1991); Sharon Keefe Ugalde, "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca" (1991); Jaime Siles, "Dinámica de la última década" (*Revista de Occidente*, 1991); Francisco Bejarano, *La poesía más joven* (1991); José L. García Martín: *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española* (1992); "La poesía" (1992); Leopoldo Alas, "El gran momento de la versiprosa" (*Claves*, 1993); Luis García Montero, *Confesiones poéticas* (1993); Cecilia Dreymüller, "La presencia de la mujer en las antologías poéticas" (*Zurgai*, 1993); Emilio Miró, "La poesía femenina" (1993); Sharon Keefe Ugalde, "El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina en castellano" (1993); Emilio Bayo, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)* (1994), José L. Falcó, "Historias literarias y antologías poéticas" (*Diablotexto*, 1994); Luis García Montero, "Una musa vestida con vaqueros" (*Ínsula*, 1994); Juan Carlos Rodríguez, "La poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la poética de la experiencia)" (*Scriptura*, 1994); Juan Carlos Suñen, "Lo difícil y el bien" (*Ínsula*, 1994); Miguel Casado, "Seis lecturas y un prólogo" (*Espacio/Espaço escrito*, 1992); y "87 versus 78" (*Ínsula*, 1994); Roberta Quance, "Mujer o árbol: Las mujeres como objetos y sujetos poéticos" (*La balsa de la medusa*, 1995); Biruté Ciplijauskaitė, "Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de la mujer (1995); Juan José Lanz, "La joven poesía española al final del milenio. Hacia una poética de la posmodernidad" (*Letras de Deusto*, 1995); Felipe Benítez Reyes, "La nueva poesía española. Un problema de

salud pública" (*Claves*, 1995); Olvido García Valdés, "El canon y la poesía escrita por mujeres" (1999); José L. García Martín, *Cómo tratar y maltratar a los poetas*<sup>57</sup> (1996); Miguel d'Ors, *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)* (1994); Colectivo Alicia Bajo Cero, "Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española" (*Eutopías*, 1994); "Los Pulsos del verso. Última poesía española" (*Ínsula*, 1994); "Poesía actual" (*Cuadernos del Sur*, 1995); Roberta Quance, "Hago versos, Señores..." (1996); "Poetas de ahora", (*Zurgai*, 1997); Colectivo Alicia Bajo Cero *Poesía y poder* (1997); Alfredo Saldaña, *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna* (1997); José A. Moreno Jurado, "Gallos y zorras" (*La Mirada*, 1997); Julia Barella, "De los *novísimos* a la poesía de los 90" (*Clarín*, 1998); Ana Nuño. "Cuando ellas toman la palabra" (*Quimera*, 1998); Juan Carlos Suñén "El ojo de la mujer" (*El Crítico*, 1998); Luis A. de Villena, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española* (2000) recoge los artículos: "Avisos sobre "Postnovísimos" – o última poesía – tres años después de mi intento de una carta de navegación nueva" (1988) y "Una antología sin significado" (1999); Miguel Casado, "Crítica y ficción. (Acerca del estatuto de la crítica como género literario)" *La balsa de la medusa* (1999-1991) y "¿Hacia una nueva crítica?" (*Ínsula*, 1995); Juan José Lanz, "La joven poesía española. Notas para una periodización" (*Hispanic Review*, 1998) y "La joven poesía española al final del milenio. Hacia una poética de la posmodernidad" en (*Letras de Deusto*, 1995); Jon Juaristi, *Sermo humilis (poesía y poéticas)* (1999); Cecilia Dreymüller "El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti" (1999); Rafael Vargas *21 de últimas. (Conversaciones con poetas andaluces)* (2001); Elsa López, (ed.) *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas* (1999).

---

<sup>57</sup> En el capítulo final: "Criticar al crítico (Una conversación sobre poesía)" replica a dos artículos: Sánchez Torre: "La nueva poesía y la vieja crítica"; González Rovira: "El monólogo dramático y el soliloquio en la lírica española".

Antologías exclusivamente de mujeres publicadas en la década de los noventa.

Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991); Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra* (1997) y *La manzana poética*, (2000), Selección de Lola Wals, María Rosal y Concha García.

Antologías y artículos publicados a partir del 2000.

Juan J. Cano Ballesta, *Poesía española reciente (1980-2000)* (2001); Ignacio Elguero, *Inéditos. 11 poetas*. (2002); José A. Valente, *et alii, Las ínsulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)* (2002); Luis A. de Villena, *La lógica de Orfeo* (2003); Ariadna García *et alii, Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología* (2003); Olvido García Valdés, "Poesía escrita por mujeres" (*El Crítico*, 2003); M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, "La construcción del sujeto lírico en las mujeres" (*La manzana poética*, 2000); Genara Pulido, "La reflexión teórica en España sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario" en Pulido Tirado *Debate actual de la literatura* (2003); Ángeles Mora, (ed.) *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas* (2003).

<b>Antologías</b>	<b>Nº de poetas</b>	<b>Hombres</b>	<b>Mujeres</b>
Cano Ballesta, J., (2001), <i>Poesía española reciente (1980-2000)</i>	29	23	6 - Ana Rossetti - Blanca Andreu - Esperanza López Parada - Aurora Luque - Almudena Guzmán - Ada Salas.
Villena, Luis A. de, (2003),	18	6	2

<i>La lógica de Orfeo.</i>			<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ana Merino</li> <li>- Elena Medel</li> </ul>
García, Ariadna G. <i>et alii</i> (2003), <i>Veinticinco poetas españoles jóvenes.</i>	25	20	5 <ul style="list-style-type: none"> <li>- Ariadna G. García</li> <li>- Vanesa Pérez-Sauquillo</li> <li>- Esther Jiménez</li> <li>- Carmen Jordá</li> <li>- Elena Medel</li> </ul>

De diosas blancas a mujeres con voz. Antologías de poesía escrita por mujeres.

Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985); Luzmaría Jiménez Faro, *Voces nuevas* (1986); Lorenzo Saval y García Gallego, *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea* (1986); Noni Benegas y Jesús Munárriz, *Ellas tienen la palabra* (1997); Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano* (1991), Luzmaría, Jiménez Faro, *Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1976 a 2001*, (2002); Manuel F. Reina, *Mujeres de Carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2001); *La manzana poética*, Selección de Lola Wals, María Rosal y Concha García (2000); José M<sup>a</sup>. Balcells *Ilimitada voz* (2003); María Rosal Nadales, *Poetas española de hoy* (2004) y *Con voz propia* (en prensa).

<b>Antologías de poesía escrita por mujeres</b>	<b>Antologadas Nómina<sup>58</sup></b>
Buenaventura, R., (1985), <i>Las diosas blancas</i>	22
Ugalde, Sharon Keefe, (1991), <i>Conversaciones y poemas.</i>	17
Saval, Lorenzo y García Gallego, J., (1986), <i>Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea.</i>	58
Benegas, Noni y Munárriz, Jesús, (1997), <i>Ellas tienen la palabra.</i>	41
<i>La manzana poética</i> , (2000), Selección de Lola Wals, María Rosal y Concha García.	25
Reina, Manuel F., (2001). <i>Mujeres de Carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX.</i>	158
Jiménez Faro, Luzmaría, ed., (2002), <i>Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1979 a 2001,</i>	127
Bacells José M <sup>a</sup> ., (2003), <i>Ilimitada voz.</i>	149
Rosal Nadales, M. (2004), <i>Poetas española de hoy.</i>	7

---

<sup>58</sup> Por ser muy extensas, incluimos las nóminas de poetisas de estas antologías en el anexo documental, pp. 848-841.

Podemos reseñar también la presencia de otras antologías restringidas a una provincia o comunidad o autonomía: Julia Otxoa, *Poetas Vascas*, (1990); Pilar Sanabria, *Estirpe en femenino* (1999); Sharon Keefe Ugalde y María Rosal, *Doce poetas andaluzas para el siglo XXI* (2004).

Los antólogos que mayor número de estudios y antologías han publicado ha sido José Luis García Martín y Luis Antonio de Villena. A García Martín corresponden: *Las voces y los ecos* (1980), *Poesía española 1982-1983. Crítica y antología* (1983), *La generación de los 80* (1988), “La poesía” (1992), *Selección nacional. Última poesía española* (1995), *Treinta años de poesía española* (1996), *La generación del 99* (1999), “Formas de la crítica” (1988), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española* (1992). Por otra parte, Luis A. de Villena ha publicado: *Postnovísimos* (1986), *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)* (1992), *10 memos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (1997), *La poesía plural. 10 años del Premio Internacional de Poesía Loewe* (1998), *La lógica de Orfeo* (2003). *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española* (2000), “Avisos sobre “Postnovísimos” – o última poesía – tres años después de mi intento de una carta de navegación nueva” (1988), “Una antología<sup>59</sup> sin significado” (1999).

---

<sup>59</sup> Se refiere a *La generación del 99*, de José Luis García Martín.



## II

ESTUDIO DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES:  
ASPECTOS DEL PROCESO DE INSTITUCIONALIZACIÓN.



### 1. *De la presencia y ausencia.*

Tras el análisis nominal de las poetas que integran las antologías podemos preguntarnos ¿cuál es el lugar que realmente ocupan las mujeres? Lo frecuente es que no se aluda a ellas en las antologías generales, ni a favor ni en contra y cuando se incluyen, son muy pocas las que aparecen y no siempre las mismas. En este sentido, Noni Benegas advierte no sólo de la escasa presencia de mujeres en las antologías, sino de la disparidad entre los antólogos: “la falta de coincidencia entre los antólogos al realizar la criba, pues cuando incluyen mujeres nunca aparecen los mismos nombres” (Benegas y Munárriz, 1997: 20).

El silencio sobre las obras escritas por mujeres a lo largo de la historia literaria se puede observar claramente, pues incluso cuando aparecen lo hacen como casos excepcionales y, en ocasiones, encontramos que cuando se valora a una poeta es a cambio de denigrar a otra u a otras, como si el hecho de escribir una obra de calidad no fuera posible salvo para individualidades concretas, y una pretensión ridícula para las mujeres en general. No olvidemos cuántas veces encontramos burlas hacia las escritoras: la *querelle des femmes*, las preciosas ridículas, las literatas, las *femmes savantes*, marisabidillas, poetisas, etcétera.

La crítica, la mayor parte de las veces masculina, no ha dado por lo general muestras de un acercamiento interpretativo serio hacia las obras de las mujeres. Hemos de tener en cuenta que, en este sentido, crítica masculina dirigida casi exclusivamente a las obras de los varones, no sólo la han ejercido los hombres sino también mujeres. Será en los últimos veinte años del siglo XX cuando la producción crítica de las escritoras reivindicando y comentando la obra de otras mujeres estará más presente en el panorama literario español ya que mientras la creación y la lectura han contado con mayor presencia paulatinamente de mujeres, en el caso de la crítica el proceso está siendo más lento.

No obstante, hay algunos casos, entre las antologías analizadas donde el número de mujeres es significativamente mayor que en otras, aunque sin sobrepasar ni de lejos el número de varones antologados. Tal es el caso de la *Quinta antología de Adonais* (1993), si bien hay que reseñar que no se trata de una antología al uso para dar a conocer nuevos nombres o definir una corriente o movimiento. Es más bien un acta de las y los poetas que ha publicado en dicha colección durante la década de los ochenta y que recoge a 19 mujeres frente a 73 hombres.

De la misma manera, José Luis García Martín, en el anexo al estudio que sobre la poesía realiza en *Historia y crítica de la literatura española*, (García Martín, 1992b), también incluye un gran número de mujeres poetas: 198. Si comparamos tal cifra con la presencia de varones poetas (244) podemos comprobar que el porcentaje de mujeres incluidas (23%) es el más alto de todos los textos antológicos revisados. Sin embargo tal realidad cuantitativa queda seriamente mermada en su valor significativo si atendemos a lo siguiente: Sólo se dice el nombre y la bibliografía de los poetas, no se adjuntan textos, con lo cual estamos ante un censo más que ante una antología, es decir, hablamos de materiales dirigidos a los estudiosos de la literatura —que naturalmente establecerán su criba— y no a la generalidad de los meros lectores.

El mismo García Martín se refiere en *Selección nacional* (1995) a los encuentros de poetas celebrados en Granada (noviembre, 1992), Oviedo

(diciembre, 1992) y Sevilla (octubre, 1993). Al hablar de estos encuentros afirma “me parece que queda garantizada la variedad y representatividad de la muestra” (García Martín, 1995: 10). Y así se expresa después de haber enumerado a veinte hombres y tres mujeres, Ana Rossetti, Fanny Rubio y Concha García, con lo que parece claro que en el pensamiento del antólogo no están operando en ese momento ni tan siquiera los factores de discriminación positiva a los que en otros lugares hace referencia. La razón antológica queda satisfecha ignorando una vez más la rica y variada realidad de la poesía que las mujeres coetáneas están escribiendo y que, como muchos críticos han señalado, constituye una de las señas de identidad de la poesía española contemporánea, sobre todo a partir de los años ochenta.

Otro de los antólogos que más se ha ocupado de periodizar y teorizar la poesía de los últimos treinta años del siglo XX ha sido Luis Antonio de Villena. En *10 menos 30* afirma, al referirse a los poetas antologados:

No hay mujeres –naturalmente me he planteado el tema– porque, entre las más jóvenes, las que me interesan más, Esperanza López Parada y Concha García, rebasaban la edad establecida, y no he sido capaz de encontrar novedades en el camino que busco, lo que no quiere significar que no existan. (Villena, L. A. de, 1997: 41).

Significativa nos parece la razón del autor con la que parece adelantarse a posibles críticas, seguramente desde el feminismo y desde grupos de mujeres. ¿Por qué el antólogo ha de disculparse por el hecho de que no haya mujeres en la antología? ¿Quiere eso decir que a la hora de establecer los integrantes de la muestra antológica, el antólogo ha actuado con un criterio previo de diferenciación por condición sexual? Está claro que –según afirma– el criterio de selección es la edad, pero también comenta que no ha encontrado entre las mujeres poetas de esa edad obras que puedan interesar a los lectores. Ello es o una prueba de los esquemas mentales con los que actúa o muestra de un desconocimiento al respecto. Podría haber adoptado una postura más aséptica ofreciendo el nombre de los diez poetas menores de treinta años que puedan ser

los más interesantes –está claro que es una elección subjetiva– sin plantearse su sexo, raza o condición social. Por lo mismo, el antólogo –nunca se sabe– pudiera haber encontrado sólo a diez mujeres y no incluir a ningún hombre, aunque en ese caso la antología hubiera recibido el sospechoso título de “parcial” o “de mujeres”. También el antólogo podría haber descubierto a ocho mujeres y dos hombres o a seis mujeres y cuatro hombres o cualquier otra de las posibilidades que la combinatoria matemática ofrezca. Pero no es así y la razón aludida es, como en otras ocasiones, la falta de calidad o interés literario, salvaguardando consciente o inconscientemente con este marchamo absolutamente subjetivo los intereses sexistas o patriarcales, pero desde luego de honda raigambre histórica e ideológica.

La común afirmación de que el tiempo pone a cada uno en su lugar debe llevarnos a una reflexión en el terreno literario y poético en particular. Es un argumento que debe ser utilizado con cautela pues puede ser tremendamente distorsionador. ¿Qué queremos decir cuando afirmamos que el tiempo coloca a cada uno en su lugar? ¿Creemos de veras que el tiempo rescatará los valores literarios, hará que prevalezcan, y al final, la calidad poética de un autor o autora –sin más atributos que el de la calidad– lo coloque en el lugar que le corresponde del Parnaso o Parnasillo de una época y un lugar?

Por encima y por debajo de los premios, de la mayor o menor publicidad o promoción comercial de los autores, de su relación con los ámbitos del poder, están los textos, y el tiempo se encarga, decantando gustos y valores, de colocar a cada uno en su sitio. (García de la Concha, V., [1997]).

Pero, ¿de verdad podemos esperar que si la recepción de un autor, autora, o grupo de poetas, queda seriamente obstaculizada por las razones que sean, –patriarcales o de cualquier otro tipo– el paso del tiempo puede rescatarlos sin que intervengan otros factores de mediación? Algunos de estos factores, en el caso de las mujeres poetas, se vienen reivindicando desde

presupuestos de la crítica feminista y desde acciones de discriminación positiva, que en muchas ocasiones se ven bajo sospecha por parte de los varones.

Antonio Garrido Moraga, al referirse a los seleccionados para su antología *El hilo de la fábula*, afirma:

Todos son poetas con obra hecha y valorada críticamente. No es, por ello, una antología de descubrimiento, pero sí de reafirmación y de rectificación. Soy de los que prefieren que no queden pistas perdidas en nuestra poesía actual. (Garrido Moraga, 1995: 15).

Sin embargo, a pesar del empeño –al menos desde la teoría, que no de la práctica de algunos críticos–, sí es posible que la obra de las mujeres –de una manera genérica– pueda quedar como “pista perdida”, pues incluso en la antología de Garrido Moraga, en cuyo prólogo realiza esta afirmación, comprobamos que sólo recoge a una mujer, Aurora Luque (8 %), frente a una docena de hombres (92%).

### **Antologías “generales” y antologías “parciales”**

Lo frecuente es que los antólogos –mayoritariamente varones– elaboren antologías con una clara exclusión de las mujeres, aunque con escasa o nula conciencia de ello, de modo que cuando se disculpan lo hacen más para curarse en salud, o cualquier otro tipo de cortesía que para justificar seriamente y con criterios estéticos la exclusión de personas concretas y no de grupos segregados por razón de género. De hecho, a estas antologías con presencia exclusiva o mayoritarias de varones se las denomina “antologías generales”, nunca “antologías masculinas”, en cambio cuando los términos se invierten y la presencia es de mujeres mayoritaria –completamente femeninas, por los casos que conocemos– se las llama, sin ningún sonrojo, “antologías parciales” o “de mujeres”.

En varias glosas introducidas en el apartado bibliográfico de *La generación de los 80*, José Luis García Martín confiesa que su intención al aportar dicha bibliografía comentada no es otra que la de ofrecer a los estudiosos de la literatura una visión panorámica lo más completa posible de la poesía de esa década. Lo que resulta más llamativo, sin embargo, es la estructura con la que el antólogo confecciona dicha bibliografía, pues no se limita a relacionar los libros y artículos por orden alfabético, sino que los clasifica de modo que las antologías que incluyen hombres, con alguna – mínima – concesión al cupo femenino son de índole *general*, mientras que las antologías de mujeres – sin ninguna concesión al cupo masculino – son consideradas de carácter *parcial*.

En este caso, como *antologías generales* del periodo estudiado recoge por ejemplo, *Las voces y los ecos* (García Martín, 1980), que no incluye a ninguna mujer. *Florilegium. Poesía última española* (Rossel, 1982), con una, y *Postnovísimos* (Villena, L. A. de. 1986), con 2 mujeres<sup>1</sup>. En ningún momento considera a ninguna de ellas “antología parcial” o “masculina”, mientras que al referirse a antologías en las que sólo aparecen mujeres sí las denomina “parciales”: *Las diosas blancas*<sup>2</sup>, *Voces nuevas*<sup>3</sup>, *Litoral femenino*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Tampoco parece que las cosas hayan mejorado en el siglo XXI. La antología *Veinticinco poetas españoles jóvenes*, publicada por una editorial que cuenta con el precedente de dos de las antologías más reconocidas de poesía escrita por mujeres, y estando además una mujer – Ariadna G. García – en el equipo seleccionador – no se presenta como elaborada por un antólogo al uso, sino por un grupo y con aires de antología consultada – sin embargo, la proporción de mujeres sigue siendo inferior a la de hombres en las edades de la muestra que pretenden ser las de la poesía más joven. Son 15 hombres y 5 mujeres. Se trata de autores y autoras galardonados con los más prestigiosos premios de poesía joven: Adonais, Hiperión, Ojo Crítico, Antonio Carvajal, con variedad de estilos y escuelas poéticas. Una antología que en definitiva lo que pretende es “reflejar la diversidad de la poesía última.” (García, A. G., *et alii* 2003: 12).

<sup>2</sup> De este libro dirá García Martín: “Antología de una veintena de poetisas, muchas de ellas inéditas; el prólogo y la introducción de cada autora resultan más pintorescos que rigurosos” (García Martín, 1988a: 65).

En *La generación de los ochenta*, el capítulo de antologías *parciales* se configura como un cajón de sastre donde las antologías de poesía “de mujeres” comparten espacio bibliográfico con otras que agrupan a poetas bajo diferentes marchamos: El estético: *Poesía épica española (1950-1980)*, Julio López, (1982); el criterio de premio literario: *Cuarta antología de “Adonais”*, (1983); El temático: *20 poemas de amor y un par de canciones desesperadas de jóvenes ingenios españoles*, (1987); o incluso el catálogo de una exposición suburbana en el metro de Madrid: *Rimas y metros. 1ª Muestra de Poesía Urbana*, (1991).

En el epílogo titulado “El canon, las generaciones, las antologías: algunas observaciones en primera persona”, García Martín se defiende de diversas acusaciones que ha recibido como autor de algunas de las antologías más importantes de las últimas décadas. Alude a las críticas recibidas tal y como lo muestra el título sobre factores tan importantes como la constitución del canon, de qué manera influyen o no las antologías y la crítica, la clasificación de los poetas por generaciones; y se refiere también a la situación de la poesía escrita por mujeres (García Martín, 1999: 469-485). El tono utilizado, así como los argumentos son altamente significativos del estado de la cuestión en un momento histórico en el que, pese a que circulan por el mercado infinidad de libros de poesía escritos por mujeres, sin embargo ello no se ve reflejado en las antologías. No olvidemos que cuando surge *La Generación del 99* hace apenas dos años que acaba de aparecer la antología de Benegas y Munárriz en la que aparecen censadas 41 poetas y, a pesar de ello, el número de varones y mujeres no resulta equiparable<sup>5</sup>. Por otra parte, en el prólogo, Noni Benegas ha

---

<sup>3</sup> De este libro afirma: “Selección, sin demasiado rigor crítico, de poetisas pertenecientes mayoritariamente a la última generación” (García Martín, 1988a: 65).

<sup>4</sup> De este libro dirá García Martín: “Del amplio volumen (antóloga también narración y ensayo) interesan las secciones ‘Poesía’ y ‘Las poetas más jóvenes’, seis nombres de la primera corresponden a la generación de los ochenta; la otra sección incluye ocho poetisas nacidas a partir de 1960 y ha sido seleccionada y prologada por Ramón Buenaventura (viene a ser una especie de apéndice de *Las diosas Blancas*)” (García Martín, 1988a: 66).

<sup>5</sup> Son veintidós los poetas varones que aparecen, frente a seis mujeres: Aurora Luque, Silvia Ugidos, Amalia Bautista, Ángela Vallvey, Ana Merino, Carmen Jodra.

denunciado “la casi nula presencia de autoras” (Benegas y Munárriz, 1997: 20) en la antologías publicadas en los últimos años, por lo que García Martín se defiende: “También parece que soy culpable, aunque en este caso la culpa ande bastante repartida, de la marginación que sufren las mujeres que escriben poesía” (García Martín, 1999: 474).

Dos notas resultan significativas en estas palabras: por una parte es obvio que si admitimos la responsabilidad de los antólogos en la escasa presencia de las mujeres en las antologías no sería únicamente García Martín el responsable, sino obviamente cualquier otro antólogo u antóloga que hubiera actuado con semejante proceder<sup>6</sup>. Destacamos además que en este caso el antólogo abandona el tono irónico con el que en otras ocasiones se refiere a las “poetisas” para utilizar la expresión “mujeres que escriben poesía” carente de las connotaciones peyorativas de la anterior.

Otro momento significativo de la argumentación de García Martín se observa cuando se defiende de acusaciones muy concretas de dos poetisas actuales. La primera de ellas —Noni Benegas—, antóloga además, afirma que en otros países, a los que considera más avanzados, sería impensable lo que está ocurriendo en España: “La incesante aparición de supuestas generaciones poéticas de las que sistemáticamente se excluyera a *las* poetisas, como sí ocurre con las que pretenden dar cuenta de la ‘poesía española’ de hoy” (Benegas y Munárriz, 1997: 20). Lo que parece claro es que para la citada crítica, la discriminación de las mujeres es un factor de inmadurez cultural y social.

Resulta curioso que García Martín reciba el comentario “con cierto aire de amenaza” (García Martín, 1999: 475), con lo cual vemos el grado de crispación que puede generar el hecho, no ya de que las mujeres escriban, sino que pretendan también tener los mismos e indiscriminados derechos que sus colegas masculinos. La otra crítica a la que el antólogo responde es la que formula Olvido García Valdés en el sentido de que la poeta asturiana entiende

---

<sup>6</sup> Rossel (*Florilegium. Poesía última española*, 1982) sólo incluye a una mujer y M<sup>a</sup> Pepa Palomero a tres, (*Poetas de los setenta*, 1987).

que en la marginación de las mujeres hay diferentes grados, pues, como podemos observar en el capítulo que hemos dedicado a las antologías, la presencia porcentual varía de un antólogo a otro y según ella hay que valorar ciertamente esa proporcionalidad.

Ya comentábamos en otro capítulo que efectivamente el porcentaje de mujeres varía según el antólogo —e incluso según el libro de un mismo antólogo—, pero está claro que en ningún momento se alcanza la paridad ni remotamente. García Martín responde a este comentario de García Valdés con un argumento que pudiera ser discutible en tanto que opina que cada una de las muestras a las que se refiere la autora se ocupan de segmentos de selección bien distintos. Naturalmente que esto es un argumento a tener en cuenta, pero aún así no justifica el hecho probado de que sea cual sea el tiempo, el espacio la corriente estética o cualquier otro factor que determine la muestra, en todo los casos se reproduzca una variable que debe hacernos reflexionar: la escasa presencia de las mujeres poetas.

Tras estos comentarios, el antólogo expone de manera clara e inequívoca su visión de los hechos. Para él, la situación no sólo está muy alejada de lo que plantean poetas como las que acabamos de comentar, sino que se dibuja de manera totalmente opuesta: “En las dos últimas décadas la mujeres poetas [...] no sólo no han estado marginadas sino que han recibido una mayor atención crítica y de los medios de comunicación que sus colegas masculinos” (García Martín, 1999: 475).

El argumento “empírico” para justificar esta opinión es el del revuelo causado por los primeros libros de Blanca Andreu, Luisa Castro, Carmen Jodra o Concha García, según el antólogo superiores a los de sus colegas masculinos de generación: ¿Es sólo la calidad de su escritura o de sus aportaciones críticas la que explica la mayor presencia en antologías, congresos, suplementos culturales? De manera que, para el antólogo el éxito de las mujeres parece estar basado en cuestiones ajenas a la calidad literaria, que por otra parte pudiera ser el medidor en el caso de los varones. García Martín lo expresa claramente, sin ambages: la presencia de mujeres en las antologías se debe al fenómeno

sociológico y políticamente correcto de aplicar la discriminación positiva al igual que en otros ámbitos sociales.

Hay pocas mujeres en las antologías de poesía española última y es posible que hubiera todavía menos si no se hubiera aplicado, de manera consciente o inconsciente, la discriminación positiva. No es mi caso, aclaro: puedo haberme equivocado en la elección, pero los autores seleccionados en mis antologías lo han sido siempre con el mismo nivel de exigencia (aunque si había duda entre dos nombres y uno de ellos era femenino casi siempre me decidía por este último). (García Martín, 1999: 476).

La causa de la menor presencia de mujeres en las antologías de poesía para García Martín no hay que relacionarla con ningún tipo de discriminación más o menos inconsciente, sino que entiende que es una cuestión natural que obedece al “menor número de mujeres que se dedican a la poesía, y sobre todo que continúen dedicándose a ella después de unos principios más o menos prometedores” (García Martín, 1999: 476). Naturalmente, este supuesto queda negado empíricamente no sólo consultando la antología de Benegas y Munárriz, sino también la de Luzmaría Jiménez Faro, la de Francisco Reina o la última, presentada por José M<sup>a</sup> Balcells. Y por supuesto repasando los numerosos títulos aparecidos en la década de los ochenta y los noventa de poemarios firmados por poetas en los que se puede seguir la trayectoria de tantas mujeres que después de comienzos prometedores continúan escribiendo libros que sólidamente van consolidando esos comienzos. Como es obvio, no podemos negar validez al argumento de García Martín cuando se refiere a mujeres que han dejado de escribir o no lo han hecho a la altura de lo esperado después de una brillante aparición en el panorama literario. ¿Pero es eso algo que no ocurre con los hombres, o muy al contrario, se trata de un fenómeno lógico en el ámbito literario tan zarandeados por diversos avatares? ¿Cuántas veces se han jactado algunos poetas de guardar un prolongado silencio entre libro y libro? ¿Cuántas veces ese paréntesis poético se ha recomendado como

una suerte de barbecho estético? Y sin embargo, en estos casos y cuando nos referimos a poetas varones, nadie piensa por ello que se han retirado del ejercicio de la escritura.

### **La “moda” de la poesía escrita por mujeres.**

A partir de la década de los ochenta, muchos serán los críticos que pongan de relieve el importante desembarco que las poetas realizan en la lírica española, tanto por su cantidad como por su calidad: “Ya en 1985 adelanté que la mujer jugaba un papel activo y fundamental en el panorama artístico posmoderno. [...] Ahora se puede decir que la poesía escrita por mujeres en la última década marcará definitivamente la estética de este fin de siglo” (Cañas, D., 1989: 52-53). De manera que parte de la crítica va a llamar la atención sobre la creación de nuevos sujetos poéticos inéditos en la poesía que están escribiendo las mujeres: “que tiene de específico la expresión de una sensibilidad que no es la que hasta entonces entendíamos por femenina, porque con frecuencia aparece con una fuerza y desde un yo poético verdaderamente insólito” (Parreño, 1993: 135).

José Luis García Martín, que ha tildado la poesía femenina de “moda”, afirma mirarla bajo sospecha:

Nunca se han publicado tantos libros escritos por mujeres; nunca se han elogiado tantos libros tan detestablemente escritos. Para acabar, dicen, con siglos de marginación, se pretende llevar a cabo una “discriminación positiva”: reducir casi hasta el mínimo las exigencias selectivas cuando se trata de una mujer. El resultado ha sido contraproducente: ahora, al recibir un libro de una poetisa, el lector se pone siempre en lo peor. (García Martín, 1992a: 122).

De manera semejante se manifiesta el poeta Francisco Bejarano, tal y como testimonia Amparo Amorós: “Cuando recibo un libro escrito por una mujer me pongo en lo peor” (Bejarano *apud* Amorós, 1991: 81).

La mayor presencia de las mujeres en la escena poética es un hecho que no puede ser ignorado por la crítica, aunque junto al reconocimiento se una un cierto grado de escepticismo, pues al calificarlo de “moda<sup>7</sup>” introducen un matiz contingente y pasajero, algo que a nadie se le ocurre aplicar a la poesía escrita por varones.

Junto al premio de poesía más antiguo [Adonais], el más reciente, convocado por la editorial Hiperión, se inclina igualmente por apoyar a la poesía última. En su convocatoria inicial fue a parar a dos poetisas muy jóvenes: Luisa Castro y Almudena Guzmán. La abundancia de poesía femenina<sup>8</sup> caracteriza a la generación última. El éxito de Blanca Andreu y de otras poetisas como Ana Rossetti (de mayor edad, aunque comenzó a publicar también en los ochenta), ayudado por el pintoresquismo de ciertas antologías como *Las diosas blancas*, ha hecho que la poesía femenina se ponga de moda, hasta el punto de que existen editoriales y colecciones dedicadas exclusivamente a ella. (García Martín: 1988: 13).

El mismo crítico, años después, *Treinta años de poesía española* (1996) y, a pesar de admitir la enorme presencia de la poesía escrita por mujeres en la década de los ochenta, sin embargo, sólo antologa a una mujer, Ana Rossetti, entre veintitrés poetas representados.

---

<sup>7</sup> De “pesadilla” califica García Martín a la poesía que en los ochenta están escribiendo las mujeres cuando le preguntan si la poesía femenina es algo más que una moda. (García Martín, (1992a: 122).

<sup>8</sup> Sin embargo, en *La generación de los ochenta*, a pesar de reconocer la abundante producción femenina en esa generación, no antologa a ninguna mujer.

En los años ochenta la poesía femenina parece ponerse de moda: antologías como *Las diosas blancas*, de Ramón Buenaventura, colecciones como Torremozas o premios como el “Carmen Conde” se dedican exclusivamente a las mujeres poetas (se rechaza el término “poetisa” por las connotaciones peyorativas que encierra).<sup>9</sup>

La señal de partida de esta reivindicación de la poesía femenina (que no puede desvincularse de un auge general del feminismo), la dan en 1980 dos poetas galardonadas con otros tantos premios: Blanca Andreu, premio Adonais, y Ana Rossetti, premio Gules. (García Martín, 1996: 294).

Una de las opiniones más globalmente elogiosas para las mujeres nos la ofrece Cano Ballesta, quien en *Poesía española reciente (1980-2000)*, les dedica un capítulo del prólogo – *Poesía escrita por mujeres y neoerotismo* –.

Un fenómeno muy llamativo de la literatura reciente es la abundancia de obra literaria escrita por mujeres, como ya proclamó Ramón Buenaventura en 1985 al publicar *Las diosas blancas: Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Los años ochenta y los noventa del siglo XX viven la fulgurante aparición de una gran cantidad de mujeres poetas de extraordinario relieve, que además escriben una lírica de un vigor expresivo y una vitalidad insólitos. Unas siguen más o menos los gustos de la poesía del momento, mientras que otras adoptan actitudes muy innovadoras y subversivas. M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Amparo Amorós, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Blanca Andreu, Almudena Guzmán, Luisa, Castro, Juana Castro, Amalia Iglesias, Andrea Luca, junto con otras antes citadas son poetas que logran replantear, desde perspectivas de gran frescura y originalidad a veces, los viejos temas literarios a que estábamos acostumbrados. Otra antología, *Ellas tienen la palabra* (1997) de Noni

---

<sup>9</sup> Es significativo que este crítico, aunque admite las connotaciones peyorativas de la voz ‘poetisa’, sin embargo, la usa profusamente.

Benegas y Jesús Munárriz, no hace sino confirmar esa poderosa floración de lírica escrita por mujeres. (Cano Ballesta, 2001: 29-40).

Sin embargo, y a pesar de lo dicho, sólo recoge a 6 mujeres frente a 23 hombres, lo cual es un signo más de la discriminación a la que venimos haciendo referencia, de la misma manera que es significativo que todavía a finales del siglo XX se insista en relacionar mujeres y flores, algo que se viene haciendo desde el Romanticismo y que se inscribe en la subvaloración de la poesía escrita por mujeres, al ser consideradas objeto poético y no sujeto. Pensemos, por un momento en cambiar los términos de la enunciación: ¿Sería factible la expresión “poderosa floración de la lírica escrita por hombres”? ¿Esperaríamos encontrar algún texto crítico en el que se alabe, por ejemplo, la poesía del “ramillete lírico” de los poetas del 98 o del 27?

Por otra parte, en las palabras de Luis Antonio de Villena al comentar el *Panorama de una generación completa en la última poesía española*, resuenan ciertos ecos patriarcales –nótese el carácter despectivo del término ‘mujeril’ o las alusiones a la “femineidad poética”, cuando en ningún caso hemos encontrado la correlación “masculinidad poética” –, a la vez que se echa de menos un análisis menos mediatizado de la situación:

Y de la poesía femenina ¿qué decir? ¿Habrá de cumplir la poesía ese 25% obligatorio de presencia mujeril que postula el Partido Socialista? Desde luego nos quieren dar, con larga frecuencia, gato por liebre. La buena poesía no es femenina ni masculina. Pero es verdad que el surgimiento (tardía para su generación) de una original poetisa –Ana Rossetti– y la inicial fuerza de otra más joven –Blanca Andreu– han contribuido a esta moda de la femineidad poética. Indudablemente hay nombres válidos: Julia Castillo o Andrea Luca entre otras (y cito a dos muy distintas) pero me parece importante que se eliminen los distinguos: poetas y poetisas deben ser lo mismo. Y su número debe depender de la calidad y no de la obligatoriedad por razón de sexo. (Villena, L. A. de, 1988: 63).

## Reconocimientos recibidos por las escritoras.

Si bien han sido múltiples los galardones recibidos por las escritoras en las dos últimas décadas del siglo XX, no es menos cierto que no es un fenómeno nuevo, pues ya en años anteriores podemos señalar diversos premios literarios recibidos por mujeres<sup>10</sup>. Lo que sí va a ser sintomático de estos últimos veinte años es la importante cantidad de mujeres<sup>11</sup> galardonadas con algunos de los premios poéticos más prestigiosos: En la década de los setenta y los ochenta<sup>12</sup> cuatro son las mujeres que obtienen el Premio Adonais<sup>13</sup>: Pureza Canelo *Lugar común*, 1970; Julia Castillo *Urgencias de un río interior*, 1974; Blanca Andreu *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall* 1980; Amalia Iglesias *Un lugar para el fuego*, 1984. El premio Hiperión lo reciben dos jovencísimas Almudena Guzmán, *Usted*, 1986; Luisa Castro, *Los versos del eunuco*, 1987; así

---

<sup>10</sup> Encontramos importantes premios, también en narrativa: En 1944 Carmen Laforet recibe el Premio Nadal. En 1959 las mujeres habían obtenido 6 de los 15 premios Nadal, de donde surge la "gracia machista": "Premio Dedal"; y entre 1954-1966 el Premio Planeta lo ganaron 4 mujeres: Ana M<sup>a</sup> Matute, Carmen Kurtz, Concha Alós y Marta Portal. (Genara Pulido, 2003).

<sup>11</sup> En 1950 gana el Premio Adonais Juana García Noreña. Es el pseudónimo utilizado por el garcilasista José García Nieto. Años más tarde otro caso de travestismo literario, el protagonizado por Violeta Rangel, heterónimo de Manuel Moya, obtendrá el Premio de Poesía Ricardo Molina (*La posesión del humo*, Hiperión, 1997).

<sup>12</sup> En los primeros 25 años de Adonais sólo una mujer obtuvo el galardón: M<sup>a</sup> Elvira Lacaci (en 1956) con *Humana voz*, mientras que podemos contar siete accésits de Adonais obtenidos por mujeres: Concha Zardoya, Susana March, Pino Ojeda, Pilar Paz Pasamar; María Beneyto, Julia Uceda y Elena Andrés. (Miró, 1993: 167).

<sup>13</sup> Son once los accésits conseguidos por mujeres: Paloma Palao, M<sup>a</sup> Rosa Vicente, Ana M<sup>a</sup> Navales, Rosa M<sup>a</sup> Echevarría, Julieta Robles (Costa Rica), Amparo Amorós, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, M<sup>a</sup> del Mar Alférez, Rosana Acquaroni, Carmina Casala y M<sup>a</sup> Luisa Mora. (Miró, 1993:167-168).

como otros prestigiosos premios: Ana Rossetti. *Los devaneos de Erato*, Premio Gules 1980; Carmen Pallarés, Esquíu, 1986; Guadalupe Grande y Ángeles Mora, ambas Premio Rafael Alberti, en 1985 y 1989 respectivamente.

Y en la década de los noventa aumentan los premios recibidos por las poetas en parangón con la cantidad y calidad de la poesía que están escribiendo: El premio Ícaro lo recibe Olvido García Valdés, 1990; el Ricardo Molina: Chantal Maillard, 1990 e Isla Correyero, 1995; el Premio de Poesía Jaime Gil de Biedma, Concha García, 1994 y Esperanza Ortega, 1995; Inmaculada Mengíbar, Premio Jaén 1994; mientras que el Hiperión vuelve a apostar por las jóvenes: Ada Salas, 1994; Carme Jodra, 1999; Esther Giménez, 2000.

Emilio Miró (1993: 167-189) resalta cómo la presencia de mujeres en la colección Adonais a lo largo de los 50 años (1943-1993), ha evolucionado notablemente. Así mientras que en los 100 volúmenes publicados en los diez primeros años, —recogidos *Antología general de Adonais (1943-1968)* y publicada en 1969— sólo aparecen diecisiete mujeres, en la antología publicada en 1989 — *Antología general de Adonais (1969-1989)*—, son ya treinta las poetas reseñadas. Finaliza Emilio Miró diciendo:

La conclusión es evidente: nutrida y varia ha sido, es, la presencia femenina en este medio siglo de Adonais. Y presencia creciente, acorde con el avance y la pujanza de la mujer en la sociedad toda. Como la de sus colegas varones la poesía escrita por mujeres es diversa, plural, en temas y estilos, en leguajes. Conviven en ella el ámbito cerrado del intimismo, de la efusión sentimental, emotiva, y el vasto territorio de las ideas, de la aventura intelectual. La indagación existencial y el compromiso ético y social. Los sonetos y el verso libre. La tradición y las vanguardias. El siempre camino interminable de la exploración humana y artística. (Miró, E., 1993: 189).

En la *Quinta antología de Adonais* (1993) aparecen 92 autores de España e Hispanoamérica. Se inicia con Luis García Montero —premio Adonais 1982 con *El jardín extranjero*— y concluye con Juan Antonio Marín, —premio Adonais de

1992 con *El horizonte de la noche*—. Estamos pues ante una década de poesía en la que publican dentro de la colección Adonais 73 hombres y 19 mujeres de España e Hispanoamérica.

### **Políticamente correcto.**

En los años de democracia se ha popularizado la expresión “políticamente correcto” para aludir, en muy diversos ámbitos, el de la discriminación de género entre ellos, a aquellos pensamientos o cuando menos expresiones del pensamiento que no atentan contra los derechos civiles amparados por la Constitución.

La idea de lo políticamente correcto puede ser peligrosa y discriminatoria, no obstante, pues puede recurrir a la mujer cuota para autosatisfacerse y continuar ignorando la producción de las mujeres en general y en su diversidad. Resulta curioso que, al final, la presencia de las mujeres en el panorama literario de nuestra época se relacione no pocas veces con cuestiones de cuotas, galanterías literarias, afectos personales o cualquier otro factor de índole *políticamente correcto*, más que con cuestiones de calidad literaria y de rigor crítico.

De este modo, aun cuando el silencio sobre las mujeres sea efectivamente ejercido en antologías y ciertas parcelas de la críticas, sin embargo, los estudiosos, van a mostrar su contemporización con las ideas “oficiales”: “No estoy insinuando, por supuesto, ninguna menor capacidad de la mujer para la poesía; sé de sobra que ese hecho se aplica por razones culturales: una marginación de siglos no se corrige en unos años” (García Martín, 1999: 476).

La consideración histórica e ideológica de la segregación de las mujeres es indispensable para entender las restricciones educativas que éstas han sufrido, patentes en nuestra historia social, política y pedagógica donde históricamente hasta bien entrado el siglo XX no se consideró para las mujeres otra educación necesaria que la de los asuntos del hogar, “sus labores”.

Privadas del acceso a la educación, a la lectura –y nos referimos a la lecturas de calidad, no a las obras de inferior categoría destinadas a perpetuar la marginación y la sumisión de las mujeres– y con ningún estímulo para la escritura o la publicación, amén de la escasa o nula visibilidad de la tradición de mujeres poetas que pudiera establecer una línea de modelos precedentes, parece claro que las mujeres han sufrido esa *marginación de siglos* a la que alude García Martín. Pero estaríamos mirando un espejo demasiado velado si no viéramos la ingente producción de poesía, escrita por mujeres sobre todo a partir de los años ochenta, sin olvidar a las numerosas autoras en activo en los periodos precedentes, antes y después de la guerra civil, en el exilio y en España.

Previene García Martín de un posible “chantaje victimista” (1999: 476) por parte de las poetas al exigir mayor presencia crítica. Ciertamente entendemos que el trabajo de las mujeres no debe ni puede apoyarse en la queja. No estamos diciendo con esto que no lo hagan o lo hayan hecho, al menos no de una manera general. Ni estamos argumentando que se daba guardar silencio a los silencios sobre las obras de las poetas. Pero lo que de ninguna manera puede interpretarse como victimismo es la argumentación razonada –y en este trabajo citamos muchas muestras de ello– los datos objetivos<sup>14</sup>, la denuncia y la no aceptación de un papel secundario en la historia, sea literaria, política, económica o social de un país democrático a finales del siglo XX.

García Martín dirige algunas de sus críticas hacia las posturas feministas, como las que afirman que el canon masculino se retroalimenta históricamente con la propuesta de textos que ofrecen una visión androcéntrica marginando a los *ginocentrados*, sin embargo el argumento de García Martín no nos parece tan lejano de lo que critica, pues para él: “durante siglos, la cultura ha sido patrimonio masculino” (García Martín, 1999: 477). Y es esa preponderancia y no

---

<sup>14</sup> Son datos objetivos el recuento de nombres que aportamos en el análisis de las antologías y en los porcentajes de la presencia femenina.

otra la que ha ocultado y dificultado las producciones literarias y artísticas femeninas.

No obstante, el antólogo concluye con una idea alentadora, pues considera que “a partir de ahora la situación será distinta” (García Martín, 1999: 477) y aún así mantiene su idea de que el número de mujeres poetas es notablemente inferior al de los varones.

Significativas nos parecen también las palabras con las que cierra el comentario dentro de epílogo al que nos venimos refiriendo, presentado como un “catálogo de descalificaciones” (García Martín, 1999: 481), con sus correspondientes defensas. “Dejo este tema polémico, del que todavía podría decir algunas cosas más tan obvias como políticamente incorrectas.” Ante estas afirmaciones podríamos plantearnos: ¿Es para el crítico ovetense “obvio” sinónimo de “cierto” o “verdadero”? ¿Tienen o no las mujeres poetas derecho a que se las tenga en cuenta, como creadoras, a ser consideradas en el canon con normalidad y no como una cuota políticamente correcta?

En cuanto a la influencia de la crítica, García Martín afirma: “A un escritor no lo salva un crítico, por muy influyente que sea; lo salva un amplio consenso de críticos y lectores” (García Martín, 1999: 474). Estas palabras, aun con la parte de verdad que les corresponde, pueden ser matizadas teniendo en cuenta los diversos factores que inciden sobre la recepción de las obras literarias y muy en particular de las poéticas; sobre la manera en la que el público lector accede a las obras, en cómo llegan los libros de poesía a la crítica periodística y académica, sin el respaldo comercial y publicitario reservado a la novela. Según consta en los usos habituales del sector, la difusión de poesía se realiza a muy pequeña escala, en ediciones limitadas, casi de mano en mano, siendo los libros enviados en contadas ocasiones por el editor y la mayor parte de las veces por los propios poetas en un cambalache interno basado en el trueque.

Si, como afirma García Martín, la crítica no influye en la consideración de un libro o de un autor, ¿por qué son tan valorados los premios de la Crítica nacionales o regionales? ¿cómo se establece el canon? ¿por qué algunos autores

venderían su alma al diablo por una buena reseña en un periódico de tirada nacional, en un suplemento influyente?

### **El comentario malicioso al servicio de la descalificación literaria.**

Encontramos con frecuencia que la presencia femenina en las antologías parece exigir unas razones justificativas que no así se les requiere a los varones antologados en los mismos volúmenes. Germán Yanque en *Los poetas tranquilos* (1996), procura dejar claro que Ana Rossetti aparece por su “calidad” lejana a la poesía femenina y no por cuestiones de cuota (Yanque, 1996: 18), con lo cual en esta afirmación continúan vigentes ciertos lastres del pasado, los que asociaban la poesía femenina con la expresión cursi y ñoña propia del siglo XIX, aquella que reitera Yanque al afirmar que la poesía escrita por mujeres parece sentirse más a gusto en el “ámbito de las intuiciones y los sentimientos desbordados”, alejándose por este motivo de “la mejor poesía española de los últimos años”.

Si de las páginas anteriores puede deducirse mi opinión de que esta estética figurativa y ajustada se ha ido imponiendo en la mejor poesía española de los últimos años, habré de reconocer que, al menos estadísticamente, la poesía escrita por mujeres se aleja de esos parámetros: parecen sentirse más a gusto en el ámbito de las intuiciones y los sentimientos desbordados. Por eso es aún si cabe, más interesante detenerse en los poemas de Ana Rossetti que, tratando a menudo el deseo y el goce sexual femenino o el simbolismo y los mitos del catolicismo, no ha perdido jamás esa mirada ilustrada que implican la distancia y la ironía.

Quede claro, por tanto, que su presencia en esta antología no tiene nada de testimonio social y se justifica plenamente por sus poemas. (Yanque, 1996: 18).

Otro de los puntos que nos parecen significativos en el texto de Yanque, es la insistencia en alabar denostando<sup>15</sup>, esto es, en la práctica del elogio a la postre insultante, de modo que para valorar a una poeta, como hemos visto en otros ejemplos, acostumbran a despremiar a otra, sólo que en este caso acaba siendo despreciado lo que denomina genérica y peyorativamente “poesía escrita por mujeres”. Veamos un ejemplo en *Treinta años de poesía española*, donde una poeta es denostada merced a la valoración que se hace de otra.

Blanca Andreu, premio Adonais y Ana Rossetti, premio Gules. La primera, muy joven entonces, deslumbró a muchos con una poesía que mezclaba el irracionalismo surrealista con referencias al mundo de las drogas; sus libros siguientes fueron progresivamente despertando menos eco. Ana Rossetti, en cambio, ha ido creciendo desde su inicial y heterogéneo, *Los devaneos de Erato*, hasta el obsesivo, desolado y denso poema de amor que es *Punto umbrío*, su último libro. (García Martín, 1996: 294).

No pretendemos decir que no se pueda encontrar mayor calidad literaria en unas poetas que en otras, sino que entendemos que con demasiada frecuencia una valoración positiva se apareja de otra negativa lo que contribuye a dar una visión sesgada. ¿Por qué no se puede valorar a una poeta y decir que tiene aciertos semejantes a otra, por ejemplo? Otra posibilidad: ¿por qué no se puede valorar a una poeta y decir que guarda importantes y valiosas semejanzas con otro poeta? Otra posibilidad quizás imaginaria o surrealista a la vista de que no hemos encontrado ningún ejemplo: ¿Se puede alabar a un poeta y buscarle analogías y signos o declaraciones de vasallaje poético a una mujer poeta?

¿Por qué al criticar un poema de Ana Rossetti (“De los pubis angélicos”) —en un contexto de elogio general a su obra— García Martín afirma que se trata de una “fácil y superficial muestra de ingenio”? (García Martín, 1992b:

---

<sup>15</sup> Tomamos el concepto “alabar denostando” de Roberta Quance (1987).

141). Pero no sólo eso, sino que en otra muestra más de lo que hemos denominado *alabar denostando* –según la expresión acuñada por Roberta Quance– el crítico afirma que el poema en sí “constituye un buen ejemplo del manoseado camino que Ana Rossetti debería dejar para sus imitadoras.” (García Martín, 1992b: 141) De donde se deduce –lo marca el morfema femenino– que Ana Rossetti en tanto que poeta puede aspirar a derechos epigonales, tributo que la historia literaria concede a los poetas significativos en un momento y lugar, aunque en este caso –sin que se llegue a saber por qué– no cabe esperar que sus versos sean imitados –con fortuna más o menos desigual– por varones.

De este empeño de justificación sobre los motivos, de estricta calidad literaria, que abren la puerta del parnaso antológico a una autora no están exentas ni siquiera las antologías exclusivamente femeninas. El catálogo de 2003 de la editorial Torremozas reza así: “Dedicada a la mejor poesía escrita por mujeres (españolas, hispanoamericanas y traducidas), se incluyen en ella tanto poetisas actuales, ya conocidas o inéditas, como de épocas anteriores, siempre con un estricto criterio de selección.”

Pero no sólo se pone en duda el talento literario de las escritoras, sino que, en ocasiones, se ha sembrado la duda sobre los méritos retóricos o extraliterarios de las mujeres, algo que ni siquiera se insinúa en el caso de los varones:

Al comienzo de la década –en 1980– obtiene el galardón [Premio Adonais] Blanca Andreu, con un libro que pronto se convirtió en un auténtico best-seller de la lírica reciente, *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*; su siguiente entrega, *Báculo de Babel*, pondría de manifiesto que no eran los valores estrictamente literarios los que más habían contribuido a ese éxito. (García Martín, 1988: 12).

Cierto es que en las luchas de poder que se establecen en el tejido social en el que se desenvuelven las obras literarias y los autores no siempre se usan las armas más acertadas. Tenemos muchos ejemplos de ello: desde el cobijo

sectario de las instituciones, de los poderosos, de algún suplemento literario, críticos respetados e incluso –¿por qué no?– de un amante influyente..., lo que no debemos olvidar es que ciertos recursos no son patrimonio de ningún género.

En el caso de las mujeres poetas no queremos decir que no se pueda comentar, evaluar, criticar o denostar la calidad literaria de sus obras, pero en el mismo nivel que se critica a los varones, sin entrar en insinuaciones maliciosas y extraliterarias que, aún no siendo exclusivas de ningún sexo, es conocido como la cultura patriarcal es implacable con determinadas conductas “trepadoras” en el caso de las mujeres y sospechosamente tolerante en el caso de los hombres. Lo que procede de unas determinadas razones históricas e ideológicas no puede seguir manteniéndose indefinidamente, sobre todo si, como creemos demostrado, la sociedad española de los últimos años del siglo XX, desde el advenimiento de la democracia y los profundos y paulatinos cambios sociales producidos, viene experimentando un importante avance en la consideración y el trabajo de las mujeres en cualquier ámbito social.

Encontramos también que, en ocasiones los calificativos que se dirigen a hombres y a mujeres son también diferentes, incluso cuando en ambos casos sean despectivos. Así resulta significativo el comentario –algo paternalista– que García Martín dirige a Ana M<sup>a</sup> Moix en *Las voces y los ecos*: “Ana M<sup>a</sup> Moix – que ya era bien poquita cosa en la antología– se ha reducido posteriormente a nada (no prejuzgamos con estas palabras su labor narrativa, de no desdeñable interés). La obra de Leopoldo María Panero es la de un poeta frustrado –no sabemos si deliberadamente– por el absurdo y la incoherencia.” (García Martín, 1980: 35-36).

Actitudes paternalistas desmerecen también la obra de las poetas acusándolas de inmadurez: “*Los versos del eunuco*, el libro premiado de Luisa Castro, busca deliberadamente la disonancia y el hermetismo gratuito; ejemplifica la muy frecuente confusión de genialidad con inmadurez” (García Martín, 1988: 14). Al hablar de algunos de los poetas que han elaborado parte de su obra inscritos en la corriente minimalista García Martín alude a “Julia

Castillo, que la entremezcla sin demasiada fortuna con ciertos manierismos barrocos, José Luis Amaro, que aúna el intelectualismo con ciertas dosis de sensualidad (coincide en esto con otros poetas del grupo ‘Antorcha de Paja’)” (García Martín, 1988: 14).

Nuevamente utiliza el citado crítico el argumento de la inmadurez para referirse a una poeta, en este caso Amalia Iglesias y a su obra *Un lugar para el fuego*, premio Adonais 1984. A pesar de que es la única mujer que recoge en la antología no deja de afirmar que su personal uso de la sintaxis y de la puntuación, así como la presencia de neologismos atrevidos “es posible que se debiera tanto a la inmadurez de la autora como a su seguimiento de una escuela literaria” (García Martín, 1988: 45).

### Mujeres poetas antologadas en antologías generales<sup>16</sup>.

Cano Ballesta, J. (2001), *Poesía española reciente (1980-2000)* Madrid, Cátedra.

Hombres.....23

Mujeres.....6 (20%) Ana Rossetti, Blanca Andreu, Esperanza  
López Parada, Aurora Luque, Almudena  
Guzmán, Ada Salas.

Castellet, José. M<sup>a</sup>. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Barral.

Hombres.....8

Mujeres.....1 (12%) Ana M<sup>a</sup> Moix

García, Ariadna G. y otros (2003), *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*.

Madrid, Hiperión.

Hombres.....20

Mujeres..... 5 (25%) Ariadna G. García, Vanesa Pérez-Sauquillo  
Esther Jiménez, Carmen Jodra, Elena Medel.

---

<sup>16</sup> Los datos proceden de *Con voz propia* (Rosal Nadales, M., ed. Renacimiento. En prensa)

García Martín, José. L. (1980), *Las voces y los ecos*.

Hombres.....15  
Mujeres.....0 (0%)

García Martín, José L. (1988), *La generación de los 80*.

Hombres.....14  
Mujeres.....1 (6%) Amalia Iglesias.

García Martín, José L. (1995), *Selección nacional. Última poesía española*.

Hombres.....13  
Mujeres.....2 (13%) Aurora Luque, Silvia Ugidos.

García Martín, José L. (1996), *Treinta años de poesía española*.

Hombres.....22  
Mujeres.....1 (4%) Ana Rossetti.

García Martín, José L. (1999), *La generación del 99*.

Hombres.....22  
Mujeres.....6 (21%) Aurora Luque, Amalia Bautista, Ángela  
Vallvey, Ana Merino, Silvia Ugidos, Carmen  
Jodra.

García Martín, José. L. (1992), "La poesía<sup>17</sup>" en RICO, F. *Historia y crítica de  
la literatura española*.

Hombres.....244  
Mujeres.....46<sup>18</sup> (15%)

---

<sup>17</sup> Aunque no se trata de una antología, sino de un estudio, lo incluimos aquí por el valor que adquiere en cuanto a censo de la poesía del momento.

<sup>18</sup> Amparo Amorós, Blanca Andreu, Margarita Arroyo, Leonor Barrón, Amalia Bautista, Carmen Borja, Julia Castillo, Juana Castro, Luisa Castro, Mercedes Castro, Isla Correyero, Carmen Díaz

García Posada, Miguel (1996), *La nueva poesía (1975-1992)*.

Hombres.....20

Mujeres.....4 (26%) Rosa Romojaro, Ana Rossetti, Blanca  
Andreu, Almudena Guzmán

Garrido Moraga, A, (1995), *El hilo de la fábula. Una antología de la poesía  
española actual*.

Hombres.....12

Mujeres.....1 (7%) Aurora Luque.

Mainier, J. C. (1998), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de  
la poesía española*.

Hombres.....25

Mujeres.....3 (10%) Ana Rossetti, Olvido García Valdés, Blanca  
Andreu.

Moral, Concepción. G., Pereda, Rosa. M<sup>a</sup>. (1979), *Joven poesía española*.

Hombres.....17

Mujeres.....0 (0%)

Rabanera, E., (1994), *El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante*,

Hombres.....46

---

Margarit, Cecilia Domínguez, Acacia Uceta, Mercedes Escolano, Rosa Espada, Herme G. Donis, Concha García, Dionisia García, Olvido García Valdés, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Esperanza López Parada, Andrea Luca, Aurora Luque, Mari Feli Maizcurrena, Inmaculada Mengíbar, Margarita Merino, Mónica Monteys, Ángeles Mora, Esther Morillas, Julia Otxoa, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Teresa Ortiz, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, Encarnación Pisonero, Rosa Romojaro, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> del Valle Rubio Monge, Florinda Salinas, María Sanz, Mariam Suárez, Ana Uría, Lola Velasco, Isabel Viñuela.

Mujeres.....3 (6%) Amalia Bautista, Inmaculada Mengíbar,  
Ángeles Mora.

Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de  
poetas no clónicos.*

Hombres.....29

Mujeres.....6 (17 %) Elena Martín Vivaldi, Juana Castro, M<sup>a</sup>  
Antonia Ortega, Concha García, Blanca Andreu,  
Aurora Luque.

Ruiz Noguera, Francisco *et alii* (1991), *Antología de la poesía española  
contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la  
dispersión posmoderna).*

Hombres.....54

Mujeres.....5 (8%) M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Pilar Paz Pasamar,  
Blanca Andreu, Julia Castillo, Ana  
Rossetti.

Villena, Fernando (1998), *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles.*

Hombres.....8

Mujeres.....2 (20%) Rosario de Gorostegui, Josefa Carmen  
Fernández Garzón

Villena, Luis A. de, (1986), *Posnovísmos.*

Hombres.....10

Mujeres.....2 (16 %) Julia Castillo, Blanca Andreu.

Villena, Luis A. de, (1992), *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía  
española),*

Hombres.....9

Mujeres.....1 (10%) Esperanza López Parada.

Villena, Luis A. de, (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la Experiencia.*

Hombres.....10  
Mujeres.....0 (0%)

Villena, Luis A. de, (1998), *La poesía plural. 10 años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe.*

Hombres.....15  
Mujeres.....1 (6%) Josefa Parra.

Villena, Luis A. de, (2003), *La lógica de Orfeo.*

Hombres.....16  
Mujeres.....2 (11%) Ana Merino, Elena Medel.

En total<sup>19</sup>, si tenemos en cuenta las veces que aparecen los nombres de los y las poetas vemos que se aprecian notables diferencias.

Hombres.....652	Nominaciones	87 %
Mujeres.....98	“	13 %

Como podemos observar también los críticos no coinciden en los nombres de las antologadas. Veamos por ejemplo el caso de dos de los responsables de la mayor parte de las antologías. Así las poetas antologadas por Luis Antonio de Villena son Julia Castillo y Blanca Andreu en *Postnovísimos*; Esperanza López Parada en *Fin de siglo*; Josefa Parra<sup>20</sup> en *La poesía plural*; Ana Merino y Elena Medel en *La lógica de Orfeo*.

---

<sup>19</sup> El recuento se refiere a las veces en que son nombrados, obviamente muchos nombres se repiten.

<sup>20</sup> En este caso se trata de un libro cuya razón antológica no es la de una antología al uso, sino que pretende recoger a los poetas que han recibido el Premio de Poesía Loewe. Josefa Parra está presente por haber ganado el Loewe en su categoría “joven”.

Por su parte José Luis García Martín antóloga a Amalia Iglesias en *La Generación de los ochenta*; Aurora Luque y Silvia Ugidos en *Selección nacional*; Ana Rossetti en *Treinta años de poesía española*; Aurora Luque, Silvia Ugidos, Amalia Bautista, Ángela Vallvey, Ana Merino y Carmen Jodra en *La generación del 99*; en el libro de artículos *La poesía figurativa* sólo aparece una reseña crítica dedicada a Ana Rossetti, mientras que en el estudio “La poesía” en *Historia y crítica de la literatura española*, aunque aparecen nombradas 46 poetas, no se trata de una antología, sino de una relación nominal.

Se confirma, pues, lo que advierte Noni Benegas respecto a que los nombres de las poetas antologadas no suelen mantenerse de un antólogo a otro, ni siquiera de un libro a otro, como podemos observar: En el caso de Ana Rossetti, que aparece en *Treinta años de poesía* y no en *Selección nacional*, puede quedar excluida por la fecha de nacimiento, al censar este último poetas más jóvenes. En el caso de *Selección nacional* y *Generación de 99*, que recoge poetas de edad semejante, sin embargo se mantienen dos y se suman cuatro más. La que sí se pierde es Amalia Iglesias que es sustituida por Ana Rossetti. También destaca que sólo una de ellas aparezca en el volumen de reseñas críticas frente a 35 artículos y referencias críticas dirigidas a varones.



## 2.- El discurso antológico de las poetas en el último tercio del siglo XX.

¿A qué viene, pues una antología de jóvenes mujeres poetas? ¿No sería más digno, si a juventud queremos acogernos, dejar que los chicos retocen con las chicas, en el mismo florilegio, en lugar de preparar una obra que parece destinada a nutrir trabajos doctorales del futuro?

Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas*.

Tras el análisis en los capítulos anteriores de las principales antologías publicadas en los últimos treinta años de literatura española y después de haber rastreado la escasa presencia de las mujeres en las mismas, nos dedicamos en este capítulo a revisar de qué manera el discurso antológico de las poetas va cobrando fuerza, fundamentalmente a partir de la década de los ochenta en clara consonancia con la mayor presencia de publicaciones de poesía escrita por mujeres. No obstante, podemos encontrar algunas antologías significativas que con el apelativo “femeninas” va a recoger la poesía de las mujeres antes de 1970: *Poesía femenina española viviente* (Conde, C. , 1954); *Poesía femenina española (1939-1950)* (Conde, C. 1967); *Poesía femenina española, (1050-1970)* (Conde, C., 1971); *Vocci femminile della lirica spagnola del 1900* (Romano Colangeli, M., 1964); *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana* (Vidal, M. A., 1943); *Poesía femenina* (Martínez Redondo, J. L., 1953).

Cecilia Dreymüller, al preparar su tesis doctoral sobre la *Poesía escrita por mujeres en España entre 1939 y 1989*, declara haber consultado más de cien antologías de poesía en lengua castellana, de las publicadas a partir de 1939, indagando en el nivel de participación de las mujeres. En la revista *Zurgai* publica un adelanto de dicha tesis “La presencia de la mujer en las antologías poéticas (1993: 20-22)” donde afirma que las antologías de poesía han existido siempre.

Su matiz peyorativo y decimonónico, de álbum de cursilerías, se vuelve a recalcar en los años posteriores a la Guerra Civil. [...] Se nos ofrece de nuevo la figura de “la poetisa” representando, eso sí, un *gheto*, un lugar de marginación, al cual son confinadas o se confinan las mismas poetas. El gran retroceso social y cultural que sufre la sociedad española durante el franquismo queda manifiesto también en el trato que reciben las poetas. La mujer aguanta un doble peso: el que aguantaron todos después de la Guerra Civil y el de la represión por su condición de mujer. (Dreymüller, 1993: 21).

La consideración que reciben las poetas antologadas refleja esta ideología de marginación patriarcal, pues en sus páginas podemos leer comentarios que atentan contra las propias mujeres como creadoras, y que delatan una burda misoginia:

Son mujeres sencillas que han escrito su sencilla poesía en las sencillas provincias de España. A uno esto le parece estupendo por dos razones: una, porque la mujer le es algo particularmente simpático y agradable a quien suscribe estas líneas; la otra porque es magnífico comprobar que en nuestra Patria siguen empeñándose las mujeres en demostrar al mundo que se puede armonizar la honorable melodía de las pantuflas, el deseo de tener un hijo, zurcir los calcetines al marido y escribir poesía. (Martínez Redondo, *apud* Dreymüller, 1993: 21).

Pero, incluso cuando son las mujeres las que antologan, podemos encontrar descalificaciones insostenibles: “Es indudable que todavía ninguna escritora, es posible que nunca ninguna escritora, llegue a la altura y profundidad, a la vez, de un gran escritor” (Vidal, M. A. *apud* Drey Müller, 1993: 21), o incluso actitudes poco reivindicativas como en el caso de Carmen Conde, *Poesía española viviente* (1954) del que Drey Müller destaca lo tibio de su postura:

En vez de la reivindicación de una identidad y un espacio propios, propone la autolimitación voluntaria. En su prólogo intenta evitar a toda costa la asociación con posturas vindicativas. A la hora de definir qué es lo novedoso de esta poesía, se expresa muy vagamente. Resulta que los temas que anuncia como “lo más interesante” de la poética actual “femenina” son precisamente los tópicos de “un vasto mundo de sensibilidad [...] El amor, el dolor, la muerte. (Drey Müller, 1993: 21).

Podemos reseñar también la presencia de otras antologías restringidas a una provincia, comunidad, autonomía, o incluso temáticas, pero todas dan fe de la poesía que están escribiendo las mujeres: *Queimar as meigas (Galicia: 50 años de poesía de mujer)* (Vázquez de Gey, E., 1988); *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)* (Jiménez Faro, L., 1989); *Mujeres y café* (Jiménez Faro, L., 1995); *Emakume olerkariak/Poetas vascas* (Otxoa, J., 1990); *Estirpe en femenino* (Sanabria, P., 1999); *Breviario de los sentidos (Poesía erótica escrita por mujeres)* (Jiménez Faro, L., 2003); *Doce poetas andaluzas para el siglo XXI* (Ugalde, S., y Rosal Nadales, M., 2004); *Poetas españolas de hoy* (Rosal Nadales, M., 2004);

Analizamos a continuación algunas de las antologías aparecidas en las últimas décadas del siglo XX. Nos detenemos en aquellas que han sido más relevantes por su difusión, por las respuestas críticas que han suscitado o que por contener importantes comentarios críticos sobre la poesía escrita por mujeres arrojan mayor luz, dialogan o fundamentan muchas de las controversias y polémicas objeto de nuestro trabajo: *Las diosas blancas; Litoral femenino; Conversaciones y poemas; Ellas tienen la palabra; La manzana poética; Mujeres de carne y verso; Poetisas españolas; Ilimitada voz.*

## 2.1. Las diosas blancas.

Desde el punto de vista cronológico la primera antología de poesía escrita por mujeres que se publica en democracia será *La Diosas Blancas* que aparece en 1985 de la mano de Ramón Buenaventura en la editorial Hiperión.

Son veintidós poetas las antologadas en un libro que parte de una doble premisa: mostrar la poesía más joven y presentar la producción poética de las escritoras contemporáneas, en tanto obras novedosas y personales:

Estoy en el convencimiento pleno de que las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres [...] es un grupo de poetas entre los cuales el antólogo sospecha que hay revolución para los próximos años. Un dato parecido no es detectable, en este momento, entre los poetas machos, que parecen más sumisos a la tradición. (Buenaventura, 1985: 20).

Recoge a las nacidas a partir de 1950: Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, M<sup>a</sup> Luz Escuín, Pilar Cibreiro, Edita Piñan, Ángeles Maeso, Lola Salinas, Rosa Fernández, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Teresa Rosenvinge, Andrea Luca, Blanca Andreu, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán y Luisa Castro.

Se trata de una antología que organizó gran revuelo tanto por su contenido, como por el momento en el que se publica, que fue muy vendida<sup>21</sup>, como argumenta orgulloso su autor y que, además, aportaba un aparato crítico que no dejó indiferente a nadie. De las puyas recibidas se defenderá el antólogo

---

<sup>21</sup> Dos años después, en 1987, será reeditada.

en un artículo publicado en la revista *Litoral* en 1986: “La marcha de las diosas blancas”.

Los capítulos introductorios, múltiples y desiguales en su extensión y contenido son los siguientes: Antes del prólogo; Prólogo; Historia de la albatara; Prólogos dos; Datos indispensables; Nota de urgencia; Gracias sean dadas.

### *Antes del prólogo.*

El autor, con una postura que denominaremos cínico-festiva, con notables muestras de humor y autoironía satiriza el tema objeto de la antología que presenta. No es, desde luego, una postura científica la suya, ni siquiera pretendidamente, sino una actitud de profundo regocijo explícito y desafiante:

Con buena labia, trochimoche de citas, cornucopia de notas a pie de página, todo puede justificarse durante, por lo menos, diez minutos: lo que tarde el caletre del lector en asimilar el bebistrajó. (Buenaventura, 1985: 19).

Con una máscara que parte de la adoración a las Diosas Blancas, desafía a las “policías secretas del arte” desde una consciente y expresa arrogancia, pues su postura —como explica— no es ni aséptica ni académica, sino que se guía por el principio de la seducción:

Hacer una antología es, para un ser humano, rebuscar, entre los símbolos de los otros, atisbos de mutuo amor y seducción; serie de actos caprichosos, pero fatales, como todo rito de cortejo. (Buenaventura, 1985: 9).

Vistas así las cosas, se entiende lo que declara ya desde la cuarta línea de tan atípico anteproyecto: “Me noto pocos deseos de regalar explicaciones”. Aunque, sin embargo, ésta es una declaración que se vacía de contenido si

continuamos leyendo, pues no escatimará comentarios sobre sus intenciones como antólogo, eso sí, no las explicaciones al uso, sino otras metafóricas, hiperbólicas, hilarantes y tremendamente provocativas, de manera que cuando leemos las razones críticas de Ramón Buenaventura no podemos dejar de preguntarnos si la razón poética de esta antología no está tanto en el objeto poético —la poesía— como en el sujeto poético —las poetisas en su materialidad carnal— que son las que realmente han seducido al lector en labores de antólogo. Veamos si no: “Es la mía una actitud *sexual* ante el arte —que entiendo como seducción—” o “Hago esta antología de poemas escritos por mujeres porque me apetece levantar un censo de amores posibles<sup>22</sup>” (Buenaventura, 1985: 10).

Partiendo de una parábola entre “policía” y “delito” equiparable a “estudiosos de la literatura” y “creadores”, Buenaventura levanta una argumentación según la cual no sería fiable ninguna antología desde presupuestos pretendidamente científicos, dado que —según él— éstas se construyen como elementos que apoyan y configuran otra construcción: las teorías del antólogo:

Las antologías de eruditos, profesores, críticos, entendidos y demás policías secretas del arte, están compuestas, en cambio, para seducir al público y mover su aplauso. Se toma del poeta lo que más adorna y apuntala la sabiduría del antólogo [...] La policía<sup>23</sup> sabe cómo funciona

---

<sup>22</sup> No hay ningún otro caso en el que encontremos antologías con criterio declaradamente sexual. Aquí Buenaventura confunde sexo y género. ¿Qué ocurriría en el caso de los hombres? ¿Haría alguna mujer una antología con una actitud ovárica, o uterina? Firmaría algún varón una antología con criterios declaradamente fraternales, de compadreo o testiculares?

<sup>23</sup> Semejante actitud irónica, aunque con diferente intencionalidad la encontramos en *El sindicato del crimen* de Eligio Rabanera (Felipe Benítez Reyes), al situarse el crítico de lado de los delincuentes —creadores— se autoexcluye del grupo de los estudiosos de la literatura, lo cual sin duda le da, si no mayor autoridad crítica, sí mayor libertad de criterio. También Isla Correyero en la antología *Feroces* (1998), adopta una postura semejante: “No soy filóloga, yo no tengo el corazón frío”.

el delito. El catedrático conoce los tornillos, las tuercas, las ruedas dentadas y las poleas de los versos. El policía es capaz de identificar a un delincuente por su *modus operandi*. El crítico reconoce a un poeta por la marca de metáforas que usa, o por el color de sus adjetivos. [...] Ambas policías –la criminal y la artística– pueden estar orgullosas de sus eficaces profesionales. (Buenaventura, 1985: 9-10).

Por eso lo más significativo tras la anterior digresión es el lugar desde el que nos habla el sujeto antológico: “Nosotros, los delincuentes”; es decir, el crítico estaría operando desde dentro y no sería un mero espectador o rastreador de poetas.

Por otra parte, Buenaventura juega con un concepto de arte sacralizado, pues no sólo lo presenta como producto de la inspiración a la que denomina fortuita y casual, sino que termina el anteproyecto diciendo: “Añadido ahora unas cuantas matizaciones más o menos litúrgicas” (Buenaventura, 1985: 10), con lo que da paso a lo que denomina prólogo, aunque sin embargo, tendremos que llegar al prólogo dos para encontrar una mayor teorización en las cuestiones concretas que atañen a la antología en cuestión.

No obstante, no hemos de avanzar mucho más para que el autor nos revele una de sus razones antológicas: “He descubierto que la única poesía que de verdad me gusta es la que escriben las mujeres. La otra, la de los hombres, es cosa de rivales, o camaradas” (Buenaventura, 1985: 10). Nuevamente el carácter arbitrario y personal de la selección se pone de manifiesto pues en ningún momento se alude a rasgos estéticos y literarios que amparen la muestra, parapetándose el antólogo en una suerte de esencialismo velado o quizás más certeramente, –dado el tono jocoso que imprime a sus comentarios–, en una cuestión de galantería, de ceder el paso a las damas, unidas en ramillete lírico.

## *Prólogo.*

El texto que se presenta como prólogo es una digresión antropológica que trata de fundar en el mito y, desde el Paleolítico –con lo que denomina “indicios paleomíticos” –, “la irresistible ascensión del macho hacia el protagonismo social” ( Buenaventura, 1985: 11). Según Buenaventura, la Diosa Blanca, símbolo de fecundidad autocrática va disminuyendo su poder genesiaco y, fragmentada en múltiples personalidades: Medea, Circe, Dido... María, pierde su voz en una atronadora sinfonía masculina. Teorías que le hacen afirmar desde la opinión más subjetiva, sin ningún respaldo teórico:

Transcurren miles de años sin que ninguna mujer escriba nada hondamente femenino y al alcance de las entendederas viriles. Si esta afirmación les parece a ustedes demasiado radical, cítenme, por favor, una sola escritora que no haya traducido sus ideas y sentimientos al lenguaje de los machos<sup>24</sup>. No hay. (Buenaventura, 1985: 12-13).

aunque inmediatamente rectifica y afirma que las poetas que presentan sí están escribiendo algo digno de tener en cuenta.

Es importante resaltar que, a pesar de la pretendida defensa de las mujeres poetas que Ramón Buenaventura plantea, el modo cómo lo hace no deja de suscitar reservas. En el caso de los hombres nunca se ha hablado de dioses, si acaso de buenos o malos poetas. Por otra parte el intento de sacralizar a las mujeres es otra forma más de misoginia, pues el colocarlas en un pedestal es un modo de marginación también. Esa sacralización presente ya desde el título “diosas” se afirma en la palabras con que da fin al prólogo:

Esta antología puede leerse como una especie de texto religioso, que avanza en misterio y liturgia según decrece la edad<sup>25</sup> de las autoras.

---

<sup>24</sup> La rotundidad del sustantivo “machos” más bien parece arrojarse al lector que enunciarse. Forma parte de esa actitud cínica y provocadora con la que el autor encara su análisis.

<sup>25</sup> Se vuelve a insistir aquí en el culto a lo joven como valor poético.

Recomiendo, para su lectura , devoción y humildad. (Buenaventura, 1985: 133).

### *Historia de la albatara.*

Tras el prólogo –que se ha cerrado como el preámbulo de un texto piadoso, recomendando a los lectores devoción y humildad para la lectura de *Las Diosas Blancas*–, encontramos una nueva digresión filológica sobre la palabra “albatara”.

Buenaventura recurre a citas de autoridad como el *Diccionario de Autoridades*, diccionarios etimológicos, glosarios médicos y enciclopedias para comentar el significado de una palabra que sólo aparece en este texto claramente digresivo –en ningún lugar más de la obra– y que remite a un significado simbólico del que el autor opina: “Doy por sentado que no necesito glosar la parábola”, con lo cual el texto cobra un valor de complicidad inexcusable con los lectores.

Efectivamente, “albatara”, se ha definido como “enfermedad asquerosa” de las mugeres en la boca de la madre o útero”<sup>26</sup>. Está claro que tratar el clítoris como enfermedad revela –además de serio desconocimiento– un punto de vista masculino y patriarcal. Pero Buenaventura no glosa su intención sino que hemos de adivinar acaso una apuesta por el valor de las mujeres, por sus atributos –poéticos o no– e interpretar como desconocimiento de los varones el desprecio secular. De ser cierta nuestra interpretación, Buenaventura estaría dando aquí muestras de una actitud pretendidamente antipatriarcal y de reivindicación de las mujeres, aunque teñida de connotaciones misóginas, pues no conocemos ningún caso en el que se hayan reivindicado los valores testiculares de los varones como antesala de sus valores poéticos.

---

<sup>26</sup> *Diccionario de Autoridades* (1726).

## *Prólogo dos.*

Tras las disquisiciones sobre las diosas y sus íntimos atributos, Ramón Buenaventura introduce las reflexiones pertinentes sobre su obra en lo que denomina “Prólogo dos”. Comienza con una afirmación rotunda, y desde luego polémica: “Hasta hace poco, la poesía escrita por mujeres no se había distinguido de la escrita por hombres más que sobre dos características: la escasez y la inferioridad calidad” (Buenaventura, 1985: 15). Tal es así cuando afirma que, salvo Safo de Lesbos y las dos “hispanas metidas a monja<sup>27</sup>”, “los restantes nombres son curiosidades que, por hacer feas comparanzas poéticas, *nunca podrían parangonarse en calidad literaria con ningún poeta hombre de tercera fila<sup>28</sup>*” (Buenaventura, 1985: 17).

Esto es ciertamente discutible sólo con que revisemos los títulos y la fecha de publicación de las obras de poetas tan importantes y significativas como: Pureza Canelo, Rosa Díaz, Fanny Rubio, Rosa Romojaro, Juana Castro, Elsa López, y tantas otras como José M<sup>a</sup> Balcells reseña en *Ilimitada voz* (2003). La afirmación de Buenaventura carece pues del más elemental fundamento investigador sobre la realidad y adquiere tintes claramente arbitrarios: “No será este menesteroso pobrepensador quien entre a averiguar por qué las mujeres han escrito tan poco a lo largo de la historia” (Buenaventura, 1985: 15). Para este crítico está claro que “hay que esperar al siglo XX para que la cantidad rinda en calidad numerosa” (Buenaventura, 1985: 18) y aún así defiende que el número de las poetas es notablemente inferior al de los poetas:

Pero comparar este listado con el que podríamos hacer de poesía masculina del siglo XX español sería incurrir en lo ridículo: es todo el modernismo, todo el 98, el ultraísmo y el superrealismo, el 27, los

---

<sup>27</sup> Parece que no le ha sido posible negar el talento de Santa Teresa y de Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo nos parece altamente sospechoso de agresión patriarcal el que les niegue el nombre propio, refugiándose en lo que hemos llamado actitud cínico-festiva.

<sup>28</sup> El subrayado es nuestro, M. R.

neoclásicos de postguerra, los sociales, hasta los novísimos y los diversos descolgados intermedios. (Buenaventura, 1985: 18).

Es decir, según lo dicho, toda la poesía es masculina y las mujeres, aunque estén, son rigurosamente invisibles. Son invisibles incluso para quien acaba de citarlas, pues si bien Buenaventura habla de la Generación del 27 como “poesía masculina”, ¿dónde incluye a Chacel, Champourcín, de la Torre o a Concha Méndez? Por qué no considera a Ángela Figuera entre los poetas sociales o a Ana M<sup>a</sup> Moix entre los novísimos, por citar algunos ejemplos.

Sin embargo, y pese a lo dicho, Ramón Buenaventura sí expone algunas de las teorías que explican históricamente la –según él–, escasa producción poética de las mujeres: “Poca educación, impuesta por los machos, dependencia económica del padre o del marido” (Buenaventura, 1985: 15), refiriéndose incluso a la necesidad de una habitación propia propuesta por Virginia Woolf, aunque concluye diciendo que ante todos estos factores el más determinante y sobre el que no se ha insistido apenas es el que denomina “pudor<sup>29</sup> mental obligatorio”, es decir, prohibición socialmente implícita impuesta por el imaginario patriarcal según la cual las mujeres no deben mostrar su interior sentimental o reflexivo:

Lo que no ha sido tolerable más que en brevísimos periodos históricos es, sin embargo, la exhibición de los almarios femeninos, ni la entrega de las lindas cabezas a las cuestiones de talla (entre las cuales contó, durante siglos, la duda sobre si la hembra poseía o no poseía un alma humana). (Buenaventura, 1985: 15).

---

<sup>29</sup> También otros autores avisan sobre el “pudor femenino” como propio de su condición como impedimento para la expresión poética: “La mujer hasta muy entrados los setenta nunca perdió el pudor de su condición...” (Florencio Martínez Ruiz, *apud* Quance: 1987: 77). En términos parecidos se pronuncia José Ortega y Gasset al analizar la poesía de Ana de Noailles en el primer número de la *Revista de Occidente* (1923).

Llama la atención el lenguaje provocadoramente sexista que utiliza este crítico, desde luego en consonancia con la actitud burlona que adopta al elaborar su antología. Así se refiere a “hembra” y a “machos”, en un uso que propone el matiz sexual sobre el de género. Parece como si con estos términos el autor estableciera algún tipo de esencialidad poética justificada en términos biológicos, desacreditando, además, las posturas reivindicadoras de la igualdad entre hombres y mujeres:

La tesis del autor de *Las Diosas Blancas* parece clara: “En cuanto a la inferior calidad de la poesía escrita por mujeres, no busco ofender; es un hecho, consecuencia inevitable de la recién mencionada escasez de poetas femeninos” (Buenaventura, 1985: 16).

El uso de la lengua vuelve a traicionar nuevamente la actitud patriarcal del antólogo que no sólo estima que la mujeres escriben menos y peor que los hombres, sino que además les niega el morfema de femenino donde la lengua castellana lo proporciona con naturalidad. ¿Por qué decir entonces “poetas femeninos” y no, sencillamente “femeninas”? ¿Cómo hubiera denominado a las periodistas: Periodistas femeninos?

Otros usos léxicos sexistas que asocian la poesía de las mujeres con el concepto trasnochado de poetisa decimonónica los encontramos en aquellos sustantivos y verbos del campo semántico de las flores que todavía a finales del siglo XX continúan prodigándose, incluso en una antología que pretende reivindicar la poesía que están escribiendo las mujeres: “Las escritoras que verdaderamente *florecieron* antes del siglo XIX” (Buenaventura, 1985: 16); “En efecto, la *cosecha*<sup>30</sup> del siglo pasado no fue enorme, a pesar, de la prolija cantidad de practicantes<sup>31</sup> de la poesía que podríamos reseñar” (Buenaventura, 1985: 17). Y al referirse a los poemas publicados en revistas y libros difíciles de encontrar

---

<sup>30</sup> La cursiva es nuestra, M. R.

<sup>31</sup> ¿Por qué no poetas? Parece que con ese término alude a la ya explícita opinión que ha mostrado sobre el escaso valor de la poesía escrita por mujeres. Si en esta ocasión las llama “practicantes de la poesía” en otro momento les ha negado incluso el morfema femenino en el adjetivo, llamándolas “poetas femeninos”.

por ser de ediciones limitadas, mal distribuidas o muy localizadas geográficamente dice: “revistas y pequeñas colecciones locales que nacen y mueren, como flores aceleradas, por todos sitios” (Buenaventura, 1985: 20).

¿Florecen los poetas varones? O, tal y como comprobamos en textos de Ortega y Gasset son las mujeres las destinadas a relacionarse íntimamente con la botánica<sup>32</sup>. ¿Por qué todavía a finales del siglo XX se sigue operando con presupuestos del XIX?: “Otra antología, *Ellas tienen la palabra* (1997) de Noni Benegas y Jesús Munárriz, no hace sino confirmar esa poderosa floración de lírica escrita por mujeres.” (Cano Ballesta, J. 2001: 29-40).

Las escritoras tendrán que sortear desde diversas posiciones, muchas de ellas cercanas al feminismo, la postura de bastantes críticos que todavía las consideran un gentil ramillete decorativo. No en vano, desde presupuestos feministas se ha despreciado el concepto de “florero”, entendido como la mujer cuota, que se sienta entre hombres o publica entre ellos en solitario, sin abrir el paso a otras mujeres o incluso obstaculizándolo, de manera que se convierte en algo bello o diferente entre los que dirigen, pero nunca en igualdad de condiciones.

De cualquier manera, las opiniones críticas, aun cuando sean exclusivamente eso, opiniones personales, son importantes porque situadas en el contexto histórico en el que se producen, no dejan de mostrar los presupuestos ideológicos sobre los que se construyen. En este sentido, entendemos que *Las diosas blancas* se elabora desde una perspectiva con claro cobijo de los valores patriarcales. No en vano se le ha acusado de “paternalismo<sup>33</sup>”, lo que no es extraño si escuchamos sus palabras finales, antes de dar paso a la voz de las antologadas:

---

<sup>32</sup> En el capítulo destinado a analizar las raíces históricas de la voz ‘poetisa’ incluimos citas en este sentido.

<sup>33</sup> No pocas han sido las acusaciones de paternalismo recibidas de las que Ramón Buenaventura se defiende en las páginas de la Revista *Litoral*, 1986. En cambio, Cecilia Dreytmüller opina de *Las Diosas blancas* que “se trata quizás de la primera aproximación radicalmente feminista al tema de la poesía escrita por mujeres. Ofrece un breve análisis histórico del papel desempeñado

A las poetas les agradezco toda la incontable cantidad de aprendizajes que me han regalado. No es que las ame a todas por igual; pero me partiría la cara por cualquiera de ellas. Ojalá me necesiten alguna vez. (Buenaventura, 1985: 24).

También hay momentos en los que Ramón Buenaventura toma partido inequívoco por las mujeres criticando a la sociedad.

Hablar de “machismo”, a este respecto, queda más bien bobo: nuestra civilización occidental, mandada por una religión atrocemente viril, en continuo zarandeo bélico, ahogada en crisis económicas progresivas y apretadas, estructurada en un sistema de semidioses feudales, no ha sido precisamente el mejor de los mundos para nadie; ni, menos todavía, el ambiente más adecuado para el fomento de personalidades secundarias (como era la femenina). (Buenaventura, 1985: 15).

Sostiene el antólogo que si bien la cantidad de poetas –las llama “poetisas”– que desde el XIX encontramos en lengua española justifica el “fenómeno” de la poesía escrita por mujeres, sin embargo “la calidad tarda en llegar”, aunque admite –valorando a las latinoamericanas Gabriela Mistral, Juana de Ibarborou y Alfonsina Storni– que “comparadas con los hombres de su época, no *deslucen*<sup>34</sup> gran cosa...” (Buenaventura, 1985: 17).

La verdad es que, a partir del siglo XIX, con el cambio de condiciones sociales, se inicia una invasión de lo que entonces llamaban poetisas (palabra que sería muy práctica y que nos facilitaría la vida a todos, pero

---

por la mujer en las letras y desenmascaraba las ideologías al servicio de la represión de la mujer” (Dreymüller, 1993: 22).

<sup>34</sup> La cursiva es nuestra, M R. Resulta curiosa la dificultad de Buenaventura para elogiar la producción poética de las mujeres, pues incluso cuando pretende valorarlas lo hace en términos negativos: “no deslucen”.

a la que es forzoso renunciar – como también se ha hecho en inglés – por culpa de las adherencias cursis). (Buenaventura, 1985: 17).

Curiosamente el autor, que conoce el uso despectivo que la palabra “poetisa” arrastra desde el XIX, no sólo no se resigna a desterrarla, – aunque en ocasiones use el término reivindicado de “poetas<sup>35</sup>”, o se refiera a la “poesía escrita por mujeres” –, sino que maneja otros no menos sintomáticos de una actitud sexista. Así las llama: “poetas femeninos”, “cosecha”, “practicantes de la poesía”, “chicas”, “diosas blancas”. Y, un año después, en el número que dedica la revista *Litoral* a la poesía femenina, las llama “chicas blancas” y “dioseznas” (Buenaventura, 1986: 238).

Para Ramón Buenaventura el momento importante de la poesía escrita por mujeres, tanto por calidad como por cantidad, se presenta a partir de las nacidas en 1950, punto de partida de *Las diosas blancas*. Y ya, hacia el final del segundo prólogo, después de largas disquisiciones, a menudo pintorescas y altamente sospechosas de contagio patriarcal, el antólogo se pregunta de manera retórica – por fin – sobre el sentido de su antología:

¿A qué viene, pues una antología de jóvenes mujeres poetas? ¿No sería más digno, si a juventud queremos acogernos, dejar que los chicos retocen con las chicas, en el mismo florilegio, en lugar de preparar una obra que parece destinada a nutrir trabajos doctorales del futuro? (Buenaventura, 1985: 19).

Además del lenguaje provocador – “que los chicos retocen con las chicas” – del que hace gala en otras ocasiones, resulta interesante la autoironía del autor que en el fondo descrea del sentido de su trabajo en tanto que obra dirigida a los lectores y más bien le parece una curiosidad bibliográfica destinada a engrosar el estudio de filólogos y teóricos de la literatura. Escepticismo crítico el que plantea en unos textos preliminares que oscilan

---

<sup>35</sup> Se refiere a Santa Teresa y a Sor Juana Inés como “las dos mayores poetas anteriores al siglo XIX” (Buenaventura, 1985: 17).

desde el insulto ingenioso hasta la parábola insólita, sin olvidar las alabanzas sacralizadas.

Admite, no obstante las dificultades para que nuevos nombres penetren en el canon, más aún en el caso de las mujeres:

Hay una formación “en tortuga” compuesta por todos los santones de mi generación que no tiene la más mínima gana de dejar pasar a nadie por los cerrados atolladeros de las letras hispanas. [...] el sistemático ninguneo de todo lo que descuella es vieja táctica que en estos momentos goza de prevalencia. [...]. Es verdad que a las mujeres se les hace, en principio, menos caso que a los hombres: limítense ustedes a repasar las diversas antologías “totales” que se han confeccionado a lo que va de siglo; apenas si encontrarán un uno por ciento de nombres femeninos. (Buenaventura, 1985: 19).

Es ahora cuando encontramos un claro argumento a favor de las mujeres así como la invitación a comparar las afirmaciones que realiza con las antologías publicadas, donde, como hemos comentado en anteriormente la rala presencia femenina no se corresponde con la rica realidad de la poesía escrita por las mujeres. Sin embargo, el antólogo insiste:

No voy a negar ahora lo que antes dije: que había una notable diferencia de calidad a favor de los hombres; pero no de uno a cien. Supongo que este argumento es suficiente para justificar una antología de poesía escrita por mujeres. (Buenaventura, 1985: 20).

Pero ¿por qué hay que justificar una antología sólo de mujeres? ¿También se justifican las antologías de hombres o, por el contrario, éstas no necesitan justificación y cuando se publican –sólo en algunos casos de la década de los 90– encontramos cómo el antólogo trata de justificar la ausencia o la escasa presencia de las mujeres (García Martín, en *La generación de 1999*).

Cuando Ramón Buenaventura se refiere a las antologías escritas por mujeres afirma que la última publicada –anterior a *La diosas blancas*– es la de

Carmen Conde: *Poesía femenina española viviente* (1954), que incluye a 27 poetas, siendo la más joven nacida en 1933. Y aquí estaría lo contradictorio de la afirmación, pues, después de que ha argumentado en varias páginas la escasa calidad y cantidad de las poetas, ahora asevera que recoger a todas las poetas que, nacidas desde 1933 hasta 1950, quedan fuera de ambas antologías, —la de Carmen Conde y la propia— sería un trabajo imposible “por obvias consideraciones editoriales” ya que el libro podría alcanzar las mil páginas. Confesamos nuestra sorpresa ante lo que después de haberse mostrado como poesía minoritaria, sin embargo, a la hora de recogerla podría ocupar mil páginas.

### *Datos indispensables.*

El autor introduce una breves notas, a punto de terminar, donde anuncia a modo de disculpa las dificultades padecidas en el proceso de selección de las poetas y ello por tres motivos: Por una parte confiesa que no ha podido leer toda la poesía que han escrito en España las mujeres nacidas a partir de 1950 por lo difícil que resulta encontrar muchas de sus obras, dispersas en revistas y ediciones de escasa o difícil difusión, por lo que reconoce que “el riesgo de injusticia es alto” (Buenaventura, 1985: 21). Por otra parte, se refiere a autoras que no ha podido localizar o bien que ha conocido cuando el libro estaba cerrado: Neus Aguado, Aurora Luque, Encarna Pisonero, Marián Suárez. Y un último factor es el caso representado por Julia Castillo que se negó a participar en una antología exclusivamente de mujeres:

El caso es que Julia Castillo, a su retorno de un congreso de poetas que hubo en Asturias este verano de 1985, me comunicó su decisión irrevocable de no participar en una antología integrada solamente por mujeres. [...] Confieso que mi primera reacción ante la noticia fue de considerable fastidio: si me lo hubiese dicho antes, me habría ahorrado todo el trabajo que me supuso la selección de poemas suyos y la

redacción de las líneas introductorias. Jugueteé con la tentación de decir sobre ella algo finamente insultante, o de ningunearla – como hacen los maestros –. (Buenaventura, 1985: 22).

### *Nota de urgencia.*

La nota de urgencia se presenta como posdata que ofrece una disculpa a los lectores y a las propias poetas que se han quedado fuera de la muestra: Concha García, Pilar Rojo y M<sup>a</sup> Dolores Valdemoro.

No caen porque me parezcan inferiores, en general, a las que permanecen, sino porque, sumadas todas y cada una de las consideraciones posibles, ellas eran las supresiones más lógicas. (Buenaventura, 1985: 23).

Pero, a qué consideraciones se refiere: ¿literarias o extraliterarias? No lo aclara. “Quiero rendir a Concha, a Pilar y a María Dolores, por lo menos, este mínimo homenaje: que todo el mundo conozca la barrabasada que les he hecho” (Buenaventura, 1985: 24).

Resulta curiosa esta nota de urgencia, seguramente por sus características redactada a última hora, cuando ya la antología debía de hallarse en imprenta. Y resulta curiosa precisamente porque avisa de que ha tenido que descolgar a tres poetas de la antología por superar los “límites admisibles” una vez contempladas las primeras pruebas. Y eso cuando en páginas anteriores ha argumentado sobradamente a favor de la escasez de poesía escrita por mujeres. “En la crónica de la literatura no pasan de cuatro o cinco las escritoras verdaderamente considerables que florecieron antes del siglo XIX” (Buenaventura, 1985: 16).

*Gracias sean dadas.*

Son las últimas líneas, con las que cierra los prólogos y anteprólogos. En ellas, además de los pertinentes agradecimientos, se declara absolutamente responsable de la obra: “Quede claro que en la selección de poetas y poemas no ha intervenido *absolutamente* nadie: he digerido a solas toda la maldita<sup>36</sup> faena”, a la vez que reconoce: “Este libro es muy personal” (Buenaventura, 1985: 24).

---

<sup>36</sup> También Jesús Munárriz se queja del trabajo de recopilación de la antología *Ellas tienen la palabra*, cuando desea al lector “las mismas satisfacciones que estos poemas nos han proporcionado. Los sufrimientos, en cambio, te los hemos ahorrado” (Benegas y Munárriz. 1997: 13).

## 2.2. Litoral femenino.

La Revista *Litoral* dedica el volumen 169-170 (1986) a analizar la literatura escrita por mujeres. El planteamiento crítico de los antólogos, Lorenzo Saval y Jesús García Gallego es riguroso, documentado y sobre todo trata de huir de los tópicos sobre el tema elaborando un discurso alejado del lastre patriarcal.

Han cambiado muchas cosas desde que Charles Baudelarie escribiera “en toda mujer de letras hay un hombre fracasado”, tantas que quizá cualquier intento por nuestra parte de desmentir esta afirmación parecería, hoy en día, una ingenua lección de humor negro. (Saval y García Gallego, 1986: 14).

La intencionalidad de la obra se presenta con claridad y sin ambages:

De vuelta ya de esa fascinación por “lo femenino” tan sospechosamente misógina, asumida últimamente como pose por algunos poetas españoles y, conscientes del inevitable “síndrome de museo” que tarde o temprano terminan padeciendo muchas antologías, hemos intentado abordar este trabajo con espíritu positivista, esperando que su resultado además de actualizar o sistematizar lo ya existente, permita llegar a nuevas conclusiones sobre cómo se enfrentan a la literatura estas autoras y, hasta qué punto, su condición específicamente femenina –a pesar del intrusismo del que hablamos– las aparta o las integra en la literatura española del momento. (Saval y García Gallego, 1986: 14).

Señalan expresamente que el propósito de esta antología es informativo y que tiene un carácter de antología consultada en la que las propias autoras han

seleccionado los textos. Del mismo modo que anuncian que se trata de una obra dirigida a los lectores:

Sería absurdo justificar una a una las poetisas y escritoras ausente en esta edición, ya que en ningún momento pensamos hacer una Historia de la Literatura Femenina<sup>37</sup> ni un texto para estudiantes, críticos o docentes, sino una obra para lectores. (Saval y García Gallego, 1986: 17).

Saval y García Gallego plantean dos presupuestos importantes en este prólogo: el primero, reconocer la abundancia de poesía escrita por mujeres, pero no al modo en que lo hace Ramón Buenaventura en *Las diosas blancas*, que sólo reconoce a las más jóvenes; el segundo supuesto es la constatación de la persistente ausencia de las mujeres en las antologías generales, llamadas antologías a secas, aunque muestren un panorama absolutamente parcial.

Todas estas autoras, aunque representan una parte significativa de las distintas tenencias, generaciones y estilos que, desde la “poesía pura” hasta los mal llamados “postnovísimos”, configuran el mapa literario español, sin embargo, tienen en común, su casi “pertinaz” ausencia de las muchas antologías que se han hecho en nuestro país, excepto, naturalmente, las realizadas en función del sexo como elemento diferenciador del resto de los escritores. (Saval y García Gallego, 1986: 15).

Sitúan a las escritoras en el lugar real que les corresponde a mediados de los ochenta, alejadas de las connotaciones negativas que históricamente se han asociado a la escritura femenina y atareadas en la construcción de su identidad como sujetos poéticos.

---

<sup>37</sup> Observamos la idea implícita de la historia de la literatura femenina como un apéndice de la masculina.

En general, sus fuentes, sus preferencias, la habilidad para sobrevivir a la rima o al verso libre, a la posguerra española, a la censura o a la narrativa anglosajona constituyen, dentro de su obra, un síntoma evidente de salud literaria, de superación de viejos complejos intelectuales que en su caso, pudieran haberla tentado a la hora de enfrentarse a la creación literaria. (Saval y García Gallego, 1986: 15).

El corte cronológico se sitúa en las autoras que publican sus primeros libros entre 1925 y 1928, por lo que la nómina se compone así: Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín, Nuria Pares, María Enciso, Carmen Conde, Maruja Mallo, Isabel Abad, Amparo Amorós, Elena Andrés, blanca Andreu, Clementina Arderiú, Margarita Arroyo, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Pureza Canelo, Juana Castro, Isla Correyero,, María Dols, Gloria Díez, Isabel Escudero, Gloria Fuertes, Dionisia García, Teresa Gómez, Menchu Gutiérrez, Encarnación Huerta Palacios, Amalia Iglesias Serna, Clara Janés, Luzmaría Jiménez Faro, Concha Lagos, Pilar Marcos, Elena Martín Vivaldi, Inés Montes, Ángeles Mora, Teresa Ortiz, Paloma Palao, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Pilar Pallarés, Pilar Paz Pasamar, Ana Pelayo, Marta Pesarrodonna, M<sup>a</sup> de los Reyes Fuentes, Marina Romero, Isabel Roselló, Ana Rossetti, Pilar Rubio Montaner, Fanny Rubio, María Sanz, Carmen Saval Prados, Julia Uceda Valiente. Y las más jóvenes: Rosalía Vallejo, Aurora Luque, Esther Tapia, Lola Velasco, Esperanza López Parada, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Luisa Castro. Y, al igual que ocurrió en el caso de *Las diosas blancas*, también los autores dan cuenta de algunas poetas que no quisieron estar presentes en la muestra:

Las menos desestimaron nuestra invitación, otras se justificaron cortésmente y algunas no consideraron oportuno figurar en una edición en que únicamente se encontrasen autoras del mismo sexo, imaginando, pensamos, intrigas propias de otro tipo de antologías. (Saval y García Gallego, 1986: 15).

### 2.3. Conversaciones y poemas.

*Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, de Sharon Keefe Ugalde (1991) es una original antología en la que el peso específico se sustenta en las entrevistas con las autoras, de gran valor estético, ideológico y metapoético<sup>38</sup>, aunque no falta una muestra de poemas.

Sharon Keefe Ugalde reúne a diecisiete poetas que están publicando a partir de lo que se ha denominado el *boom* de la poesía escrita por mujeres en los años ochenta: Maria Victoria Atencia, María del Valle Rubio, Clara Janés, Juana Castro, Amparo Amorós, Pureza Canelo, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Ana Rossetti, María del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Carmen Borja, Andrea Luca, Blanca Andreu, Amalia Iglesias Serna y Luisa Castro.

El llamado contexto histórico aparece delimitado por las nuevas condiciones sociales, culturales y políticas que van a marcar a la sociedad española a partir de la instauración de la democracia:

La nueva poesía femenina nace en un clima de liberalización sociopolítica a partir de la muerte de Franco en 1975. Al proceso de democratización se suma una ola de feminismo en Occidente, con raíces en el “Mayo francés” del 1968”. (Ugalde, 1991a: VII).

---

<sup>38</sup> La antóloga valora muy especialmente los momentos en que las autoras desarrollan su poética; cuestión en la que coincide con Jesús Munárriz y Noni Benegas —“Se trata, pues, de textos que aclaran mucho sobre la escritura, la problemática o las intenciones de las autoras incluidas” (Munárriz, 1997: 10-11) —. En cambio difiere de Luzmaría Jiménez Faro quien cuando le enviamos la encuesta para este trabajo nos respondió que no se fía de las poéticas. También Buenaventura plantea que no hay que dar todos los datos a los doctos.

Sharon Keefe Ugalde realiza una certera revisión de las condiciones en las que se desarrolla la poesía escrita por mujeres en los años 80, que va a convertir la década en un “periodo decisivo en la historia de la poesía femenina española” (Ugalde, 1991a: VII). Años de intensa actividad literaria femenina con unas condiciones de publicación y de proyección inéditas hasta ese momento:

Durante esos años aumentó notablemente la publicación de libros de poesía escritos por mujeres, se fundaron casas editoriales y aparecieron revistas dedicadas a la literatura femenina. Las poetas –algunas muy jóvenes– recibieron importantes premios y con frecuencia eran invitadas a centros prestigiosos para lecturas de sus versos. En las páginas culturales de la prensa se encontraban reseñas y análisis de sus obras y la televisión con regularidad abría sus estudios a las poetas. La intensa actividad literaria era más que un *boom* promocionado por las casa editoriales y una moda pasajera. Fue el inicio de una transformación profunda de la poesía escrita por mujeres cuyas últimas consecuencias podrán alterar el curso de la historia literaria al filo del siglo XXI. (Ugalde, 1991a: VII).

La razón antológica que mueve a Sharon Keefe Ugalde no es el relevo generacional, ni dar razón de un grupo o corriente poética, ni estrictamente es la suya una postura de discriminación positiva a favor de las mujeres poetas. Revela como propósito fundamental de estas conversaciones “examinar de cerca la transformación reciente de la poesía femenina española y vislumbrar alguna de sus características nacientes” (Ugalde, 1991a: XIV). En este sentido:

Las conversaciones reunidas en este volumen no sólo confirman el hecho de un cambio “irreversible y abismal”, sino que ofrecen además una delineación preliminar de las características más destacadas de la nueva poesía femenina española. (Ugalde, 1991a: XI).

La hispanista dirige a las entrevistadas una serie de preguntas encaminadas a que las propias poetas se posicionen sobre aspectos

fundamentales de la creación poética en el contexto de los años ochenta: ¿Dónde está la mujer en tu poesía? ¿Cómo afecta a tu vocación y a la trayectoria de tu obra el hecho de ser mujer? ¿Qué opinas del *boom* reciente de la poesía escrita por mujeres? ¿Qué vínculos tienes con otras poetas del pasado y del presente? ¿Existe una estética femenina?

Afirma Sharon Keefe Ugalde que no todas las entrevistadas reconocen abiertamente el concepto de “poesía femenina”, sea la versión patriarcal caducada, o la nueva creada por las propias mujeres: Blanca Andreu, por ejemplo, clasifica la “poesía femenina” de “nociva” y la considera “un estorbo repugnante”. Incluso hay poetas (Romojaro, Sanz, Borja que confiesan enmascarar adrede su sexo femenino dentro del texto poético para “evitar las consecuencias de la etiqueta peyorativa” (Ugalde, 1991a: IX).

El problema reside en la pervivencia de un concepto antiguo y decimonónico de poesía femenina que contiene con nuevas concepciones de poesía escrita por mujeres: La nueva poesía femenina que se va desarrollando con paso acelerado desde fines de los años setenta, tiene poco que ver con la otra “poesía femenina” que, desde el siglo XIX, la cultura dominante ha definido y marginado (Ugalde, 1991a: IX); por lo que coincide con el autor de *Las diosas blancas* —“Estoy en el convencimiento pleno de que las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres “ (Buenaventura, 1985: 20)—, al afirmar que “En la actualidad, la poesía escrita por mujeres ofrece un atrevimiento, una diversidad, una fuerza expresiva y una vitalidad imaginativa anteriormente desconocidos” (Ugalde, 1991a: IX).

Con todo el carácter peyorativo que la “poesía femenina” arrastra las poetas españolas siguen preocupadas por distanciarse de ella. Persiste una actitud defensiva comparada con la que predomina entre las poetas europeas y norteamericanas, quienes han entrado en una fase constructiva definiendo ellas mismas lo que es la poesía femenina. Pero a pesar de la necesidad de seguir rechazando etiquetas falsas, en los

últimos diez años se divisan señales de que las poetas españolas están ya en condiciones de alcanzar una voz propia. (Ugalde, 1991a: X).

Remontar el concepto decimonónico de poesía femenina asociado a lo sentimental es tarea ardua para las poetas, sobre todo si tenemos en cuenta la fuerte pervivencia de la ideología conservadora, abonada por la dictadura, que hasta bien entrada la década de los setenta va a exaltar en la mujer la maternidad y la feminidad “con sus adornos “naturales” (Ugalde, 1991a: IX) de fragilidad, sumisión, asexualidad y espíritu de sacrificio, lo que proyectó una sombra que mantuvo a la mujer española en su condición de doblemente súbdita.

A pesar de ello, Sharon Keefe Ugalde entiende que Carmen Conde, Ángela Figuera, Angelina Gatell, Gloria Fuertes, María Beneyto, Concha Zardoya, hacia mediados de siglo, “amplían la visión poética de la mujer” (Ugalde, 1991a: IX), de modo que la poesía actual que están escribiendo las mujeres a partir de los años ochenta: “Ya no son voces soterradas ni aisladas las que se atreven a inscribirse una identidad femenina auténtica, sino toda una corriente de voces que, juntas se transforman” (Ugalde, 1991a: X), y que presentan varias características definitorias:

Los rasgos comunes tentativos que hemos señalado –la ruptura de límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un *yo* compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritora de inscribir su propia identidad femenina– configuran un tejido de feminidad que une a las poetas. (Ugalde, 1991a: XIV-XV).

Porque el discurso de la poesía femenina actual no es monocorde, sino que, muy al contrario, presenta gran riqueza y variedad de voces, en opinión de Sharon Keefe Ugalde con la mayor variedad temática y estilística de la historia literaria, integrándose las poetas en múltiples corrientes:

El culturalismo, la metapoesía, la poesía del silencio, el neobarroquismo, el neosurrealismo, el neopurismo, la poesía irónica y el neorromanticismo. Los comentarios sobre las influencias y los estilos demuestran que la poesía femenina no existe en un vacío. Aún las autoras que abiertamente se enfrentan con la cultura dominante, utilizando el revisionismo y la subversión [...], tienen sus raíces en ella. (Ugalde, 1991a: XV).

En la búsqueda de la identidad se producen nuevas construcciones del *yo* que se enfrentan a diferentes problemas, el más grave el propio lenguaje. ¿Cómo decirse con una lengua que secularmente ha negado a las mujeres como sujetos y las ha contemplado como objetos?: “Al reconocer que la cultura dominante transforma a la mujer en un objeto sin voz, las poetas se enfrentan con una crisis de expresividad” (Ugalde, 1991a: XII).

Algunos de los recursos expresivos a los que van a recurrir las poetas serán la subversión y la revisión:

Para expresarse, la mujer tiene que empezar con el lenguaje existente, cuya memoria no sólo hace presente su representación equívoca, sino una gran fuerza expresiva a través de los mitos, de los símbolos, los tropos y otras convenciones literarias. Para salir de su dilema expresivo, las poetas actuales recurren principalmente a dos estrategias fundamentales: la subversión y la revisión. [...] La subversión es una táctica destructora que insiste en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer, mientras que la revisión permite a la mujer construir con precisión y textura su propia identidad, transformando y haciendo suya la riqueza acumulativa del lenguaje literario. (Ugalde, 1991a: XII).

En este sentido revisionista, hemos de contemplar nuevas construcciones de mitos como en el caso de Rosa Romojaro y Dánae, Clara Janés y Cordelia o Juana Castro y Narcisia, sin olvidar las múltiples revisiones del mito de

Penélope, uno de los más transformados: Paca Aguirre, Isabel Rodríguez, Silvia Ugidos, Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra,

El erotismo y la subversión irónica que transmuta un erotismo caduco y de sumisión por parte de las mujeres en una actitud erótica activa expresada desde sujetos poéticos femeninos va a ser otro de los elementos transformadores de la poesía femenina actual: "La transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo, constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina" (Ugalde, 1991a: XIII).

## 2.4. Ellas tienen la palabra.

*Ellas tienen la palabra* (1997), se presenta ya desde la contraportada de la primera edición como la constatación de la fuerza que ha adquirido la poesía escrita por mujeres, desde el referente de la década anterior: *Las diosas blancas* (1985).

Doce años después, lo que entonces se presentaba como un fenómeno se ha convertido en una sólida realidad, pues la consolidación de la obra de muchas de las entonces antologadas y la aparición de un numeroso grupo de jóvenes poetas ha hecho necesaria la recopilación de esta nueva antología con la que hoy se puede afirmar sin ninguna duda, que *Ellas tienen la palabra*.

La fecha de nacimiento de las autoras que sirve como punto de partida es 1950, la misma que en *Las diosas blancas*. Cuarenta y una autoras van a cristalizar dos décadas de poesía española. A los poemas acompañan textos en prosa que ofrecen las respectivas poéticas de cada autora. Son textos elaborados desde la propia conciencia —a veces no muy clara— de la labor poética de cada una. Son textos personales y absolutamente divergentes:

Hay que advertir que en muy pocos casos se trata de una “poética” al modo habitual en las antologías, es decir, de un texto redactado por la autora ex profeso para explicar las intenciones de su escritura. Algunas lo son; otras, fragmentos seleccionados de las respuestas que las autoras enviaron a una carta de Noni, en la que les planteaba algunas cuestiones fundamentales, no sólo literarias. (Munárriz, en Benegas y Munárriz 1997: 10).

Las preguntas planteadas por Noni Benegas se agrupan en cuatro apartados y aparecen completas en la página 14 de la obra. La primera de ellas indaga en las motivaciones que han llevado a las poetisas a escribir, de qué manera nació su deseo de ser escritoras, los modelos reales o de ficción, si los hubo. La segunda pregunta se refiere a las relaciones que las poetisas establecen con la tradición y si se han intentado forjar o no una genealogía propia, así como la revisión de las imágenes tradicionales de la mujer presentes en la literatura: amada, ausente, madre, virgen, bruja.

La tercera pregunta está destinada a analizar las dificultades que plantea la escritura encarnada en diversas problemáticas: la experiencia, la memoria, la originalidad, la revisión de temas, la creación de miradas poéticas inéditas. Y, por último, termina planteando las cuestiones de la falta de visibilidad de las obras de las mujeres y su exclusión de las denominadas antologías “generales”.

La nómina de poetisas que integran esta antología la forman: Ana Rossetti, Carmen Pallarés, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Neus Aguado, M<sup>a</sup> Ángeles Maeso, Concha García, Esther Zarraluqui, María Sanz, Andrea Luca, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Rosa Lentini, Blanca Andreu, Esperanza Ortega, Graciela Baquero, Pilar González España, Lola Velasco, María Rosal, Aurora Luque, Amalia Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Amalia Bautista, Esperanza López Parada, Teresa Agustín, Eloísa Otero, M<sup>a</sup> José Flores, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, Rosana Acquaroni, Ángela Vallvey, Ada Salas, Guadalupe Grande, Josefa Parra, Luisa Castro, Ruth Toledano, Esther Morillas y Ana Merino.

Es una nómina que coincide con *La diosas blancas* en doce nombres: Ana Rossetti, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, Ángeles Maeso, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Andrea Luca, Blanca Andreu, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Luisa Castro. Y quedan fuera diez poetisas: Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Roselló, M<sup>a</sup> Luz Escuin, Pilar Cibreiro, Edita Piñán, Lola Salinas, Rosa Fernández, Teresa Rosenvinge y Rosalía Vallejo.

Ahora sí va a estar presente Concha García que se había descolgado de *Las diosas blancas* por razones de espacio, aunque continúan sin aparecer Pilar Rojo y M<sup>a</sup> Dolores Valdemoro que también estaban ausentes por la misma razón.

De poetas como Neus Aguado, Aurora Luque, Encarna Pisonero y Marián Suárez –de las que afirma Buenaventura desconocerlas antes de dar a la imprenta su antología–, ahora vamos a encontrar que *Ellas tienen la palabra* recoge los poemas de Neus Aguado y Aurora Luque.

Julia Castillo, que había expresado a Ramón Buenaventura su deseo de no participar en una antología exclusivamente de mujeres, tampoco aparece en esta última antología de Hiperión.

Antes del “Estudio preliminar” de Noni Benegas encontramos unas palabras introductorias del coautor de la antología y editor de la misma, Jesús Munárriz que, como director de Hiperión, acoge esta antología al igual que hizo con *Las diosas blancas*. Destaca la importancia de la poesía escrita por mujeres.

Distintas pero complementarias, similares pero diversas, las poetas de hoy constituyen un sector de nuestra poesía con peso específico e importantes hallazgos.[...] Sus obras rara vez son tan encasillables como las de algunos de sus compañeros de letras, y tal vez nos estén marcando el camino por el que debería discurrir la poesía: menos etiquetas, menos capillas y sectas, y más valoración de la labor de cada poeta por lo que supone de aportación individual a la tarea colectiva que es la poesía de un país y de una lengua. (Munárriz, en Benegas y Munárriz 1997: 12).

A pesar de todo no se libra Munárriz del afán justificador que parece acechar a quienes elaboran una antología de mujeres. Justifica que la intención de los autores es recoger “algunos buenos<sup>39</sup> poemas de unas cuantas jóvenes poetas de la España de finales del segundo milenio, voces nuevas y originales no siempre suficientemente conocidas ni leídas” (Munárriz en Benegas y

---

<sup>39</sup> En la página siguiente volverá a decir “por la buena poesía que hay en ella”.

Munárriz 1997: 9). Pareciera que este es un problema ligado a la categoría de género “mujer”, pues las antologías que en el mismo periodo aparecen firmadas por García Martín o por Luis Antonio de Villena, por ejemplo, no se justifica la calidad de la poesía o de los poetas, sino que, por el contrario, presentan sin titubeos a los poetas que marcan el rumbo de la poesía del momento, a la producción de un determinado grupo poético o corriente literaria. Semejante empeño por justificar lo encontramos en *Las diosas blancas* y en la última antología de Torremozas *Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1979 a 2001*, (2002). En el Catálogo de Torremozas de 2003 podemos leer:

Dedicada a la mejor poesía escrita por mujeres (españolas, hispanoamericanas y traducidas), se incluyen en ella tanto poetisas actuales, ya conocidas o inéditas, como de épocas anteriores, siempre con un estricto criterio de selección.

*Ellas tienen la palabra*, se presenta dirigida a los lectores y estudiosos, según el propio editor.

Puedes tener la seguridad, lectora o lector, de que el trabajo se ha hecho en serio [...] Esta antología tiene elementos suficientes como para interesar y agradar a quienes la lean por puro gusto e información, pero también para quedar en el panorama de la poesía española actual como una referencia obligada para críticos y estudiosos presentes y futuros. (Munárriz, en Benegas y Munárriz, 1997: 10).

Señala lo particular de esta antología dentro del campo antológico.

Lo que podría parecer que iba a darle carácter parcial —la selección de poetas de un solo sexo, que deja fuera a todos los del otro— ha hecho de ella, por el contrario, la antología más imparcial<sup>40</sup> y carente de prejuicios

---

<sup>40</sup> Resulta significativa la habilidad con el lenguaje que muestra Jesús Munárriz. Argumenta con gran sagacidad, pues mientras que otros antólogos enfrentan el concepto de antología

de cuantas se han publicado en España en los últimos años. Ni metafísica ni realista, ni experienciales ni diferenciales, ni de este clan ni de aquella mafia, ninguna de las etiquetas al uso puede aplicarse con justicia a las autoras aquí incluidas. Son poetas, cada una con su mundo y su lenguaje propios, de hoy, de esta España de finales del segundo milenio. (Munárriz, en Benegas y Munárriz, 1997: 11).

Destaca Jesús Munárriz que nadie debe ignorar el conocimiento de la poesía de mujeres en la actualidad si no quiere perder la credibilidad o ser visto bajo sospecha: “En conjunto representan un sector de la poesía actual que nadie puede ni debe desdeñar ya, si no quiere desprestigiar su trabajo” (Munárriz, en Benegas y Munárriz, 1997: 12), y concluye deseando que no sea necesario elaborar más antologías que impliquen ninguna discriminación positiva, por una razón de elemental justicia poética y social entre los géneros.

Me gustaría, nos gustaría a los antólogos, que en el futuro, en ese siglo XXI ya tan cercano, no hubiera que seguir haciendo más antologías poéticas “de mujeres”, por la sencilla razón de que sus obras, valoradas como se merecen, pasen a integrarse en el acervo común de la poesía española contemporánea. Es un paso obligado, no por cumplir con “cuotas” femeninas, sino por pura justicia. (Munárriz, en Benegas y Munárriz, 1997: 12).

A ello entiende Munárriz que va a contribuir tanto la selección de poetas y poemas como el prólogo, al que valora muy positivamente ya que plantea, por primera vez en algunos casos, cuestiones fundamentales sobre la poesía escrita por mujeres por lo que auspicia que se convertirá en referente de trabajos futuros, bien para confirmarlo o rebatirlo.

---

“parcial” *versus* antología “general”, él en cambio, sitúa la cuestión en los adjetivos “parcial/imparcial”. De modo que en lugar de mostrar de lo reductor del adjetivo “parcial” lo presenta con valoración positiva.

Se trata de un trabajo más que notable, donde se plantean, algunas por primera vez, cuestiones fundamentales que atañen a la poesía escrita por mujeres, y de paso a toda la poesía que se hace entre nosotros, y creo que cuantos pretendan tocar estos temas en el futuro van a necesitar conocerlo y en más de un aspecto partir de él, ya sea para confirmarlo o rebatirlo. La exactitud de su información, la lucidez de sus planteamientos y las problemáticas que en él se exponen pueden resultar de enorme utilidad, en primer lugar a las propias poetisas, que a menudo distan de tener claros los problemas teóricos<sup>41</sup> que puedan fundamentar su labor, y luego a lectores, críticos y estudiosos de la literatura, que sin duda agradecerán lo que de esclarecedor tienen las páginas de Benegas y lo certero de sus enfoques. (Munárriz, en Benegas y Munárriz, 1997: 11).

El estudio preliminar de Noni Benegas se presenta estructurado en los siguientes capítulos: Comentarios preliminares, que aparecen sin título; “El ángel del hogar”; “¿Poeta o poetisa?”; “La herencia de las románticas”; “Desde la otra orilla”; “1927 y la República”; “La posguerra o mujer sin Edén”; “Los cincuenta y sesenta”; “Los setenta o la conciencia del lenguaje”; “Transición política y *transición* lírica”; “Los ochenta: decir la niña”; “Decir el cuerpo”; “El yo y los otros”; “Otros temas”; “Decir la escritura”; “Estilos”; “Epílogo-resumen”.

El riguroso análisis de Noni Benegas que precede a la antología se presenta alejado de posiciones esencialistas y atento al discurrir histórico, ideológico y literario. El posicionamiento crítico de la antóloga queda muy claro desde las primeras palabras de su estudio preliminar:

He preferido rastrear la crisis del sujeto tradicional femenino y la emergencia de nuevas subjetividades a través de las estrategias de

---

<sup>41</sup> Parecidas vacilaciones teóricas encontramos en las poéticas que aportan tanto hombres como mujeres en las antologías de la época.

representación que han inventado y desarrollado las poetas hasta hoy. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 23).

Benegas, consciente de la ausencia de la obra de las poetas en las antologías del momento, se pregunta por qué, a pesar de la abundante poesía escrita por mujeres publicada en las últimas décadas del siglo XX y del éxito de *La diosas blancas*, las poetas siguen sin aparecer censadas junto a sus compañeros. Esa es otra de las razones que la animan en el estudio previo que realiza en *Ellas tienen la palabra*, donde trata de averiguar por qué las mujeres poetas quedan al margen, más allá del tema de la calidad literaria, por qué son marginadas como grupo, más allá de escasas individualidades que acaban ingresando en el canon. Así rastrea la presencia de las mujeres en la escena literaria desde el romanticismo, el modelo decimonónico del *ángel del hogar*, la constitución de los semas peyorativos adheridos a la palabra *poetisa* desde el siglo pasado; y ya en el presente siglo analiza la producción de las poetas desde la Generación del 27 a nuestros días: la conciencia del lenguaje, la “transición lírica”, la búsqueda de la identidad, la reflexión metapoética...

Varias son las ideas motrices que la antóloga destaca en la poesía contemporánea. Por una parte, la transformación del yo tradicional de la poesía femenina en las múltiples subjetividades de las poetas actuales.

A lo largo del análisis de la poesía escrita por mujeres desde las románticas hasta nuestros días, el problema de base que subsiste es, cómo dar voz a un *sujeto* que siempre fue *objeto* de esa poesía –musa, madre, amada, naturaleza–. O mejor, cómo las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del otro, el varón que escribe. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 23).

Y por otra, los obstáculos que encuentran las mujeres en el acceso a la difusión y recepción de sus obras en igualdad con los varones, lo que entiende como el resultado de la lucha por los beneficios del mecenazgo cultural, escasos

habitualmente y repartidos por instituciones públicas o privadas, no siempre con criterios ecuánimes.

De este modo demoran el reparto equitativo de los beneficios reales del mecenazgo de estado –grandes premios, jurados, altos cargos de la política cultural, sillón vitalicio en la Real Academia– o del poder mediático, que retrasan indefinidamente la obtención de esos otros beneficios simbólicos derivados de ello, como son el ingreso de las autoras en la historia literaria y, al tiempo, en el canon. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 21-22).

*Ellas tienen la palabra* se presenta con la intención de dar fe de la consolidación y avance de lo que fue la poesía recogida en *Las diosas blancas*: “Si aquella antología recogió la fuerza de unas tendencias que surgen a partir de la transición democrática y cuajan a comienzos de los ochenta, ésta muestra la consolidación y el desarrollo de esas corrientes tanto en aquélla como en la última década” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 17), por lo que la selección, a pesar de ser amplia –cuarenta y una poetas– aún no es exhaustiva, en palabras de la autora:

Esta nueva selección se propone, pues, a los lectores para colmar la expectativa creada desde la irrupción de aquella antología y mostrar la expansión y el afianzamiento de la poesía escrita por mujeres. A partir del advenimiento de la democracia y de la recuperación de las libertades emergen unas poetas que sorprenden, tanto por la franqueza con que relatan sus experiencias y las de su generación, como por la renovación estilística que aportan. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 17-18).

Por otra parte, Noni Benegas hace un certero diagnóstico del panorama poético a partir de la década de los ochenta: Se crean colecciones y premios específicos para mujeres, por ejemplo la Editorial Torremozas o el Premio de Poesía Carmen Conde, la Biblioteca de Escritoras (Castalia), auspiciada por el Instituto de la mujer; son invitadas a leer sus versos en centros culturales de

todo el país; son publicadas en editoriales especializadas en poesía; reciben numerosos premios; los críticos muestran interés hacia la poesía que están escribiendo las mujeres, aunque, en ocasiones, se muestran recelosos y le dirigen sus ataques. “El argumento más esgrimido fue que bastaba ser mujer para que se tomara en consideración cualquier trabajo, sin tener en cuenta su calidad” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 19); se rescataron las poetas anteriores: las del 27, la posguerra, las primeras poetas en castellano, las de los siglos XVI y XVII, las hispanoárabes, las románticas, las vascas; se traduce a autoras extranjeras; las poetas participan en labores críticas, lo que facilita la recepción; muchas poetas dirigen colecciones de poesía, revistas poéticas y organizan encuentros de escritoras; desde la universidad se potencian los estudios sobre las obras escritas por mujeres; escasa presencia de las mujeres en las antologías.

En efecto, si se revisan las antologías de los últimos años se comprueba la casi nula presencia de autoras y, al tiempo, la falta de coincidencia entre los antólogos al realizar la criba, pues cuando incluyen a mujeres nunca aparecen los mismos nombres. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 20).

### *El ángel del hogar.*

Propone la antóloga un análisis de las coordenadas históricas en las que nace la escritura de las mujeres de forma masiva al ámbito público, coincidentes con la aparición de la prensa en el siglo XIX, el surgimiento de revistas periódicas, muchas de ellas orientadas a las mujeres y dirigidas por ellas, así como mayor acceso a la educación. Si antes del siglo XIX las escritoras como Santa Teresa habían escrito desde la excepcionalidad, ahora se les pedirá que escriban como mujeres con lo cual esta “escritura femenina” aparecerá con frecuencia lastrada por la ideología burguesa del *ángel del hogar*, renovación ideológica de los presupuestos adelantados por Fray Luis de León en *La perfecta*

*casada*. De este modo la construcción cultural de la feminidad va a relegar a las mujeres al ámbito privado, mientras que el espacio público se reserva para los hombres.

Si al paradigma del *ángel* se añade la expectativa encerrada, para los románticos, en el principio femenino, como vía privilegiada de acceso al supremo ideal de lo sublime –aquello de: “Poesía... eres tú” de Bécquer–, se comprende el alcance de la tarea que le cupo a la mujer de entonces. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 25).

La posición de las escritoras románticas va a resultar conflictiva, pues si bien sus antepasadas, como Santa Teresa o Sor Juana Inés, habían escrito a pesar de ser mujeres, ahora la razón patriarcal les exige que escriban como mujeres, por lo que tendrán que elegir entre el patrón burgués del *ángel del hogar* o la reprobación y la marginalidad.

Y es que, aunque el papel impreso legitima la autoría de unas voces inaudibles hasta entonces, no deja de ser un regalo envenenado, pues la autoridad se les concede para expresarse *tan sólo* como mujeres. Si antes lo habían hecho *a pesar de serlo* –Santa Teresa, Sor Juana– ¿qué significa ahora escribir *como mujeres*? (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 24).

### ***¿Poeta o poetisa?***

Argumenta Noni Benegas, desde presupuestos declaradamente antiesencialistas, que la conducta de las mujeres no viene dada por un “destino biológico” ni tampoco es elegida libremente. Entiende la identidad femenina, y la masculina, como constructos culturales diferentes en tiempo y espacio por lo que indaga en la construcción cultural de la mujer desde el romanticismo y la manera en la que ha afectado en la constitución del concepto de “poetisa” como

escritora de segunda, asociado a los sentimientos, lo cursi, las flores y los pájaros.

Se fabrica el género haciéndolo pasar por natural, endosándole atributos, carencias y más que nada objetivos, supuestamente innatos, pero que en realidad responden a los intereses de los grupos de poder de ese momento. Que es una construcción, y como tal inestable y cambiante, lo prueban las variaciones que la definición de mujer ha experimentado a lo largo del tiempo, por no hablar de las diversas formas de concebir el cuerpo anatómico femenino desde los griegos hasta hoy. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 26).

¿En qué consistía, pues, escribir como mujer?: “En trasladar al papel las emociones “espontáneas” de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 26). A las mujeres se les exigía devoción religiosa, una actitud inocente, apartada de los temas sociales o políticos. El tema amoroso debía ser el principal de su poesía pero con un diseño totalmente distinto de la expresión de los sentimientos amorosos masculinos, por ello se les pedía que:

El amor-pasión, eje del poema romántico masculino, rebajara su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica. Extasiarse ante los fenómenos naturales era de rigor; cantar a una flor, a unos trinos o a un crepúsculo demuestra la sensibilidad del sujeto lírico y facilita la mimesis entre naturaleza y mujer. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 27).

Así se fue construyendo la imagen cultural de la poetisa, que fue adquiriendo el matiz peyorativo que permanece hasta la actualidad, de modo que, como afirma Benegas: “Nuestras abuelas tuvieron que inventar formas de

eludir el dilema sociosexual de tener que sacrificar o la feminidad o el talento” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 28).

Se descalificaron las obras en su conjunto, sin reparar en que, también entre los *románticos*, fueron pocos los que exploraron nuevas formas de la sensibilidad o innovaron la prosodia, y que muchos, a su vez, se construyeron a sí mismos de acuerdo a la identidad masculina vigente. Mas no por ello el nombre de *poeta* perdió su prestigio, como sí le ocurrió a *poetisa*. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 27).

Muy al contrario, la perfección estaba del lado masculino, de modo que de Gertrudis Gómez de Avellaneda se dijo “Es mucho hombre esta mujer” y Blanco Asenjo escribe en el prólogo a las *Poesías* de Sofía Casanova en 1895: “Siente como una mujer y medita como un hombre... pero entiéndase bien, que esto no habría de ser a modo de singularidad anormal y, por tanto, monstruosa; sino como ejemplo rarísimo de perfección y cumplimiento” (Blanco Asenjo, *apud* Benegas y Munárriz, 1997: 28).

### *La herencia de las románticas*

Varios son los temas sobre los que Noni Benegas reflexiona al hacer su análisis del movimiento romántico y la manera en la que éstos se manifestaron en la obra de las mujeres.

Por una parte se gesta el concepto de “hermandad lírica” según el cual, muchas mujeres, tomando conciencia de su marginalidad, van a brindarse apoyo mutuo, expresado en sentidos versos hacia otras mujeres, además de facilitar entre ellas la publicación de sus obras: “La solidaridad femenina, contra todo pronóstico, se demostró a la hora de publicar, pues varias de ellas, que dirigían revistas, dieron salida a cientos de poemas de sus coetáneas” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 30).

Pero la expresión de la solidaridad y del amor entre mujeres, que alcanzó altas cotas literarias y humanas, se verá muy limitada cuando se trate de expresar el amor hacia el varón y sobre todo el erotismo, destacándose el papel secundario que el Romanticismo asignó a las mujeres en la expresión del tema erótico, tan falto de fuerza y tan sensiblero que cuando escriben poesía erótica se las llega a tachar de “hormonalismo”, de modo que, tal y como plantea la antóloga, cualquier manifestación erótica de las mujeres queda excluida del artificio literario lo que no ocurre con los hombres.

Otro de los temas sobre el que ya llamaron la atención las románticas fue el de la insuficiencia del lenguaje heredado para poder expresarse. También mostraron su particular visión del gusto romántico por las marginalidad, sintiéndose hermanadas con quienes sufren dificultades para integrarse en la sociedad: “Se multiplican los poemas en los que las autoras se identificaban con la suerte del oprimido – esclavo, mendigo, huérfano –” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 32).

La manifestación de un sujeto lírico escindido, “incapaz de adherirse a ninguna de las posiciones que el mundo le reserva y cuya única certeza es el dolor” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 34), adquiere gran importancia en la temática de los poemas.

Por otra parte, Noni Benegas trata con gran maestría de establecer una cronología de escritoras desde las románticas hasta la actualidad. Así las románticas, el *ángel del hogar*; el modernismo y la mujer como icono: la *femme fatale* y el *eterno femenino*; las americanas y el vacío español: Storni, Agustini, Mistral; el 27 y la República; la posguerra; los años cincuenta y sesenta; los setenta y la conciencia del lenguaje, los ochenta y noventa.

## *Desde la otra orilla*

Se refiere a Alfonsina Storni, Delmira Agustini y a Gabriela Mistral, a falta de mujeres poetas de relevancia en esos años en España. Al final del capítulo enlaza con Carmen Conde.

A falta de voces femeninas influyentes dentro del movimiento modernista – también llamado novecentista – que dejarían su huella en las generaciones españolas del 98 y del 27, serán las hispanoamericanas las que colmen el vacío. Dan un paso de gigante, y son el eslabón necesario para entender la evolución de la poesía escrita por mujeres en nuestra lengua. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 34).

Según indica Noni Benegas, el modernismo vuelve a subordinar la imagen de la mujer al “eterno femenino”.

Muchos de los decorados favoritos de los modernistas son el pretexto para la puesta en escena de un icono femenino central, fijo, estático, ofrecido a la contemplación del protagonista-*voyeur*. La atmósfera lánguida y decadente propicia la voluptuosa labor de fetichización que el poeta ejecuta sobre el cuerpo de esa mujer inerte y sin embargo temida, por ello bautizada *femme fatale*. (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 35).

La división del cuerpo en fragmentos: pie, labios, cabello, atenúa el erotismo: “Incluso se produce una efebización de la silueta femenina en los años veinte, que continúa con intermitencias hasta hoy” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 36).

Delmira Agustini es considerada un precedente importante en cuanto al tratamiento de los temas eróticos. Benegas la compara con Ana Rossetti, pero mientras que en Agustini encontramos un “aire de placer amenazado, casi agónico”, en Rossetti, en cambio, entendemos que la tensión erótica rompe en

parodia con mucha frecuencia, desmitificando así el objeto erótico. Así se expresa la uruguaya en versos que responden a “un sujeto lírico femenino que activamente desea y objetiviza el cuerpo masculino, y con ello invierte el orden tradicional del discurso” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 36).

### ***1927 y la República.***

La República intensifica la vida cultural de España. En 1931 las mujeres votan por primera vez y se aprueba la ley del divorcio. La hispanoamericanas penetran en la cultura española a partir de los años veinte: Concha Méndez conoció personalmente a Alfonsina Storni, Gabriela Mistral fue cónsul de Chile en Madrid durante la República y Concha Zardoya trabajó como secretaria suya. España se abre al mundo. Empiezan a publicar Concha Méndez, Rosa Chacel, Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín. Gerardo Diego en su antología de 1936 recoge a Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcín. Van a aparecer voces nuevas de mujeres: Marina Romero, Lucía Sánchez de Saornil y Marta Segarra, aunque la guerra civil las acalla.

Por otra parte, la falta de espacios públicos donde reunirse y manifestarse las empujó a crear, junto con la pedagoga María de Maeztu, el *Lyceum Club Femenino* en Madrid en 1926, donde no sólo promovieron actividades culturales sino que sirvió de plataforma para pedir la derogación de varios artículos del Código Penal y Civil, entre ellos el de parricidio “por honor”, que castigaba al marido homicida de su esposa adúltera con apenas seis meses de destierro. Por ello fueron tachadas de “calamidad” y de “excéntricas” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 40).

Recoge Benegas también la obra de otras escritoras que triunfaban con una poesía “femenina” oficial<sup>42</sup> que, “como siempre ocurre –incluso entre los

---

<sup>42</sup> “Con versos como éstos, Cristina de Arteaga agotó en los años veinte dos ediciones de su *Sembrad...*, prologado por Antonio Maura. La visibilidad de obras de este tenor no sólo oculta la existencia de textos innovadores, sino que es la excusa para atener a *toda* la lírica escrita por

poetas— hacen el juego a la opinión dominante en el feudo lírico y escriben lo que se espera de ellas” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 41).

Corazón de mujer  
que no sabe querer,  
que no sabe entregar  
toda el alma y el ser  
a la angustia de amar,  
no se puede llamar  
corazón de mujer.

### *La posguerra o mujer sin Edén.*

Junto con la pérdida de libertades, la guerra y la dictadura traerán consigo el exilio, no sólo exterior, sino también interior. Se inicia una etapa de silencio también para las mujeres en todos los ámbitos convertidas en el símbolo de los valores nacionales.

Afirma Benegas que a los escasos nombres que perviven después de la guerra se van sumando nuevas poetas<sup>43</sup> que Carmen Conde<sup>44</sup> se encargará de recoger en sus antologías: “La introspección caracteriza a esta poesía que, o bien arraiga en lo espiritual, o bien rehúsa todo consuelo y apunta a lo vano de la existencia” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 42). No olvidemos que en la década de los cuarenta la poesía discurre básicamente en dos corrientes

---

ellas en una permanente minoría de edad, que justifica su exclusión de la historia oficial” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 41).

<sup>43</sup> Ángela Figuera Aimerich, Susana March, María Beneyto, Trina Mercader, Elena Martín Vivaldi.

<sup>44</sup> Carmen Conde publica *Poesía femenina española (1939-1950)* en 1967, y *Poesía femenina española (1950-1960)* en 1971.

opuestas, lo que se conoce, desde Dámaso Alonso, como poesía arraigada y desarraigada, y las poetas no escapan a su entorno.

La aparición de *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, en 1947, ayuda a canalizar la energía dispersa y a centrarse en los conflictos que dificultan la inserción de la escritora en una tradición y un lenguaje dados. Conde revisa a partir de Eva el mito constitutivo del género femenino y su posterior configuración y asentamiento en las mujeres bíblicas, desde la mujer de Noé hasta María. Tras ser silenciadas en los textos sagrados, son ellas quienes toman la palabra en este largo poema para contar su propia versión de la historia y mostrar su no identificación con los valores que les fueron impuestos. (Acillona, M. *apud* Benegas y Munárriz, 1997: 43).

Precisamente el influjo de Conde se verá en *Mujer de barro* de Figuera Aymerich (1948); *Eva en el tiempo* de María Beneyto y en *Esa mujer que soy* de Susana March. Serán unos versos de Ángela Figuera los que ejemplifiquen más certeramente la toma de postura del sujeto lírico que en palabras de Noni Benegas “insta a superar la autocensura interior que les impide atreverse con temas considerados tabú” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 43).

“Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas”

[...] os pasa que os halláis en la vida  
como en una visita de cumplido. Sentadas  
cautamente en el borde de la silla. Modosas.  
Eva quiso morder la fruta. Mordedla.  
Y cantad el destino de su largo linaje  
dolorido y glorioso. Porque, amigas, la vida,  
es así: todo eso que os aturde y asusta.

También en el tratamiento tradicional del tema de la maternidad se presentan novedades.

En *El grito inútil*, de 1952, dedicado “a los que no quieren escuchar”, Figuera desmitifica la maternidad, motivo de obligada exaltación en la poesía femenina de entonces. Cada una de sus etapas, desde la cópula hasta la crianza de los hijos, será mostrada sin vanas euforias hasta configurar una suerte de “política materna”, insólita para su tiempo: (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 44).

Serán las madres las que digan: basta

[...]

serán las madres todas rehusando  
ceder sus vientres al trabajo inútil  
de concebir tan sólo hacia la fosa.

### ***Los cincuenta y sesenta.***

Para la coautora de *Ellas tiene la palabra* “La tímida apertura que se registra en la década de los cincuenta facilita la llegada de corrientes de pensamiento” que influirán notablemente en la época.

Las intuiciones de las poetisas se ven confirmadas por las ideas que Simone de Beauvoir desarrolla en *El segundo sexo*, de 1949, donde prueba que la alienación femenina no es biológica sino cultural, y aboga por una reconstrucción de la historia individual y colectiva como paso previo a la redefinición de sí mismas. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 44).

Naturalmente, las poetisas se inscriben en su tiempo y en esos momentos, tras la poesía arraigada y desarraigada, el panorama poético está evolucionando hacia posturas de mayor compromiso social.

Pero incluso cuando escriben poesía social, el hecho de vivir en mundos más separados que ahora hace que las poetisas perciban fenómenos

pasados por alto en la tradición masculina y aporten un punto de vista nuevo a temas comunes. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 45).

Aunque, avisa la antóloga, “sería erróneo suponer que siendo todas mujeres escriben igual; no, escriben diferente, pero, por ser mujeres, se enfrentan a problemas parecidos” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 45).

Encontramos autoras dentro de la corriente social-realista: Concha de Marco, María Elvira Lacaci y Concha Lagos. Muy significativo es el caso de Gloria Fuertes<sup>45</sup>, su toma de postura y su trabajo poético a partir de la lengua coloquial: “Hago versos, señores, pero no me gusta que me llamen poetisa” o “Me gusta el vino como a los albañiles”.

Utilizará el humor y la paradoja para poner en entredicho la ideología reaccionaria transmitida por clisés, refranes o frases hechas, que devuelve al lector como un *bumerán* cargado de ironía, a la que ni ella escapa. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 45).

Predominan los temas referidos a la intimidad doméstica, el barrio y la geografía urbana conviven con los temas de siempre, Dios, la vida, el amor, la muerte.

Así, sin estridencia alguna, van configurando la aparición de unos sujetos líricos femeninos que se mueven en espacios abiertos –calle, mercado, río– en situaciones inéditas. [...] nuevo es el ángulo bajo el cual es vista o solicitada por la mirada, ahora, de otra mujer. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 47).

Respecto a las mujeres poetas de los cincuenta y sesenta afirma Benegas que “les tocó llevar a cabo el complejo y difícil trabajo de acoso y derribo de

---

<sup>45</sup> Gloria Fuertes creó en los cincuenta un grupo poético que ofrecía recitales: “Versos con faldas”. También Concha Lagos o Trina Mercader dirigieron revistas de poesía.

aquella mujer, pilar de “la sagrada familia” de posguerra, sin tener muy claro qué alzar en su lugar”. Julia Uceda lo dice en “La caída”, de 1962. (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 47).

Hay que ir demoliendo  
poco a poco la sombra  
que vemos. Que nos dieron.  
Que nos dijeron: eres.

[...]

destruir esos “yo” que nos presentan  
una hilera de sombras agotadas.

Cuestionado el tema de la identidad, ésta se nos presenta como “insuficiente y no responde a la percepción móvil y cambiante que tenemos de nosotros mismos” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 47)

La creación de una segunda persona poética o de una alter ego para sugerir la complejidad del sujeto lírico será un recurso cada vez más utilizado por las poetas siguientes y está ligado a la necesidad de entablar un diálogo con las otras voces interiores que pugnan por hacerse oír. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 48).

M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Aurora Albornoz, Julia Uceda, Concha Zardoya Concha de Marco, María Elvira Lacaci, Concha Lagos y Gloria Fuertes, son algunas de las autoras que están escribiendo en esta época: “Muchas de las poetas citadas ganan o quedan finalistas de premios importantes, al igual que sus colegas masculinos, más en ningún caso alcanzan la visibilidad de ellos” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 49)

En 1964 aparece en Bolonia, Italia, *Voci femminili della lirica spagnola*. Según la selección y estudio de María Romano Colangeli. Se trata de una antología bilingüe precedida de un estudio en el que se denomina “fenómeno literario” a

la cantidad de poetas mujeres que hay en ese momento. Pese a ello persisten las dificultades de las mujeres para constituirse en sujetos poéticos visibles.

En España, y pese a las sucesivas antologías que elaboró Carmen Conde, donde recogió su trabajo y el de las exiliadas, la repercusión en el canon o en la historia literaria es casi nula [...]. Esto demuestra que lo que está en juego no es tanto cómo “hacer visible lo invisible” sino cómo crear las condiciones de visibilidad para otros sujetos sociales diferentes. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 49).

### *Los setenta o la conciencia del lenguaje.*

La nueva ley de prensa a finales de los 60, traerá consigo ciertos cambios en la aplicación de la censura. Se crean, además, colecciones y revistas de poesía, y cada vez se hace más patente la influencia de los medios de comunicación, así como una mayor conciencia lingüística al comprender que el lenguaje configura el pensamiento. Las obras poéticas de algunas mujeres alcanzan importantes galardones<sup>46</sup>: Pureza Canelo gana el Adonáis con *Lugar común* 1970 y Clara Janés con *En busca de Cordelia* 1975.

### *Transición política y “transición lírica”.*

Los cambios que tras la muerte de Franco en 1975 y con la instauración de la democracia se producen en nuestro país serán importantes para las reivindicaciones de las mujeres. Se celebran encuentros feministas en Madrid y Barcelona, aumenta la representación de las mujeres en el terreno político y

---

<sup>46</sup> En décadas anteriores había recibido el premio Adonais M<sup>a</sup> Elvira Lacaci (1956), y numerosas mujeres se habían hecho acreedoras de los accésits al Premio Adonais: Concha Zardoya (1947), Susan March (1952), Pino Ojeda (1953), Pilar Paz Pasamar (1953), María Beneyto (1955), Julia Uceda (1961), Elena Andrés (1961).

económico, también en el académico. Eso hará que –en palabras de Noni Benegas– las mujeres gocen de mayor autonomía y “el fantasma del abandono, tema recurrente en las poetas de las décadas anteriores” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 53) sea visto ahora de otra manera.

A partir de la muerte de Franco y con la libertad recién recuperada conviven poemarios de varias generaciones de poetas. Así desde el exilio: Chacel y Champourcín, de la Generación del 27 y otras autoras nacidas en los años treinta y cuarenta junto con las más jóvenes, nacidas en los cincuenta. En opinión de Benegas, las poetas nacidas a finales de los años treinta y durante los cuarenta: “Asume[n] la responsabilidad social de afirmar el terreno y abonarlo para logros ulteriores, y de dar salida a un cauce expresivo contenido hasta entonces” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 53). Pero serán las poetas<sup>47</sup> de los setenta las artífices de lo que denomina “transición lírica” y que supone un puente entre las escritoras anteriores y lo que conocemos como el *boom* de los ochenta y noventa. En este sentido destaca como un libro clave *Contemplación del destierro* (1982) –pero escrito en 1975– de Paloma Palao.

Interesa este proceso porque ejemplifica la “transición lírica” entre unos sujetos de posguerra, marcados por la renuncia [...], y las nuevas subjetividades que construyen las escritoras cuando se restaura el tejidos social. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 55).

Benegas destaca las diferencias más notables entre España y Europa en lo que a la difusión y recepción de las obras escritas por mujeres se refiere.

---

<sup>47</sup> Benegas cita algunos de los nombres más representativos: Juana Castro, Ana M<sup>a</sup> Navales, Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Isabel Abad, Gloria Díez, Luzmaría Jiménez Faro, Fanny Rubio, Cristina Peri Rossi, Amparo Amorós, Dionia García, Rosa Romojaro, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, María Cinta Montagut, María Mercé Marçal, Marta Pesarrodonna, María Xosé Queizán, Arantxa Urretabizkaia, entre otras.

Sin embargo, a diferencia de España, la revolución lírica que se gesta por entonces en Estados Unidos alrededor de la poesía escrita por mujeres se apoya en un amplio movimiento social que repercute con fuerza en la crítica, en la academia y en el canon. Sería impensable en ese país la incesante aparición de antologías de supuestas generaciones poéticas de las que sistemáticamente se excluyera a *las* poetas, como sí ocurre con las que pretenden dar cuenta de la “poesía española” de hoy. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 54).

### *Los ochenta, decir la niña.*

Pese a la mayor libertad y la mayor relación entre los sexos que empieza a ser notable en la década “Las poetas de los ochenta deberán conquistar para sus versos un espacio que nadie les tiene reservado” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 56).

Noni Benegas destaca la libertad con la que las poetas se enfrentan a los temas, así como las lecturas y formación que poseen.

Disponen del arrojo juvenil que, apoyado en lecturas de muy diversas tradiciones y un don verbal considerable, las empuja a confiar sus experiencias al papel, ya no pasadas por el filtro del recato. [...] la primera característica de esta poesía es que las fronteras entre el yo lírico y la biografía de sus autoras se tornan borrosas. Ningún episodio real o imaginario, por nimio o impropio que parezca, se resiste a ser nombrado. Por fuerza, entonces, y ésta es la segunda nota distintiva, desaparecen las convenciones entre lo que tradicionalmente se consideraba poético o no, digno de ser glosado en verso, y rescatan objetos, palabras o situaciones inéditas para la lírica. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 56-57).

La búsqueda de nuevos modos de decir poéticos es manifiesta.

Pero tanto en ella [Blanca Andreu], como en muchas poetas de los ochenta, se percibe un inequívoco rechazo a repetir “las estrofas cortesanas”, que antaño hablaban de “reinas blancas como un lirio”, viejas estrofas que Neus Aguado, por ejemplo, no duda en calificar de “estercolero de prosa bien escrita”. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 58).

### *Decir el cuerpo*

Decir el cuerpo será uno de los desafíos, si no el mayor, con que se enfrentan las poetas de esta década crucial. Ante la imposibilidad de encontrar vocablos inéditos, o de inventar otro idioma que nadie entendería, optan por representarse con las mismas palabras, pero cargándolas de intenciones o significados propios. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 60).

Según explica Noni Benegas, a partir del XVII el cuerpo de la mujer se presenta dócil, casi ausente. Es un cuerpo para admirar como de estatua que refleja el modelo burgués representado también en la poesía. Frente a este tenemos el “cuerpo orgánico” de los hombres en el esplendor de su anatomía y su fisiología. Por eso ahora es difícil y supone una novedad hacer visible lo invisible: “Tanto el esplendor como la decadencia física tienen cabida en sus poemas; el goce, así como el dolor y la enfermedad, y la ambivalencia, el rechazo o la aceptación del cuerpo propio o ajeno.” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 62).

La vivencia del cuerpo se muestra desde distintas perspectivas: “Esto impide caer de nuevo en el error de universalizar el cuerpo femenino y sus reacciones, y volver a hablar de un único cuerpo, deshistorizado y desrealizado” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 62). Aún así las poetas van a necesitar modelos válidos para representar su subjetividad: “Ahora bien, en la práctica, las mujeres ya no tienen que sostener la fantasía del *ángel del hogar*; sin embargo, faltan en el repertorio lírico representaciones con las que se puedan

identificar” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 60). Por lo que será necesario indagar en nuevas representaciones corporales acordes con los tiempos.

No hay experiencia directa de lo corporal salvo mediatizada por la palabra, y [...] el cuerpo femenino ha sido construido *por* y *para* la mirada masculina a través del arte, la medicina o la moda, y sus comportamientos –gestos, posturas, actitudes– polarizado en dos estereotipos extremos. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 60).

### *El yo y los otros.*

Si entendemos que el cuerpo, como los sentimientos, es histórico las palabras de Esperanza López Parada cobran sentido: “Voy a hablar y hay tantas historias como cuerpos y tantos cuerpos como materiales (López Parada, 1997: 63). Por tanto, la conclusión a la que llega Noni Benegas sitúa las claves del problema:

Así, si ya no es posible volver a postular un único cuerpo femenino separado del contexto histórico, con el cual debe negociar su presencia, tampoco es posible postular un sujeto lírico universal que percibe y da cuenta de lo que ve desde una única óptica, común a todas las poetas. La identidad de género bajo la cual se engloba a las mujeres es, como se vio al hablar de las románticas, una construcción social que delimita el rol de cada individuo y regula su conducta. El hecho mismo de que esa identidad colectiva haya experimentado tantas variaciones desde las románticas a hoy, pasando por las cotas de libertad que alcanzó durante la República y el recorte posterior que sufrió durante el Régimen, prueba que es una ficción que se postula como natural. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 63-64).

Por otra parte el ámbito en el que se desarrollan los poemas no es el familiar ni íntimo, sino el público, el espacio social, con abundante presencia de lo urbano.

### *Otros temas.*

Más que el surgimiento de nuevos temas asistimos a nuevas miradas. La mujer ya no admira al varón ni lo espera, por el contrario la ausencia se presenta como algo aceptado, lejos del victimismo amoroso de pasadas épocas: “No es que los avatares amorosos hayan cambiado —se sigue amando sin ser correspondida, se sufre el abandono—, lo que sí se ha modificado es la respuesta emocional” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 69). La soledad es un nuevo laboratorio de pruebas, que va a facturar inéditos aprendizajes de vida.

Esta soledad ha perdido la connotación negativa de desconsuelo y abandono que tuvo siempre en la lírica femenina. Es decir, la de la mujer encerrada en el ámbito familiar, dependiente del hombre y ligada a su ausencia. La de ahora es una soledad asumida en libertad: urbana, cósmica; radical. [...] Se concibe como una necesidad, no como una falta. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 72).

Junto a esto encontramos visiones inéditas de la subjetividad, como es el caso del amor virtual, o bien el amor compartido, en igualdad, lejos del modelo romántico del sujeto adorador y del objeto adorado. También el sentimiento hacia la muerte es más contenido: “La muerte es asumida de diversas maneras pero, en general, no produce ningún tipo de desbordamiento” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 73). Ahora: “la tentación siempre presente de recalar en aquella voz lírica, sentimental y quejumbrosa, de antaño, es conjurada por las poetas” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 69).

Saberse autoras de la pieza diluye la tragedia y las libera de la carga de victimismo, al tiempo que propicia una mirada distanciada, irónica en ocasiones. [...] Dejar de ser objeto pasivo y pasar a ocupar la posición de sujeto deseante altera, como es natural, la relación de fuerzas dentro del discurso amoroso. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 69).

### *Decir la escritura.*

Las poetisas se autoconstruyen alejándose de estereotipos, por lo que, para expresarse, han de definir una voz, unas voces: “Es en el lenguaje, entre sus pliegues e inflexiones, en definitiva, donde el/la poeta verdadero busca habitar, sin más asidero que el de la palabra” (Benegas, en Benegas y Munárriz 1997: 74). Escribir se concibe como una forma de vivir. “De ahí que el análisis de esa materia, la palabra, con la cual se construye la casa del lenguaje, sea un motivo recurrente en muchas poetisas” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 75).

¿Conciencia del lenguaje? Sí pero ya no absoluta como en los setenta, sino relativizada, pues no hay nada fijo que se nos escape una vez que todos los referentes saltaron por los aires.[...] Porque, y esto es lo decisivo, decir el cuerpo, descubrir a los otros, reinventar el amor y la soledad, ha producido efectos reales sobre las mujeres durante los veinte años transcurridos desde entonces. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 75).

### *Estilos.*

Benegas sostiene que a la ambigüedad de las palabras hay que añadir una dificultad más en el caso del lenguaje poético: “La tradición que gravita sobre ellas con toda la resonancia y el eco de los autores pasados” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 76).

Si en algo sirvió la (toma de) conciencia del lenguaje durante los setenta, fue para enterarse de que ya no se puede decir *amor* o *noche* impunemente. Que ser hablados por el lenguaje significa ser hablados por todo un acervo anterior que habla a través de nosotros. [...] Así, si esta herencia pesa sobre los hombres, para las mujeres es doblemente amenazadora, pues corren el riesgo de ser absorbidas por una tradición que las asimila de inmediato a sus peores antepasadas. [...] La apuesta de las poetas es, por tanto, radical, pues lo que está en juego para ellas es su existencia o no en una lengua. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 76-77).

Así, según Noni Benegas, vemos aparecer sujetos femeninos inéditos hasta ahora. La revisión de mitos se va a materializar en Andreu, Rossetti, Escolano, Luque, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Andrea Luca, Almudena Guzmán y Luisa Castro entre otras, así como en poetas anteriores como Clara Janés, Juana Castro, Amparo Amorós, Fanny Rubio o Rosa Romojaro.

Faltarle el respeto al lenguaje es saludable para las poetas; romper con lo solemne y pomposo evita caer en la cursilería de otros tiempos. Desvelar sus paradojas y mezquindades es, pues, un acto radical y necesario, previo a la constitución de la voz propia, esa irreverencia de los ochenta deja en ridículo, o al menos dificulta, el triunfo de quien ahora intente escribir de oído, en directo desde los clásicos, ignorando la revisión irónica a la que el lenguaje fue sometido entonces. [...] Quizás el resultado de las pioneras de los ochenta parezca más espectacular porque, al trabajar con unos lenguajes extremadamente connotativos, sus efectos fueron sorprendentes; en los noventa, en cambio, una vez asimilada aquella ruptura y pasado el choque, carece de sentido repetir la fórmula punto por punto. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 79).

El lenguaje coloquial será una de las señas de identidad de las nuevas poetas y Benegas se refiere a un catálogo de recursos que van a cobrar gran

importancia, tales como mezcla de la métrica tradicional con palabras muy actuales como *blues, flash, whisky*; ironía; apropiación de lenguajes, sacándolos fuera de contexto; recreación del ambiente grecolatino o bíblico con palabras actuales; intromisiones del lenguaje audiovisual, científico, técnico, Internet; estilo: entrecortamiento, repetición, fragmentación, saltos lógicos, rupturas sintácticas; variedad de tonos: ásperos, reflexivos, frescos, visionarios; recurren a técnicas de montaje tomadas del cine: Plano general, *Travelling*; la descripción de lo cotidiano; incorporación de otros géneros: "Diario" en Isla Correyero o "cartas" en Eloisa Otero.

### ***Epílogo-Resumen.***

Concluye Benegas afirmando que muchas voces de *Las diosas blancas* han confirmado su valía y que a ellas se suman las aparecidas en la década de los noventa para conformar *Ellas tienen la palabra*. Para Noni Benegas, las poetisas contemporáneas se muestran conscientes de las trabas que impone la ideología capitalista, manifiestan el malestar entre los sexos, nombran sus cuerpos desde la perspectiva del sujeto y no del objeto y encaran la soledad como un espacio de libertad y creación, lo que en el marco de la poesía se va a traducir en la deconstrucción del sujeto femenino de la lírica tradicional y en la configuración de "personas poéticas enormemente ricas y variadas, cada una con su voz y su entidad propia dentro del poema, que impide alinearlas sin más con la poesía femenil de antaño" (Benegas, 1997: 83).

## **2.5. La manzana poética.**

Se trata de una antología que reúne poemas inéditos de veinticinco autoras: Francisca Aguirre, M<sup>a</sup> V. Atencia, Julia Uceda, Clara Janés, Amparo Amorós, Lola Wals, María Rosal, Lola Salinas, Juana Castro, Julia Otxoa, Mercedes Castro, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Concha García, Aurora Luque, Mercedes Escolano, Beatriz Hernanz, Isabel Pérez Montalbán, Chantal Maillard, Ada Salas, Olvido García Valdés, Balbina Prior, Almudena Guzmán, María Sanz, Esperanza López Parada y Carmen Jodra.

La selección es de Lola Wals, María Rosal y Concha García. En una nota se dice que fueron invitadas a participar en este número, aunque declinaron su participación cuatro poetas más: Isla Correyero, Ana Rossetti, Blanca Andreu y Luisa Castro.

## **2.6. Mujeres de carne y verso.**

Francisco Reina (2001) subtitula esta antología como “Antología poética en lengua española del siglo XX”. Con un criterio cronológico de ordenación, incluye a mujeres de las dos orillas del Atlántico.

La nómina –158 poetas– abarca todo el siglo XX en España, y en Hispanoamérica, por lo que no anotamos todas las poetas sino sólo algunas españolas de las presentes en las últimas décadas: [...] Neus Aguado, Francisca Aguirre, Rosaura Álvarez, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Pureza Canelo, Yolanda Castaño, Juana Castro, Isla Correyero, Dionisia García, Olvido García Valdés, Teresa Gómez, Guadalupe Grande, Amalia Iglesias, Carmen Jodra, Rosa Lentini, Elsa López, Andrea Luca, Aurora Luque, M<sup>a</sup> Ángeles Maeso, Chantal Maillard, Pilar Marcos, Elena Martín Vivaldi, Trinidad Mercader, Ana Merino, Ana M<sup>a</sup>

Moix, Ángeles Mora, Esther Morillas, Ana M<sup>a</sup> Navales, Julia Otxoa, Carmen Pallarés, Pilar Paz Pasamar, Cristina Peri Rossi, Balbina Prior, María Rosal, Ana Rossetti, Fanny Rubio, María Sanz, Ruth Toledano, Julia Uceda, Ángela Vallvey, Lola Velasco y Esther Zarraluqui, entre otras.

Los textos críticos que acompañan a la antología son muy escasos, apenas tres páginas entre “exposición de motivos” y “dedicatorias y agradecimientos”, en un volumen que supera las quinientas páginas. La razón antológica queda expuesta en palabras de Manuel Francisco Reina en un criterio de clasificación literaria y de revisión del canon: “El convencimiento de que la poesía escrita por mujeres en lengua castellana, salvo elogiosísimas excepciones, carecía de una obra de referencia donde se contemplara el devenir poético de todo el siglo XX” (Reina, 2001: 13). Y aporta otra razón esta vez desde la igualdad de género: “La convicción de que la igualdad entre sexos, moderna y contemporáneamente entendida, pasa por la afirmación de las individualidades que nos hacen distintos” (Reina, 2001: 13).

No obstante, pese a tan buenas intenciones, el lenguaje acusa un pensamiento que cae en las trampas segregadoras patriarcales cuando afirma que el principio creador es un “principio femenino”, por lo que presenta la antología como un “manifiesto a favor de la mujer”.

Mis<sup>48</sup> *mujeres de carne y verso* son aquéllas que, frente a la tradicional asignación de la sociedad a un papel reproductivo, ejercen su derecho a la producción intelectual y artística, lo que, lejos de reducirlas, como algunos coetáneos decimonónicos sostuvieron, las multiplica. Todas tienen algo en común, *una manera poética de habitar el mundo* y entender la vida. Un caminar hacia un futuro sin distingo de sexos en el que todos salgamos fortalecidos y mejorados. (Reina, 2001: 13).

---

<sup>48</sup> El posesivo “mis” vuelve a actualizar los tópicos decimonónicos de la galantería y de la necesidad de mentores que autoricen las obras de las mujeres. ¿Se hubiera utilizado el posesivo en el caso en el que los antologados fueran exclusivamente hombres?

## 2.7. Poetisas españolas

Luzmaría Jiménez Faro al frente de la editorial Torremozas ha trabajado intensa y fructíferamente desde la década de los ochenta en la difusión de las obras de las mujeres: colecciones de poesía, premios de poesía<sup>49</sup> y cuentos<sup>50</sup>, traducciones y antologías son algunas de las muestras que podemos encontrar. Se trata de obras que nacen con el propósito de facilitar la recepción, posibilitar una rectificación del canon y dar a conocer la obra de mujeres poetas.

En la introducción de su catálogo del año 2003 podemos leer: “Dedicada a la mejor poesía escrita por mujeres (españolas, hispanoamericanas y traducidas), se incluyen en ella tanto poetisas actuales, ya conocidas o inéditas, como de épocas anteriores, siempre con un estricto criterio de selección.”

Importa señalar que no hemos encontrado este tipo de avisos en ningún catálogo en el que se presenten obras de ambos sexos, aunque la mayor parte de las obras publicadas sean de hombres. Resulta curioso observar cómo cuando se publican obras de mujeres todavía encontramos declaraciones como ésta. Detrás de lo que se dice se puede leer que ninguna autora está ahí por el hecho de ser mujer –acusación bastante común cuando se tratan estos temas– sino que las autoras han sido seleccionadas con un “estricto criterio” y que dentro de las mujeres estas son las mejores. ¿Cuándo se ha necesitado tal afirmación de la poesía de los varones?

---

<sup>49</sup> Premio de Poesía *Carmen Conde* y Premio de Poesía *Gloria Fuertes* de poesía, dirigido a mujeres poetas inéditas en libro. Premio “Voces nuevas”, en el que sólo pueden participar las suscriptoras de la editorial Torremozas. Las ganadoras de estos concursos, junto con el premio en metálico consiguen la publicación y difusión en dicha editorial.

<sup>50</sup> Premio de narrativa *Ana M<sup>a</sup> Matute*, *Ellas también cuentan*. En otra colección de la misma editorial bajo el epígrafe de “Ellas también cuentan”, Torremozas ha rescatado la voz narrativa de numerosas mujeres.

Bajo el marchamo de *Poetisas Españolas* han aparecido los siguientes volúmenes: *Poetisas Españolas: Tomo I. Hasta 1900*; *Poetisas Españolas: Tomo II. De 1901 a 1939*; *Poetisas Españolas: Tomo II. De 1940 a 1975*; *Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1976 a 2001*. Nos detenemos en este volumen ya que abarca el periodo de estudio que estamos analizando, el cual recoge muestras de la obra de 127 poetas que están publicando en el último tercio del siglo XX: Ana Rossetti, Blanca Andreu, Anxeles Penas, Juana Castro, Isabel Abad, Amparo Amorós, Marina Bárcena, Jacque Canales, Carmina Casala, Luisa Castro, Isla Correyero, Rosa Díaz, M<sup>a</sup> José Flores, Concha García, Olvido García Valdés, Menchu Gutiérrez, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Magdalena Lasala, Esperanza López Parada, Aurora Luque, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Esperanza Ortega, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Isabel Pérez Montalbán, Ángela Reyes, Rosa Romojaro, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Soledad Zurera, Rosana Acquaroni, Mercedes Alario, Dolors Alberola, Carmen Albert, M<sup>a</sup> del Mar Alférez, Rosaura Álvarez, Carmen Arcas, Pilar Aroca, Margarita Arroyo, Leonor Barrón, Teresa Berenguer, Carmen Busmayor, Rocío Cantarero, Soledad Caveró, Ana M<sup>a</sup> Drack, M<sup>a</sup> Eloy-García, Mercedes Escolano, Mercedes Estíbaliz, Isabel Fernández Cueto, Charo Fuentes, Amparo García Nievas, Carmen Gómez Ojea, Marisol González Felip, Carmen González Marín, M<sup>a</sup> Jesús Hernández, Encarnación Huerta, Sacra Leal, Encarna León, Pilar Marcos, Rosa Martínez Guarinos, Josefa Maturana Soledad Medina, María Luisa Mora, Pepa Nieto, María Novo, Teresa Núñez, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Julia Otxoa, Marta Pérez Novales, Encarnación Pisonero, M<sup>a</sup> Tecla Portela, Belén Reyes, M<sup>a</sup> Victoria Reyzábal, Ana M<sup>a</sup> Rodríguez, Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra, María Rosal, Elena Sáinz, Lola Santiago, María Sanz, Blanca Sarasua, Lola de la Serna, Julie Sopetrán, Tina Suárez, Elisa Vázquez de Gey, Pilar de Vicente, Teresa Agustín, Amalia Bautista, Gloria Bosh, Carmen Borja, Blanca Calparsoro, Laura Capmany, Mercedes Castro, Dulce Chacón, Carmen Díaz Margarit, Paz Díez-Taboada, Herme G. Donis, María Escudero, Paloma Fernández Goma, Gloria García, Guadalupe Grande, Inés M<sup>a</sup> Guzmán, Beatriz Hernanz, María Huidobro, Rosa Lentini, Pura López, Andrea Luca, Ana Martín, Inmaculada Mengíbar, Ana

Merino, M<sup>a</sup> Paz Moreno, Josefa Parra, Verónica Pedemonte, Ada Salas, Lola Salinas, Eloisa Sánchez-Barroso, Elena Santiago, Ángela Vallvey, M<sup>a</sup> Ángeles Vázquez, Lola Velasco, Beatriz Villacañas, Lola Walls, Gracia Iglesias, Carmen Jodra, Olga López Portela, Elena Medel y Laura Moll.

La colección “Voces nuevas” recoge a poetas inéditas o cuya obra ha sido muy escasamente publicada<sup>51</sup>. (1) Lola Deán, Pilar Monzón, Amaranta Ortega, María, Carmen Tobajas *Poemas (Primera Selección de Nuevas Voces)*; (17) *Veinte poetisas (Segunda Selección de Voces Nuevas)*; (35) *Diez autoras. Voces Nuevas (Tercera Selección de Poetisas)*; (45) *Diez autoras. Voces Nuevas (Cuarta Selección de Poetisas)*; (55) *Diez autoras. Voces Nuevas (Quinta Selección de Poetisas)*; (64) *Siete autoras. Voces Nuevas (Sexta Selección de Poetisas)*; (73) *Ocho autoras. Voces Nuevas (Séptima Selección de Poetisas)*; (82) *Ocho autoras. Voces Nuevas (VIII Selección de Poetisas)*; (92) *Ocho autoras. Voces Nuevas (IX Selección de Poetisas)*; (108) *Varias autoras. Voces Nuevas (X Selección de Poetisas)*; (116) *Varias autoras. Voces Nuevas (XI Selección de Poetisas)*; (124) *Varias autoras. Voces Nuevas (XII Selección)*; (149) *Varias autoras. Voces nuevas (XIII Selección)*; (157) *Varias autoras. Voces Nuevas (XIV Selección)*; (167) *Varias autoras. Voces Nuevas (XV Selección)*; (175) *Varias autoras. Voces Nuevas (XVI Selección)*.

También ha publicado otras antologías que recogen a las poetas de diversos periodos de la literatura española o de otras lenguas o que se amparan en una clasificación temática: *Queimar as meigas (Galicia: 50 años de poesía de mujer)* (Vázquez de Gey, E. 1988), reúne 33 nombres femeninos de la poesía gallega contemporánea en edición bilingüe. *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)* (Jiménez Faro, L. 1989); *Mujeres y café.* (Jiménez Faro, L. 1995); *Emakume olerkariak/Poetas vascas* (Otxoa, J. 1990), muestra antológica de diecinueve poetas vascas en edición bilingüe. *Breviario de los sentidos (Poesía erótica escrita por mujeres)* (Jiménez Faro, L. 2003).

---

<sup>51</sup> Los números se corresponden con los volúmenes aparecidos desde 1992 a 2005 en la colección Torremozas.

En total<sup>52</sup>, la colección Torremozas ha publicado 175 libros de poesía de autoras actuales, ya sean conocidas o inéditas, españolas, hispanoamericanas, traducidas, sin olvidar a poetas de épocas anteriores como Ernestina de Champourcin, Carmen Conde, Emily Dickinson, Emily Brontë, Sor Juana Inés de la Cruz, Susana March, Alfonsina Storni, Ana Ajmátova, Gloria Fuertes y Carolina Coronado.

---

<sup>52</sup> Tomamos como fuente el Catálogo editorial de Torremozas (2003).

## 2.8. Ilimitada voz.

José M<sup>a</sup> Balcells (2003), presenta un panorama antológico muy completo, desde Concha Méndez hasta Elena Medel: “Al abarcar las seis décadas comprendidas entre principios de los cuarenta y comienzos del tercer milenio, nuestra antología selecciona textos de autoras de al menos cinco generaciones” (Balcells, 2003: 18-19).

Por recoger poetas de etapas anteriores a la que nos venimos refiriendo, no anotamos la nómina completa, sino que nos limitamos a mencionar a algunas de las poetas que están publicando en el último tercio del siglo XX: Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Ana M<sup>a</sup> Navales, Clara Janés, Ana M<sup>a</sup> Moix, Pureza Canelo, Fanny Rubio, Paloma Palao, Elsa López, Amparo Amorós, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Olvido García Valdés, Carmen Pallarés, M<sup>a</sup> Luz Escuin, Luzmaría Jiménez Faro, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Juana J. Marín Saura, Ánxeles Penas, Pilar Rubio Montaner, Cecilia Domínguez, Juana Castro, Carmen Pallarés, Julia Otxoa, Rosalía Vallejo, Julia Castillo, Rosa Romojaro, Ángeles Mora, Margarita Merino, M<sup>a</sup> José Flores, Ada Salas, Aurora Luque, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Mentxu Gutiérrez, Inmaculada Mengíbar, Isla Correyero, Chantal Maillard, Blanca Andreu, Amalia Iglesias, Luisa Castro, Rosa Díaz, Isabel Abad, Rosaura Álvarez, Encarnación Pisonero, Leonor Barrón, Carmen Borja, Andrea Luca, María Sanz, Nuez Aguado, Esther Zarraluqui, Mercedes Escolano, M<sup>a</sup> José Flores, Esperanza López Parada, Luisa Castro, Graciela Baquero, Lola Velasco, Ada Salas, Esperanza Ortega, Amalia Bautista, Rosana Acquaroni, Carmen Jodra, Esther Jiménez, Isabel Pérez Montalbán, Balbina Prior, María Rosal, Rafaela Hames, Ana Merino, Guadalupe Grande, entre otras.

En la presentación que de dicha antología hizo el profesor Balcells en Córdoba, cuando le preguntaron por el motivo que le había llevado a estudiar a las poetas recogidas en ella y por qué razón había una antología de mujeres,

respondió que por justicia y por necesidad de conocimiento, puesto que entendía que los profesores de literatura y la universidad deben estar lo más ampliamente informados de la materia de su estudio.

*Ilimitada voz* recoge poemas de un total de 149 poetas de toda la geografía española y cita a otras muchas clasificándolas con criterios generacionales. En un volumen de 452 páginas los textos críticos se presentan en la introducción, dividida en: Las poetas del 27; Primera promoción de posguerra; Poetas del medio siglo; Los sesenta y los setenta; Promoción de los ochenta; Década final y cambio de siglo.

El antólogo realiza un repaso biobibliográfico de las autoras, de sus rasgos temáticos y estilísticos, junto con las condiciones históricas y literarias en las que se desenvuelve su obra. Destaca, además, la escasa presencia de las mujeres en las antologías y los estudios de poesía española del siglo XX.

Seguimos constatando que la poesía escrita por mujeres apenas ha sido tenida en cuenta cuando se hace referencia a la diferentes promociones poéticas de la pasada centuria, como son las del 27, la tan controvertida del 36, así como las del medios siglo, y aun posteriores. (Balcells, 2003: 17).

Y sitúa, al igual que otras críticas, (Sharon Keefe Ugalde y Noni Benegas) la mayor afluencia de publicaciones de poesía escrita por mujeres a partir de los años ochenta con las limitaciones ya comentadas.

A partir de los ochenta del siglo XX [...] más alto nivel editorial, periodístico y universitario hacia las poetas, un interés manifiesto que, con todo, no trae como consecuencia cambios apreciables en el sistema canónico de jerarquías literarias establecido, pues las escritoras siguen apareciendo ínfimamente en antologías de carácter general o de promociones concretas y, cuando aparecen, a veces salta la sospecha de que figuran como cuota mínima. Curioso resulta también que algunos antólogos suelen coincidir bien poco en unas mismas poetas

seleccionadas, lo que contribuye a una ceremonia confusionista que sigue beneficiando al *status quo*. (Balcells, 2003: 17).

Coincide con Munárriz en el pronóstico de que en el futuro no serán necesarias antologías segregadas de mujeres.

La esperanza de que en un futuro, y repetimos que no creemos que esté precisamente cercano, esta clase de recopilaciones carezcan de la justificación que hoy todavía tienen, a causa de la imponente rémora que se produce a la hora de trasladar a la historiografía literaria, todas las consecuencias que se derivan de la importancia de la poesía española escrita por mujeres en los sesenta años que aquí contemplamos, esto es, desde principios de los cuarenta al siglo veintiuno. (Balcells, 2003: 18).

### 3. *El discurso crítico e institucional.*

#### 3.1. **Los Encuentros. Las actas.**

Los *Encuentros de Mujeres Poetas* vienen celebrándose desde 1996 a 2005: Vigo, Córdoba, Lanzarote, Málaga, Barcelona, San Sebastián, Granada y Vitoria han sido las sedes respectivas.

La importancia que adquieren estos encuentros está en relación con la enorme cantidad de mujeres que están escribiendo poesía sobre todo a partir de los años ochenta, además de la denuncia del escaso papel desarrollado en diversos instrumentos críticos e institucionales: escasa presencia en antologías, en jurados literarios, en reseñas críticas o en congresos de los denominados “generales”. Las mujeres –particularmente las que han tomado mayor conciencia– optan por agruparse para debatir sobre la sociedad contemporánea y su presencia en la realidad literaria. A ello no son ajenas otras cuestiones igualmente importantes como la reivindicación de poetisas silenciadas –significativas han sido las ponencias sobre poetisas del 27 o poetisas de la posguerra–, voces poéticas en otras lenguas peninsulares o el intercambio con poetisas del otro lado del Atlántico –Uruguay, Venezuela, Estados Unidos, Canadá– o poetisas de otras lenguas europeas –portugués, danés, alemán– y otros lugares del mundo –poesía popular de las mujeres *pastún* de Afganistán–.

El propósito de los encuentros responde a motivaciones diversas y plurales, desde el compromiso que las mujeres adquieren de una manera cada vez más consciente y pública con la escritura poética, con la reflexión sobre su producción, con la creación de identidades subjetivas en el poema, con la

recepción crítica y lectora. Los objetivos, que pudiéramos llamar literarios, aparecen expresos ya desde la convocatoria de cada encuentro, en los propios títulos: el sujeto poético, el canon, el cuerpo de la palabra, la tradición, las palabras cruzadas de la globalización intercultural; y junto a éstos, otros objetivos de índole declaradamente política, reivindicativos del papel de las mujeres como creadoras, han estado muy presentes en los debates, en las ponencias, en las actas y en las reseñas de los encuentros. En este sentido las poetas –muchas veces desde el feminismo militante de diversa índole– han reflexionado sobre la poesía escrita por mujeres en su contexto social, su arraigo o desarraigo, con la intención de crear foros de discusión entre poetas, críticas y estudiosas de la literatura que trasvasen el ámbito del encuentro y lleguen a la sociedad para que pueda interesarse por las obras de las mujeres, silenciadas en muchos casos y convidadas de piedra en otros

Desde aquí invito a los lectores a que busquen las obras de las poetas españolas contemporáneas y se sumerjan en su lectura con la seguridad de que aprenderán a navegar por mares distintos. (Montagut, 1999-2000: 46).

Al ser uno de los objetivos fundamentales de los encuentros el interés reivindicativo, la repercusión social a través de los medios de comunicación es muy importante.

Esperamos y deseamos todas las que hemos participado en estos encuentros que puedan seguir celebrándose con la misma participación y el mismo entusiasmo que hasta ahora. Para finalizar sólo me queda expresar el deseo de que la prensa de ámbito estatal se haga transmisora de estos encuentros y no silencie la voz de la mitad del cielo. (Montagut, 1999-2000: 46).

Serán las propias poetas, una vez más, las que mayoritariamente den noticia<sup>53</sup> de los encuentros. A veces de manera más inmediata en los suplementos literarios (*Cuadernos del Sur* en Córdoba, *Papel Literario* en Málaga), a veces en las actas de los encuentros que aunque se publican bastantes meses después, vuelven a dar noticia y a fijar parte de las ponencias objeto de debate. Incluso en los años en los que las actas no se han publicado o lo han hecho de manera sucinta, hemos podido reunir abundante información gracias a los programas y a la memoria de poetas que desde la organización de los encuentros los han vivido muy especialmente: “La idea de estos encuentros surgió entre un pequeño grupo de mujeres en una antigua bodega del barrio gótico de Barcelona hace ya seis años”, afirma Concha García en *La manzana Poética*:

Al principio el núcleo de las organizadoras de éstas jornadas fuimos pocas. M<sup>a</sup> Xosé Queizán se encargó de que fuese posible el primer encuentro en Vigo, Juana Castro el segundo en Córdoba, Elsa López el tercero en Lanzarote y Aurora Luque el cuarto en Málaga. Sin duda sin la participación de otras poetas y escritoras no habríamos podido continuar (Cecilia Dreytmüller, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Olvido García

---

<sup>53</sup> En el prólogo de las actas del Encuentro en Lanzarote Elsa López se refiere a los dos encuentros anteriores: Córdoba y Vigo. También en el prólogo a las Actas del Encuentro en Granada volvemos a encontrar noticias de las citas anteriores. Por otra parte, Concha García, en *Ínsula* n<sup>o</sup> 630 (1999), da noticia de la génesis de los Encuentros y de los que se han celebrado hasta ese momento. En la revista *Ficciones* n<sup>o</sup> 3 (1998), encontramos un artículo de Juana Castro comentado los pormenores y logros del *Encuentro de Mujeres Poetas* en Córdoba y M<sup>a</sup> Cinta Montagut realiza en *Ficciones* n<sup>o</sup> 6 (1999-2000), la crónica del encuentro en Lanzarote. En el monográfico que la revista *La manzana poética* (2000) dedica a la poesía escrita por mujeres, Concha García da noticia del encuentro de Barcelona. También en *The Barcelona Review* n<sup>o</sup> 21 (2000) ([www.BarcelonaReview.com](http://www.BarcelonaReview.com)) encontramos información sobre los encuentros de Barcelona y una entrevista a Cinta Montagut como una de las organizadoras desde la Asociación Mujeres y Letras.

Valdés, Sharon Keefe Ugalde, Chus Pato, Noni Benegas...). (García C., 2000: 14).

En 1999, en el número que la revista *Ínsula* dedica a las *Poetas españolas de fin de siglo*, Concha García explica el sentido de los Encuentros.

Los encuentros han sido posibles gracias a una serie de poetas y críticas literarias (M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Cecilia Dreymüller, Juana Castro, Elsa López, M<sup>a</sup> Xosé Queizán, Olvido García Valdés, Sharon Keefe Ugalde, Aurora Luque) preocupadas por cuestiones como unir las voces poéticas de mujeres que se expresan en las diferentes lenguas de la península y de las islas, y también por debatir el tratamiento teórico de los distintos temas que preocupan a las poetas actuales, por ejemplo, el sujeto poético o la revisión de la tradición y el canon, ya que es un hecho contrastado que las antologías de poesía y los congresos que sobre el tema se realizan en nuestro país obvian, en muchos casos, la obra de las mujeres alegando que son de menor calidad. (García, C., 1999:7).

Sin embargo, a pesar de los encuentros, a pesar del denominado *boom* de la poesía escrita por mujeres a partir de la década de los ochenta:

En el Primer Encuentro de Poesía Europea celebrado en Madrid en noviembre de 1998, con la participación de veinticinco poetas europeos y el apoyo económico de instituciones españolas, británicas, francesas, alemanas, portuguesas e italianas, no hubo una sola poeta mujer de cualquiera de esas literaturas. Se impone, pues, seguir trabajando. (Benegas, N., 1999: 14).

Volviendo a los encuentros de mujeres poetas, fundamentales en la década de los noventa para dar a conocer las voces de las escritoras cuando estaban siendo silenciadas como en décadas anteriores, queremos detenernos en varias cuestiones que se relacionan directamente con la posición que las poetas —fundamentalmente las organizadoras, muy concienciadas y muchas veces

desde presupuestos de los distintos feminismos— adoptan en cuestiones clave de la poesía que están escribiendo las mujeres y su recepción en el momento social y cultural. Por ejemplo, la propia denominación: ¿Cómo se denominan estos encuentros? de ¿poetas? ¿poetisas? ¿mujeres? Hay de todo, indicio de la falta de acuerdo teórico en cuestiones que se están discutiendo vivamente.

En otro capítulo nos referimos a los conflictos generados históricamente en torno a las voces ‘poeta’ y ‘poetisa’ que, lejos de estar solventados a finales del siglo XX, se constituyen de hecho en una cuestión difícil de zanjar, incluso entre las propias interesadas. Así predomina el sustantivo “poetas” (Vigo, Córdoba, San Sebastián, Granada), mientras que en el encuentro de Málaga se habla claramente de “poetisas”, fruto de una corriente en la que están inmersas poetas como Aurora Luque, Ana Rossetti o Juana Castro que pretenden reivindicar el término limpiándolo de sus adherencias decimonónicas. No falta tampoco la denominación “poesía escrita por mujeres” (Lanzarote) mucho más amplia, plural y neutra que alude a una superación de las fases femenina y feminista para situar el énfasis en la pluralidad y diversidad de las mujeres escritoras. Por último, aparece también el denostado “escritura femenina” (Barcelona) en un contexto revisionista del concepto “femenino” analizando las relaciones entre la tradición y la poesía escrita por mujeres.

Es significativo también el apoyo institucional que reciben los encuentros de poetas en un momento en el que no sólo apoyan ayuntamientos, diputaciones, Ministerio de Cultura, sino muy especialmente los organismos relacionados con la mujer en las diferentes comunidades (Concellería da Muller del Concello de Vigo Centro de la Mujer y la Delegación de la Mujer de la Diputación de Córdoba Institut Catalá de la Dona...) e incluso organizaciones autónomas y no gubernamentales (Feminista Independientes Galegas, Asociación Verso Libre, Asociación Mujeres y Letras).

Han sido constantes en los Encuentros el debate y la discusión sobre problemáticas relacionadas con la poesía escrita por mujeres y su inclusión en el canon, la reflexión sobre las mujeres como sujetos poéticos, superada una anterior y larga etapa de objetos poéticos, así como el intercambio transcultural

que ha llevado a la lectura de poemas en varias lenguas (gallego, catalán, euskera, portugués, danés, alemán...) y a la difusión de traducciones poéticas. Todo ello en un contexto reivindicativo de las obras de las poetas, en una labor combativa del lugar de las mujeres en todas las parcelas sociales, de ahí que la repercusión mediática haya sido considerada uno de los baluartes principales en la lucha contra la desigualdad.

En cuanto a la cronología de los encuentros establecemos primero los que se han realizado con la colaboración de todas las asociaciones: Colectivo de Poetas Cordobesas, Mujeres y Letras, Verso Libre, Xuxurlak, y que han tenido sede en diferentes ciudades españolas. A continuación reseñamos las jornadas y encuentros organizadas en Barcelona por la Asociación Mujeres y Letras.

1996, Vigo<sup>54</sup>. *I Encuentro de Mujeres poetas / Encontro das Poetas Peninsulares e Das Illas.*

1997, Córdoba. *II Encuentro Nacional de poetas españolas. El sujeto poético.*

1998, Lanzarote. *III Encuentro de mujeres poetas. La poesía escrita por mujeres y el canon.*

1999, Málaga. *IV Encuentro de poetisas. El deseo de la palabra.*

2000, Barcelona. *V Encuentro. La escritura femenina y la tradición. / Escritura femenina i tradició.*

2001, San Sebastián. *VI Encuentro de mujeres poetas / Emakume poeten VI topaketa. Pero ese puente existe / Baina halako zubirik badago.*

2002, Granada. *VII Encuentro de mujeres poetas: Palabras cruzadas.*

2005, Vitoria. *VIII Encuentro de mujeres poetas: Diversidad de voces y formas poéticas.*

---

<sup>54</sup> Comenta Juana Castro que diez años antes del Encuentro de Vigo se celebró otro en Córdoba que fue muy modesto, pero fue el antecedente (*Ficciones* nº 3, 1998: 85 ). En él estuvieron Paca Aguirre, Almudena Guzmán e Isla Correyero.

En 2003 y 2004, no se celebra ningún encuentro, por lo que desde el año 2002 (Granada) hemos de esperar hasta el 2005 en el que se realice en Vitoria el VIII Encuentro. Aunque pudiera pensarse que el motivo de este paréntesis significa que ya no que no es necesario realizar encuentros o publicaciones segregadas de mujeres porque éstas ya forman una unidad real con los hombres, sin embargo, una mirada a lo que venimos comentando, así como las opiniones de las poetisas, nos lleva a la conclusión de que se debe a un descanso de la propia organización, y a las dificultades intrínsecas de mantener encuentros anuales que obviamente necesitan una importante infraestructura en la que las poetisas han de buscar subvenciones oficiales, apoyos administrativos y un sinfín de cuestiones que necesitan tiempo y apoyo económico.

Por otra parte, la Asociación Mujeres y Letras, cuyo objetivo esencial es dar a conocer la obra de las mujeres poetisas y debatir temas en torno a la poesía y la creación, fundada en Barcelona por Cinta Montagut, Concha García, y Neus Aguado, además de prestar su apoyo a los Encuentros de poetisas a partir de 2000, año en que se fundó, va a realizar otras actividades, todas ellas en Barcelona.

2001, *I Jornadas de debate poético.*

2002, *II Encuentro Mujeres y Letras. La traducción.*

2003, *III Jornadas de debate poético. Poéticas en la península.*

2004, *IV Encuentro de mujeres y Letras. Hacia el saber de la poesía. ¿Por qué escribir poesía en estos tiempos?*

2005, *V Jornades de debat poètic Lectures/Lecturas.*

### 3.1.1. *I Encontro de Mujeres Poetas / I Encontro das Poetas Peninsulares e das Illas. Vigo, 1996.*

Se celebró los días 26, 27, 28 de junio de 1996 y fue coordinado por M<sup>a</sup> José Queizán. Organizan: Feministas Independientes Galegas, Concellería da Muller del Concello de Vigo. Se celebran lecturas en gallego, portugués, castellano, euskera y catalán y bable. Las actas fueron publicadas en la revista *Festa da palabra silenciada*.

Se plantea como un encuentro de poetas peninsulares y de las islas por lo que tienen cabida diversas conferencias sobre poetas catalanas, portuguesas, gallegas, al igual que las lecturas poéticas que se celebran en seis idiomas: castellano, gallego, catalán, euskera, portugués y bable. Las conferencias se realizan sobre “Poetas catalanas”, Montserrat Abelló; “Poesía Catalana”, Cecilia Dreymüller; “Poetas portuguesas”, Isabel Allegro de Magalhaes; Conferencia de Teresita Irastortza (Euzkadi) y Lourdes Álvarez (Asturias); “Poetas portuguesas”, Ivette Centeno. Lectura de poemas de Margalida Pons (Mallorca), M<sup>a</sup> Merçé Marçal (Barcelona), Elena Andrés (Madrid), Elsa López (Canarias), Concha García (Barcelona), Juana Castro (Córdoba), Pura Vázquez (Ourense), Luz Pozo Garza (A Coruña), Pilar Pallarés (A Coruña), (Chus Pato (Lalín), M<sup>a</sup> Teresa Horta (Lisboa), Fiana Hasse Pais Brandao (Lisboa), Teres Balté (Lisboa).

Se celebran, además otras actividades lúdicas relacionadas con la palabra, como son el Monólogo teatral *O papel de parede amarelo*, Mónica Bar Cendón; *Música e danza pola República das trece lúas* y Danza-teatro: *Entre o amor e o medo*.

Según Juana Castro, que recoge el testigo del segundo encuentro, fue en Vigo donde surgió la idea de continuar con los encuentros en las diversas comunidades con una periodicidad anual o bianual (Castro, J., 1998: 85).

### 3.1.2. *II Encuentro Nacional de poetas españolas. El sujeto poético. Córdoba, 1997.*

Coordinado por la poeta cordobesa Juana Castro se celebró durante los días 1, 2, 3, 4 de octubre de 1997 y fue patrocinado por el Centro de la Mujer de la Junta de Andalucía y por la Delegación de la Mujer de la Diputación de Córdoba.

Aunque no hemos podido acceder a las actas, aún pendientes de publicación, sí que encontramos algunas de las conclusiones del Encuentro de las que Juana Castro da noticia en la revista *Ficciones*, nº 3: “Se reunían en Córdoba 45 mujeres bajo el nombre de *II Encuentro Nacional de Poetas Españolas*, con los objetivos de ofrecer un foro de encuentro a creadoras y estudiosas y mostrar y analizar la creación poética de las mujeres en el presente siglo” (Castro, J. 1998: 85-87). Por otra parte, Elsa López, coordinadora del tercer encuentro en Lanzarote, confirma en las Actas del mismo que en el Encuentro de Córdoba ya se manifestó lo siguiente:

Las antologías de poesía y los congresos que sobre el tema se realizan en nuestro país, obvian en muchos casos a las mujeres y a su obra, dándose la paradoja de que en estos momentos en que la preocupación ciudadana en todos los niveles sociales vuelve sus ojos hacia toda la problemática de la mujer en los diversos ámbitos, ya sea político, familiar, arquitectónico, del derecho, etc., la creación de las mujeres está siendo relegada, considerada un apéndice de la *general*, que es la masculina, y quizás más en la poesía que en otros géneros literarios. Por ello, entendemos que es esencial que estudiosas y estudiosos, y sobre todo las propias creadoras, se sienten a reflexionar sobre el hecho poético y el papel que la mujer juega dentro del mundo literario en general. (López, E., 1999: 10).

El encuentro de Córdoba, se articuló en torno a conferencias y mesas redondas en su parte crítica y teórica. Los temas giraron en torno a la evolución

del sujeto poético, con importantes calas en poetas de generaciones anteriores en un afán recuperador de voces silenciadas o escasamente escuchadas, desde el 27 y desde los años cincuenta a los setenta y los ochenta.

Dos fueron las conferencias de carácter general: *El viaje poético de la subjetividad en el siglo XX*, a cargo de Fanny Rubio y *Mundo, lengua, experiencia: el yo poético*, de Olvido García Valdés. Las cuatro conferencias restantes estuvieron dedicadas a rescatar y a homenajear a poetas de otras generaciones: *Las poetisas de la Generación del 27*, Emilio Miró; *La circunstancia en la poesía: Rosa Chacel*, Ana Rodríguez-Fischer; *Trayectoria literaria y vital de María Teresa León* por Aitana Alberti; y *Mis contemplaciones*, M<sup>a</sup> Victoria Atencia. El carácter de estudio de poetas de anteriores generaciones que lógicamente ya no podían estar presentes hizo que la presencia de críticas y estudiosas de la literatura fuera elevada: Sharon Keefe Ugalde, M<sup>a</sup> José Porro, Cecilia Dreytmüller, Roberta Quance, Ana Rodríguez-Fischer.

Es ese partir de nuestras antepasadas, sin olvidarlas, lo que puede poner ante la opinión pública que la creación poética de las mujeres no es un hecho nuevo, porque ya antes existieron otras que, a pesar de las dificultades – de formación, educación, desigualdad legal y social – se enfrentaron a ellas y produjeron unas obras, cuanto menos, estimables. (Castro, J., 1998: 85).

Las mesas redondas estuvieron organizadas en tres partes en las que se analizó la presencia y el papel de las mujeres en la poesía del siglo XX, desde la generación del 27 hasta la eclosión poética de los años ochenta: *Las vanguardias y la Generación del 27: La presencia de las mujeres en las vanguardias*, M<sup>a</sup> José Sánchez-Cascado; *El tratamiento de la mujer en la poesía canónica del 27*, M<sup>a</sup> Cinta Montagut; *Vida y Literatura*, Chantal Maillard; *De los 50 a los 70. Evolución y revisión; Temática en el franquismo de la poesía escrita por mujeres*, Cecilia Dreytmüller; *Señas de no identidad en la poesía de los 70*, Roberta Quance; *Las mitologías como conocimiento*, Leonor Barrón; *Mujer sin Edén: En torno a la poesía de Carmen Conde*, M<sup>a</sup> José Porro; *Diversidad y perspectivas. Los 80: Tradición y marca de*

*género*, M<sup>a</sup> Xosé Queizán; *Las trampas del erotismo*, Concha García; *La poesía en el posfranquismo*. Los 80, Noni Benegas.

Leyeron y comentaron su obra poética autoras de muy diversas generaciones y estilos, procedentes de toda la geografía española y de Portugal: Ana Rossetti, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Lola Wals, Amparo Amorós, Elsa López, Mari Feli Maizcurrena, Pilar Paz Pasamar, Clara Janés Fátima Maldonado, Dionisia García, Lola Salinas, Isla Correyero, M<sup>a</sup> Mercé Marçal, M<sup>a</sup> de los Reyes Fuentes, Aurora Luque, Elsa López, María Sanz, Matilde Cabello, Rosaura Álvarez. La presentación de los actos corrió a cargo de las poetas cordobesas: Soledad Zurera, Balbina Prior, Pilar Sanabria, Isabel Rodríguez, M<sup>a</sup> Luz Escuín, Encarna García Higuera, Mercedes Castro, María Rosal, Rafaela Hames, Encarna Garzón (investigadora) y Mila Ramos, que en el acto de clausura – fuera de programa y a petición del público asistente – realizaron una lectura de sus poemas.

Algunas de las conclusiones fundamentales las pusieron de manifiesto Sharon Keefe Ugalde, M<sup>a</sup> José Porro, Roberta Quance, Noni Benegas o Cecilia Dreytmüller. A ellas se remite Juana Castro:

Se puso de manifiesto que el sujeto poético femenino pasó, en los años 70, de ser biográfico y sexuado, histórico, a representar también la otredad, la revisión y puesta en cuestión de mitos, papeles femeninos impuestos, junto con presencia del cuerpo, la naturaleza, el diálogo con un tú masculino o femenino como sujeto u objeto de deseo. [...] las poetas mujeres, que en los 80 tenían todas las bazas para ocupar el espacio, curiosamente siguen sin entrar en las antologías, el canon<sup>55</sup> no cambia, y el escaso porcentaje de las que se incluyen en cada antología no son tampoco las mismas. [...] inocentemente, las poetas se aplican a escribir, se afanan en un concepto, el de la fluctuante “calidad”. Pero el espacio literario es algo mucho más complejo, y no basta con la calidad, con lo cual vuelven a “no estar” y las que vienen después siguen sin

---

<sup>55</sup> Precisamente el estudio del canon y sus mecanismos de inclusión y exclusión, ya puesto de manifiesto aquí, será el tema central del encuentro celebrado el año siguiente en Lanzarote, del que, por haberse publicados las actas – muy completas – tenemos amplia noticia.

poder recoger los frutos de sus antecesoras; las jóvenes, “las nuevas” en una espiral infinita, siempre tiene que partir de cero. (Castro, J., 1998: 86).

### 3.1.3. *III Encuentro de mujeres poetas. La poesía escrita por mujeres y el canon. Lanzarote, 1998.*

Coordinado por la poeta Elsa López, se celebró en Lanzarote del 1 al 4 de octubre de 1998 ofreciendo un homenaje a las poetas de las islas Pino Ojeda y Pino Betancor. Se reúnen en Lanzarote 45 mujeres, poetas, teóricas y críticas literarias con el fin de estudiar, al igual que se había hecho en el encuentro de Córdoba, la constitución del sujeto poético en la poesía de las mujeres así como la revisión y renovación del canon.

Hay una inquietud general que apunta hacia la revisión del conjunto de obras que se consideran modelos de tradición y que sirven de punto de referencia tanto a la hora de elaborar una obra literaria como de evaluarla. (López, E., 1999: 10).

Se pregunta Elsa López, coordinadora del encuentro, si las mujeres se apoyan en la tradición masculina de la literatura y si ésta les resulta suficiente.

El varón siempre se ha creído portador de los valores universales y cree que la cultura es un recipiente neutro y neutral donde está recogida la totalidad de la expresión humana. Esto no es así, y para darnos cuenta de ello nos basta con mirar los nombres que figuran en los repertorios canónicos y notaremos la ausencia casi absoluta de nombres de mujer. (López, E., 1999: 11).

Y denuncia la desigualdad manifiesta de las mujeres en la literatura.

En las discusiones sostenidas durante el encuentro se partió de la base de la situación de desigualdad en la que se encuentran las poetas dentro del mundo literario; se suscitaron temas como la postura de aceptación o rebeldía frente a unos modelos patriarcales establecidos y la necesidad de revisar críticamente los paradigmas impuestos así como la recuperación de voces de mujeres silenciadas o marginadas. (López, E., 1999: 13-14).

Otro de los objetivos del encuentro de Lanzarote, además de revisar el canon era el de estudiar la creación poética de las mujeres del siglo XX y sus posibilidades de recepción críticas y lectoras:

El canon es, entre otras cosas, el reflejo de la posición de la mujer en la sociedad. Ahora que las mujeres toman posiciones cada vez más presentes en todos los ámbitos, también en el literario aparece la necesidad evidente de reflexionar sobre cuál es nuestro canon y la necesidad de universalizarlo. Creemos que es importante que las poetas, críticas literarias y estudiosas de la poesía nos involucremos en esa discusión e intentemos dar respuesta a una serie de preguntas que surgen de la reflexión sobre el tema. ¿Se atienen las mujeres al canon existente? ¿Cuáles son los puntos de referencia para las poetas? ¿Cuáles podrían ser los modelos que consideran hoy las mujeres que escriben poesía? ¿Cuál es la traición cultural de las mujeres? ¿Puede una mujer hoy apoyarse en las palabras de la tradición patriarcal para construir su obra? (López, E., 1999: 10-11).

Una de las cuestiones planteadas, importante sin duda para la transmisión de las obras de las mujeres, es su exclusión casi sistemática de los libros de texto, pues en la determinación del canon “representa un papel fundamental la enseñanza a través de los libros de texto en los que la ausencia de escritoras es manifiesto, lo mismo que sucede en las antologías; y cómo esta ausencia es absoluta en los caso de poetas catalanas, gallegas y vascas que no figuran en las antologías españolas. (López, E., 1999: 13).

Al repasar el canon propuesto por Bloom y los distintos repertorios de obras que en los últimos tiempos se han venido barajando como canónicas, lo primero que salta a la vista es el escaso número de obras escritas por mujeres y la aplastante presencia de obras que transmiten casi exclusivamente un conjunto de valores éticos y estéticos que giran en torno al universo de la concepción patriarcal, y por lo tanto unilateral, de la vida, de la historia y de la literatura. Cualquier concepción diversa, cualquier acercamiento a la literatura desde una óptica diferente de la que ostenta el hombre blanco occidental, Bloom la encuadra dentro de lo que él llama la Escuela del Resentimiento, donde sitúa la crítica o las visiones de las obras literarias desde el punto de vista del femenino o de las minorías étnicas o sexuales. ( Montagut, 1999-2000: 45-46).

Las actas del Encuentro en Lanzarote constituyen, junto con las actas publicadas tras en el encuentro de Granada en 2002, uno de los documentos más completos no sólo como testimonio del evento, temas y participantes, sino como documento teórico que recoge el análisis, las reflexiones y las conclusiones de importantes foros donde la poesía escrita por mujeres se está debatiendo con gran profundidad y empeño. A diferencia de las actas de Granada, *Palabras cruzadas*, éstas no cuentan con una sección antológica de poesía, sino que están dedicadas íntegramente a aspectos críticos. Además de la introducción de Elsa López, como coordinadora del Encuentro se recogen las siguientes ponencias: “Poesía escrita por mujeres y canon en Canarias”, Yolanda Arencibia; “Mi canon: desde la diferencia”, Juana Castro; “¿El canon en la poesía escrita por mujeres”, Cecilia Domínguez; “El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti”, Cecilia Dreymüller; “El cajón lleno de fragmentos que brillan”, Concha García; “El canon y la poesía escrita por mujeres”, Olvido García Valdés; “El canon y las escritoras canarias del siglo XX”, Blanca Hernández Quintana; “El canon literario. ¿cuál? ¿de quién? ¿para qué?”, Sharon Keefe Ugalde; “El canon femenino en la literatura catalana del siglo XX”, María Cinta

Montagut; “El canon en la poesía escrita por mujeres”, Pilar Pallarés; “El canon en la poesía escrita por mujeres en lengua vasca”, Eli Tolaretxipi; “Pino Ojeda y Pino Betancor”, Jesús Páez Martín.

El estudio del canon y de la poesía escrita por mujeres se realizó desde diferentes ángulos. Uno teórico, marco del encuentro, en el que Sharon Keefe Ugalde disertó sobre “El canon literario. ¿cuál? ¿de quién? ¿para qué?” proponiendo una lectura resistente conforme al modelo de Adriem Rich, quien “en 1972 describe la estrategia revisionista de “mirar hacia tras, de ver con ojos nuevos, de entrar en un texto antiguo desde una nueva dirección crítica, que permite que las lecturas y los lectores vean las ideologías del género sexual disfrazadas en el texto” (Ugalde, 1999: 115).

Se plantea además diversas cuestiones: ¿Cómo podemos remediar las ausencias de los nombres y de las perspectivas femeninas? ¿Cómo contribuir a la formación del canon del futuro? ¿Cómo leer el canon? A la pregunta de ¿cómo crear el canon del futuro? responde que las mujeres contribuimos a ello como ha hecho Noni Benegas, elaborando una antología, haciendo una reseña de la obra de una autora y poniéndola a circular en el ámbito universitario. (Ugalde, 1999: 115).

En esta línea de análisis de la obra de poetisas concretas, así como de las elaboraciones personales de nuevos e inéditos sujetos líricos se sitúa Cecilia Dreymüller respecto a la obra de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti al entenderlas como “modelos alternativos de escritura que podrían servir para un canon futuro” (Dreymüller, 1999: 67).

Dreymüller vuelve a insistir en la idea de que el canon propagado hoy en día por editoriales, instituciones públicas y libros de texto apenas figuran mujeres, de modo que establece una relación correlativa entre canon y poder argumentando: “Mientras no haya mujeres en los puestos decisivos en las instituciones de enseñanza y en el mundo de la cultura en general, no podrán hacer valer sus intereses en el canon” (Dreymüller, 1999: 68).

Por otra parte, Juana Castro, Cecilia Domínguez, Concha García y Olvido García Valdés presentaron posturas y análisis personales, desde su experiencia

como lectoras y escritoras, sobre la necesidad de revisar el canon y la constitución de uno propio. En concreto, Juana Castro critica la escasa permeabilidad del canon a la obra de las mujeres:

Uno de los mayores pecados que el canon ha cometido con nosotras ha sido el despojarnos de memoria histórica, olvidando sistemáticamente a las que nos precedieron. Así, cada mujer ha escrito *ignorando* lo que otras mujeres habían escrito anteriormente, con lo cual se facilita la permanencia del canon masculino porque cada escritora vuelve a ser proclamada como “la primera”. (Castro, J., 1999: 54).

Analiza desde el presente la constitución de su canon personal a partir de la adolescencia. Afirma que, precisamente por ser pocas, las mujeres y por venir en letra pequeña se constituyen en su máximo centro de interés en el manual, aunque no puede acceder a sus libros, por lo que confiesa haberse asimilado al canon prestigiado, el de los varones: “Mis modelos fueron, en esos primeros años, más las escritoras que los escritores: otra cosa es que pudiera tener acceso a sus libros, que nunca estaban en la biblioteca del colegio ni en las librerías” (Castro, J., 1999: 52).

Entiende la constitución del canon personal como producto de la madurez y establece su canon de mujeres. Cita a muchas, desde las hispanoamericanas de principio de siglo –Mistral, Agustina, Storni– a las del 27, las del 50, 60, a otras lenguas –Ajmátova, Plath–, y afirma haber llegado a ellas través de: “trabajos de espionaje y arqueología” (Castro, J., 1999: 53); y en las que, confiesa, residen sus devociones.

Bastante discordantes con las opiniones anteriores y en general con las del encuentro son las afirmaciones de Cecilia Domínguez quien plantea el *boom* de la poesía escrita por mujeres como algo postizo que se inventan o diseñan las editoriales y no al revés, algo que las editoriales recogen porque está en el ambiente.

Es cierto que durante los años ochenta surge el tan traído y llevado *boom* de la “literatura femenina” que, en definitiva, no fue otra cosa que el “lanzamiento”, propiciado por las editoriales, de unas antologías y publicaciones individuales, tanto de poesía como de narrativa, escrita por mujeres. Surge entonces la necesidad de justificar esta clasificación de “literatura femenina”. (Domínguez, 1999: 59-60).

Se posiciona en contra de la clasificación de “literatura femenina”: “Al igual que me resisto a la palabra “generación”, aún considerándola, en algunos casos, oportuna, rechazo completamente la clasificación de “poesía femenina” porque no creo en ella” (Domínguez, 1999: 60). Y afirma:

No niego que existan condicionante, pero todo individuo integrante de una sociedad, sea hombre o mujer, está influido por ella, y no por esta circunstancia hablamos de literatura de oficinistas, de católicos, de protestantes, de maestros y todos los etcéteras que queramos añadirle. (Domínguez, 1999: 60).

A continuación y para fundamentar su argumento de que no existe poesía femenina, la autora introduce tres fragmentos de poemas de Pino Ojeda, Ángel González y Gil de Biedma y no dice cuál corresponde a cada uno de ellos.

Si no conocemos a los autores podemos jugar a adivinar si son todos hombres, si son todos mujeres, quién es quién... Pero, realmente, ¿importa, acaso. ¿Quién lo dice? Tal vez el saberlo varíe el mensaje, pero somos nosotros, con nuestro prejuicios y nuestras ideas preconcebidas de ese “canon” quienes lo variamos, no los autores. (Domínguez, 1999: 61).

Este juego, por el que la autora se disculpa en una nota al final de la comunicación –“perdón por la trampa”– es muy significativo. La clave está en no confundir la diferencia entre sujeto poético y autor o autora. Es decir, en

la poesía podemos encontrar un sujeto poético que reproduzca una visión patriarcal tanto de hombres como de mujeres y sus relaciones y esto puede estar escrito tanto por un hombre como por una mujer. También podemos encontrar casos en los que las poetas de manera intencionada –o no– construyen un sujeto lírico femenino que hable desde posiciones de una nueva construcción cultural y de diferencia entre los sexos. Por tanto, lo que primero hay que analizar en el poema es quién habla, desde qué posiciones, cómo es la voz del sujeto poético y si reproduce los roles patriarcales o los subvierte. Después veremos si lo ha escrito un hombre o una mujer y en ese caso se podrán establecer las correspondientes conclusiones. Lo que parece claro es que en la poesía actual, sobre todo a partir de los ochenta, las mujeres están contribuyendo a la construcción de sujetos poéticos activos que desde la individualidad y diversidad, sin embargo, aportan notas comunes de constitución de nuevos sujetos con perspectiva de mujer en los que se revisan y subvierten los postulados patriarcales.

Plantea Domínguez una posición<sup>56</sup> muy discutible y desde luego un tanto ingenua, pues implica no atender al carácter social y cultural de la literatura, así como ignorar sus cargas históricas e ideológicas:

Creo, y firmemente, en la buena poesía, así, sin más: esa que al final va a estar por encima de todas las etiquetas, cualquiera que sea el sexo, la raza o la condición de quien la escribe [...] El momento de la creación es tan individual y tan libre que trasciende o comparte el misterio de un ser que no es ni masculino ni femenino, o es las dos cosas a la vez. (Domínguez, 1999: 61).

---

<sup>56</sup> M<sup>a</sup> Cinta Montagut afirma que Domínguez “no manifestó ninguna necesidad de leer obras distintas de las que el canon tradicional nos ofrece y transmitió una visión de la poesía que se podría encuadrar dentro de un concepto absolutamente conservador” (Montagut, 1999-2000: 46).

Si embargo, la autora admite:

Y con ello no quiero decir que no existan o hayan existido unas condiciones socio-culturales que han limitado la labor creadora de la mujer. A nadie se le oculta que, hasta hace muy poco, la literatura escrita por mujeres se ha movido entre la indiferencia, el rechazo y/o la aceptación paternalista. (Domínguez, 1999: 61).

Del análisis del canon poético en las distintas lenguas peninsulares se ocuparon cuatro poetas: Aurora Luque<sup>57</sup>, en esta lengua nuestra, M<sup>a</sup> Cinta Montagut (catalán), Eli Tolaretxipi (euskera) y Pilar Pallarés (gallego).

Afirma Cinta Montagut respecto a la literatura catalana del siglo XX que la mayor parte de los textos están “escritos por hombres que explican el mundo a través de unos valores en los que la mujer es siempre la exclusión o la ausencia” (Montagut, 1999: 125). Su labor en este artículo es de rescate de voces para evitar que los silenciamientos se perpetúen. Destaca a Montserrat Abelló, Quima Jaume y M<sup>a</sup> Mercé Marçal –“La mejor representante de lo que es una escritura de mujer” (Montagut, 1999: 134)– y comenta las aportaciones de otras escritoras a partir de los 70: Marta Pesarrodonna, M<sup>a</sup> Angels Anglada, Vinyet Panyella, Felicia Fuster, Rosa Fabregat, Mari Chordà; sin olvidar a las que le precedieron en la primera mitad de siglo: M<sup>a</sup> Antonia Salvá, Clementina Arderiú, Rosa Leveroni, tan ausentes de las antologías y recopilaciones generales.

Pilar Pallarés analiza la construcción del canon en el contexto gallego y comenta la extrañeza que la pregunta sobre el canon produce, pues la crítica feminista gallega –entre las que destaca a M<sup>a</sup> Xosé Queizán y a Chus Pato como teóricas– se ha venido ocupando con prioridad de cuestiones tales como el análisis de las imágenes de la mujer en la literatura hecha por hombres, la

---

<sup>57</sup> Su ponencia, “El canon de la poesía femenina. Notas sobre los orígenes”, no aparece recogida en las actas.

denuncia de los obstáculos padecidos por las escritoras o la reconstrucción como sujetos literarios creados por las mujeres.

Eli Tolaretxipi afirma que apenas si hay literatura escrita por mujeres en lengua vasca y cita a Arantza Urretabizkaia (San Sebastián, 1947), Amaia Lasa (Gertaria, 1948), Amaia Iturbide (Bilbao, 1961), Itxaro Borda (Bayona, 1959), Julia Otxoa, Tere Irastorza (Zaldibia, 1961), y destaca citando a Adrienne Rich: “la supresión puede tomar muchas formas, y la deficiente distribución de los libros, de algunos libros, es otra forma más de censura” (Tolaretxipi, 1999: 160).

Y por último, dado que el encuentro se celebraba en Lanzarote, se dedicó un apartado especial a analizar el canon de las escritoras canarias tanto en el siglo XIX, Yolanda Arencibia, como en el siglo XX, Blanca Hernández Quintana, cobrando especial importancia el homenaje que se dedicó a las poetisas Pino Ojeda y Pino Betancor de las que Jesús Páez Martín, presentó un estudio sobre sus poemas y poéticas, así como del estado actual de los estudios de ginecología.

Yolanda Arencibia al estudiar la poesía escrita por mujeres canarias y su repercusión en el canon se pregunta: “¿Se atienen las mujeres al canon existente? ¿Cuáles son los puntos de referencia para las poetisas? ¿Cuáles podrían ser los modelos que consideran hoy las mujeres que escriben? ¿Puede una mujer apoyarse en las palabras de la tradición patriarcal para construir su obra? ¿Sería, en todo caso, esa tradición suficiente?” (Arencibia, 1999: 18). Se refiere a las poetisas románticas canarias –Ángela Mazzini, Victorina Bridoux (hija de Mazzini) y Fernanda Siliuto– haciéndonos notar que, si bien sus poemas aparecen en los periódicos canarios del momento, sin embargo, la actitud de los varones de la época revela un paternalismo y una desigualdad manifiesta:

Clara parece la presencia femenina entre las lectoras habituales de revistas y periódicos, desvelada en las múltiples alusiones de los escritores envueltas casi siempre en un paternalismo entre galante, benevolente y perdonavidas. [...] Y el redactor anónimo de *El porvenir...* se atreve a respaldar la creación con algún añadido retórico; como éste: “Las dotes poéticas que revela nuestra joven poetisa, nos hace esperar que no desmaye en la difícil senda que por verdadera inspiración sigue,

segura de que cada verso que brote de su brillante imaginación, será una nueva flor que añade a nuestro desierto parnaso.” (Arencibia, 1999: 27).

Por lo que concluye afirmando la desigualdad con la que las mujeres están presentes en la historiografía literaria y la necesidad de revisión que implica recuperarlas e incluirlas en ese catálogo maestro que es el canon, así como valorar a sus obras como hecho cultural y literario buscando en los textos la visión del mundo desde la óptica femenina.

Al igual que en encuentros anteriores se ofrecieron lecturas de poemas en varias lenguas por autoras de muy diversa estirpe: M<sup>a</sup> Xosé Queizán y Chus Pato (gallego), Dolors Miquel (catalán), Ana M<sup>a</sup> Fagundo, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Elsa López, Chantal Maillard, Aurora Luque, Mercedes Escolano, Isla Correyero, Alicia Llarena y Daniela Martín.

#### 3.1.4. *IV Encuentro de poetisas. El deseo de la palabra. Málaga, 1999.*

Coordinado por Aurora Luque y María López Villaba, se celebró en Málaga este encuentro del que se editó un breve cuaderno (74 páginas) en el que aparece el programa, curriculum y un poema de cada autora participante, titulado *El deseo de la palabra*. Es todo lo que se ha editado como acta.

El encuentro versó sobre el tema *El cuerpo de la escritura* y se ofreció un homenaje a la poeta argentina Alejandra Pizarnik. A ello se dedicaron las conferencias por parte de conocidas críticas y estudiosas de literatura: *Alejandra Pizarnik, la voz escindida*, en la que Ana Nuño realiza una aproximación al “sujeto escindido” en la poesía de Alejandra Pizarnik relacionándola con la obra de otras poetisas: la estadounidense Djuna Barnes y la venezolana Hanni Ossott. Iris M. Zavala, con el título *El cuerpo de la escritura*, analizó la relación entre cuerpo y letra, lo que oculta la escritura.

Las mesas redondas, muy ricas y con abundantes ponencias trataron temas diversos como la relación entre la escritura y otras artes (*Vasos*

*comunicantes*), el análisis de la poesía del otro lado del Atlántico (*Las atlánticas*), la poesía en otras lenguas (*Las traducciones poéticas*) y las relaciones entre el cuerpo y la escritura desde la mirada explícita de mujer a mujer (*La palabra lesbiana*), de modo que la distribución de ponencias quedó como sigue<sup>58</sup>: *Vasos comunicantes: La escritura doble de Frida Kahlo*, Esperanza Ortega. A propósito de los *Diarios* de la mexicana; *La flor pisoteada*, Alfredo Taján (“Sobre la poetisa y autora de teatro Rosa de Gálvez (Macharaviaya 1768-Madrid 1806) [...] Mujer enigmática pero de fuerte personalidad, postilustrada y prerromántica. Su obra ha sido relegada por cierta historiografía misógina y de raíz tradicionalista y se encuentra a la espera de una revisión. La ponencia intentará iluminar y reinterpretar algunos aspectos de su biografía personal y literaria”); *El placer en la confusión*, Azucena Vieites (“Imágenes y textos de proyectos en proceso entre el arte y el feminismo”); *Las atlánticas: Poetas chicanas / latinas y la imagen de la tejedora*, Sharon Keefe Ugalde; (Sobre escritoras gallegas) Olga Novo; *La poesía escrita por mujeres en el Canadá francés*, M<sup>a</sup> Cinta Montagut (“En la ponencia voy a presentar un panorama de la poesía escrita por mujeres en la provincia canadiense de Québec a lo largo del siglo XX, situándola en su contexto político social e histórico. [...] Acabaré mi intervención con una selección de la obra de poetisas como Nicole Brossard, Marie Uguay y Lucky Berisnik”); *Las traducciones de la poesía: El sexo de la traducción. Sobre la traducción de Ingeborg Bachmann al castellano*, Cecilia Dreymüller (“Trataré de los problemas de traducción de las lenguas germánicas a las románicas. En concreto de los problemas de traducir a Ingeborg Bachmann, una autora que evita conscientemente identificarse como mujer a través de los pronombres”); *El lenguaje poético femenino de Mariann Moore y su traducción*, Lidia Taillefer (“Mariann Moore (1887-1972) (poeta norteamericana) creó una poética con un doble objetivo: expresar un arte y expresarse a sí misma como mujer”); *Traducir: tradición y traición*, Eli Tolaretxipi (A partir de poemas de Sylvi Plath, Adrienne Rich, Itxaro Borda, Nuala Ní Dhomhnaill); *La palabra lesbiana: El continuum lesbiano: ausencia y presencia*, Juana

---

<sup>58</sup> Tomamos la información del programa editado.

Castro (A partir de la lectura de *El cuerpo lesbiano* de Monique Wittig. “No es necesario que el texto explicita un encuentro entre erótico y pornográfico entre dos mujeres. El texto lesbiano es algo más: es también la amistad amorosa entre mujeres, esa “intensidad elemental” de la que habla Adriann Rich. En el siglo XIX fueron bastantes las poetisas que escribieron e intercambiaron textos de amistad amorosa –calificados por Marina Mayoral como “equivocos”– ¿Por qué no rastrear también en poetisas actuales esa amistad amorosa?); *La voz lesbiana de Gertrude Stein*, Noni Benegas (“Escribió entre 1915 y 1917, en su exilio en Mallorca, el primer poema moderno de la lengua inglesa que celebra los placeres del amor entre mujeres”); Concha García (“Mi intervención versará sobre el enfoque, a través del sujeto poético, del cuerpo como objeto de deseo a través de una mirada “otra”, para demostrar cómo se deconstruye el discurso patriarcal en torno al cuerpo femenino”); *La semejanza*, M<sup>a</sup> Xosé Queizán (“El lesbianismo interpretado como independencia. Una nueva interpretación del deseo. [...] La palabra como deseo. Acceso a lo simbólico. La poesía como acto amoroso lesbico”).

Las lecturas de poesía congregaron a una amplia nómina de poetisas contemporáneas: M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Dionisia García, María Navarro, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> Eloy-García, Carmen López, Anunciatta Vinuesa, Elena Garnelo, Olga Novo.

Elsa López, Ángeles Mora, Chantal Maillard, Rosa Lentini, Clara Janés, Neusa Aguado, Isla Correyero realizaron una lectura de *Poemas sobre el cuerpo y Olvido García Valdés*, Aurora Luque, Jesús Aguado protagonizaron una *Lectura de poesía traducida*.

Se celebraron, además, otras actividades: Presentación de publicaciones en las que intervinieron la hispanista Sharon Keefe Ugalde, M<sup>a</sup> Navarro (editora de la colección Capitel), Antonio Beneyto (antólogo de A. Pizarnik), Carlos Clementson (traductor de Sophia de Mello), y se presentaron las obras: *Nombres y figuras* de Alejandra Pizarnik; *Antología griega* de Sophia de Mello; *La poesía de M<sup>a</sup> Victoria Atencia. Un acercamiento crítico* de Sharon Keefe Ugalde.

Se representó la obra de teatro: *Safo* de Rosa de Gálvez, bajo la dirección de Rafael Torán, con escenografía de Isabel Garnelo; *Imágenes y palabras de personajes de mujeres para un espacio escénico como una ciudad*, por Margarita Borja y el Teatro Sorámbulas. Se proyectaron los vídeos *Almas y jardines*; *Hécuba, nomos y música de las ciudades*.

M<sup>a</sup> Teresa García Galán, Isabel Pérez Montalbán, Ioanna Nikolaídu, María López Villalba, fueron las encargadas de presentar y moderar.

### 3.1.5. *V Encuentro de Mujeres Poetas / V Trobada de Dones Poetes. La escritura femenina y la tradición / Escriptura femenina i tradició. Barcelona, 2000.*

En Barcelona, de 2 al 4 de noviembre de 2002, se celebró el V Encuentro de mujeres poetas coordinado por Concha García, Cinta Montagut y Cecilia Dreytmüller, desde la Asociación Mujeres y Letras, con la colaboración del Institut Català de la Dona. Se le rindió homenaje a Rosa Leveroni.

Treinta y cinco poetas y especialistas de Canadá, Estados Unidos, Argentina, Alemania, Dinamarca y de todas las comunidades españolas se reunieron para reflexionar y debatir sobre *La escritura femenina y la tradición*, desde el punto de vista teórico en mesas redondas y desde la muestra del quehacer de las poetas en lecturas de poesía. Como en años anteriores se ofreció un homenaje a una poeta de generaciones anteriores, para reivindicar así una genealogía de mujeres creadoras y reclamar el lugar que le corresponde en la historia de la literatura. La poeta catalana Rosa Leveroni fue la homenajeada con diversos actos, desde la exposición *Rosa Leveroni i el seu temps*, a la que M<sup>a</sup> Cinta Montagut aportó manuscritos y primeras ediciones de la poeta, así como la presentación del libro *La casa despierta y otros poemas*, la primera antología bilingüe de la poesía de Rosa Leveroni, traducida por la editora Rosa Lentini (Ediciones Igitur).

Fueron cuatro las mesas redondas que abarcaron un amplio espectro de temas. Diversos aspectos de *La Transculturalidad* fueron abordados por la poeta

y novelista argentina María Negroni, la poeta uruguaya afincada en España, Cristina Peri Rossi, la poeta argentina Neus Aguado y la novelista Carmen Riera.

*Poesía escrita por mujeres y tradición* fue el tema de debate para la hispanista norteamericana Sharon Keefe Ugalde, las poetas Juana Castro y Aurora Luque, así como para el antólogo José M<sup>a</sup> Balcells. De *La tradición de la marginalidad*, se ocuparon la poeta y antóloga argentina Noni Benegas, la poeta andaluza Aurora Luque, la estudiosa de la literatura Ana Nuño, Nicole Brossard, poeta y ensayista de Québec y Gladis Ilarregui, poeta argentina e hispanista en la Universidad de Washington. Se resaltó la marginalidad de la tradición femenina y la invisibilidad y el silenciamiento de sus modelos.

*La diversidad de las tradiciones en la península* fue el título de otra mesa redonda donde se indagó en el bagaje poético de las poetas de otras lenguas peninsulares, el gallego con Helena González, y el vasco y el catalán con las poetas Julia Otxoa y Celia Sánchez Mústich.

Leyeron y comentaron poemas: M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Elsa López, Nuria Martínez Vernís, M<sup>a</sup> Xosé Queizán, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, María Negroni, Ana Nuño, Marga Clark, Carmen Borja, Esther Zarraluqui, Amparo Amorós, María Navarro, Nicole Brossard, Gladis Ilarregui, Chus Pato, Eli Tolaretxipi, Julia Otxoa, Aurora Luque, Juana Castro, Concha García, Cristina Peri Rossi, Susana Rafart, Chantal Maillard, Dionisia García, Celia Sánchez Mústich, Ana M<sup>a</sup> Moix, Julia Uceda Rosa Lentini. A las poetas españolas se sumaron la danesa Inger Christensen y la alemana Ursula Krechel de las que Ana Sofía Pascual y Cecilia Dreytmüller están preparando la traducción de sus poemas.

Presentaron: Concha García, Cecilia Dreytmüller, María López, Elsa López, Ana M<sup>a</sup> Moix, Esther Zarraluqui, Ana Nuño, Teresa Shaw, Chus Pato, Concha García, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Dionisia García. Se realizaron también otras actividades complementarias como el homenaje y exposición a Rosa Leveroni a cargo de Rosa Lentini, Vinyet Panyella, M<sup>a</sup> Cinta Montagut; y una puesta en escena con textos de poetas del siglo XX: *Las flores del yodo*, de Margarita Borja.

**3.1.6. VI Encuentro de mujeres poetas / Emakume poeten VI topaketa. "Pero ese puente existe" / "Baina halako zubirik badago". San Sebastián, 2001.**

Celebrado el 21, 22 y 23 de noviembre de 2001, fue coordinado por Julia Otxoa, Eli Tolaretxipi, Luisa Etxenike y patrocinado, entre otros, por el Instituto Vasco de la Mujer y la Concejalía de la Mujer del Ayuntamiento de San Sebastián. Las mesas redondas profundizaron en diversos planteamientos teóricos a cargo de críticas y estudiosas de literatura: *Discursos estéticos cruzados*, Noni Benegas, Cecilia Andersson, Esther Ferrer, Menchu Gutiérrez; *Crítica*, Pilar Rodríguez, Nora Catelli, Carla Locatelli, Ana Nuño; *Estrategias formales de representación de la violencia* Julia Otxoa, Marga Borja, Martine Broda, Soleida Ríos, Patricia Violi.

La lectura de poemas fue realizada por Chantal Maillard, Miren Agur Meabe, Cinta Montagut, M<sup>a</sup> Xosé Queizán, Mirta Rosemberg, Martine Broda, Tere Irastorza, Eloísa Otero, Juana Castro, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Ada Salas, Ruth Toledano, Aurelia Arkotxa, Concha García, Olvido García Valdés, Aurora Luque, Ángeles Mora, Soleida Ríos; y la presentación estuvo a cargo de Eli Tolaretxipi, Ana Arregi y Ángela Serna. Otras actividades: Presentación del libro *Once (poetas) para trescientos (lectores)-Mujeres poetas en el país vasco* (2001) por Elsa López y Arantza Fernández.

**3.1.7. VII Encuentro: Palabras cruzadas. Granada, 2002.**

Coordinado por Ángeles Mora, Teresa Gómez, Marga Blanco y Milena Rodríguez, se celebró en Granada durante los días 6, 7 y 8 de noviembre, 2002. La organización del encuentro corrió a cargo de la asociación *Verso libre*. Cuarenta poetas y estudiosas de literatura de diferentes países pusieron de

relieve lo que se recoge en el prólogo de las actas: el carácter multicultural del encuentro a través de la palabra poética.

Este título quiere significar también la confluencia, en este Encuentro, de palabras de diversos lugares, palabras andaluzas, gallegas, catalanas, vascas, murcianas, europeas, latinoamericanas, árabes, asiáticas, cruce de culturas –ahora sí en su mejor sentido– y de voces singulares, que dialogan, que hablan entre sí y que pueden, y saben, escucharse. ([s/a], 2003: 7-8).

Conferencias: *Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas*, Biruté Ciplijauskaitė; *Las poetas de los 50, 60, 70*, Sharon Keefe Ugalde; *La poesía china: una concepción del mundo*, Alicia Relinque.

Mesas redondas: *La función de la poesía hoy*, Concha García, Miguel Ángel García y Teresa Gómez; *La enunciación poética*, Sonia Mattalía, Susana Rafart y Cinta Montagut; *El yo subjetivo, el yo colectivo*, Milena Ropdríguez, Cecilia Dreytmüller y Helena González.

Otras actividades: teatro, jazz, flamenco y presentación de los siguientes libros: *En plenitud de asombro*, de Elena Martín Vivaldi; *Entre el sol y la desposesión*, edición de Biruté Ciplijauskaitė; Revista *Pandora* (Mujeres y Literatura); *Antología de poetas españolas traducidas al chino* por Zhao Zhenjiang; *Tratado sobre el sexo de los ángeles* de Beata M<sup>a</sup> de Montalbano, traducido por Ana Rossetti; *Un ganges de palabras*, de Chus Pato, traducción de Iris Cochón; *Islas*, de Mercedes Escolano; *El suicidio y el canto. Poesía popular de las mujeres pastún de Afganistán*, de Sayd Bahodín Majruh, traducción de Clara Janés.

También un importante número de poetas leyeron su obra: Esther Morillas, Cristina Peri-Rossi, María Eloy-García, Marga Blanco, Pilar Paz Pasamar, Dionisia García, Rosaura Álvarez, Noni Benegas, Mónica Doña, Trinidad Gan, Belén Juárez, Lola Martínez-Ojeda, Anunciatta Vinuesa, Gracia Morales, María Sanz, Chantal Maillard, Sara Pujol, Aurora Luque, Yongming Zhai, Nazanín Amirian, Margalit Matitiahú, Clara Janés, Elsa López, Helena de

Carlos, María Rosal, Isabel Pérez Montalbán, Aurora Saura, Julia Otxoa, Ángela Serna, Margarita Borja, Amalia Iglesias, Lola Velasco, M<sup>a</sup> Victoria Atencia y M<sup>a</sup> Xosé Queizán.

Presentaron y moderaron: Ángela Olaya, José Gutiérrez, Eva Morón, Cristina García, Milena Rodríguez, Ángeles Mora, Amelina Correa, Belén Juárez, Sultana Wahnón, Carmela Martínez, Lola Fuentes, Aurora Luque Elsa López, Luz María Moralo, Teresa Gómez, Andrea Villarrubia.

El homenaje a Elena Martín Vivaldi lo protagonizaron los poetas Antonio Carvajal, Juana Castro, Ángeles Mora.

En la primera parte de las Actas se recoge una antología poética con un poema por autora, así como una nota biobibliográfica redactada por las propias poetas participantes en el Encuentro. En la parte segunda encontramos conferencias y comunicaciones de Biruté Cipliauskaitė, Antonio Carvajal, Juana Castro, Ángeles Mora, Sharon Keefe Ugalde, Zhao Zhenjiang, Alicia Relinque, Clara Janés, Concha García, Miguel Ángel García, Teresa Gómez, Sonia Mattalía, Susana Rafart, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Milena Rodríguez, Cecilia Dreytmüller, Helena González: "Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas. Biruté Cipliauskaitė; "Homenaje a Elena Martín Vivaldi", Antonio Carvajal, Juana Castro y Ángeles Mora; "Las poéticas de las poetas de medio siglo", Sharon Keefe Ugalde; "Poesía femenina. Ya no es rincón olvidado", Zhao Zhenjiang; "La poesía en China", Alicia Relinque; "La poesía femenina: Nuestras alas", Zhai Yingming; "Los cantos de las mujeres afganas: las voces más ocultas, las voces más rebeldes", Clara Janés; "Sobre la función de la poesía", Concha García; "Las funciones de la poesía o el espectáculo de la subjetividad", Miguel Ángel García; "En torno a la función de la poesía, Teresa Gómez; "Ellas danzan solas: hacia nuevas estéticas enunciativas", Sonia Mattalía; "La mano que dicta. Breves notas sobre la enunciación poética", Susana Rafart; "El yo subjetivo, el yo colectivo", Milena Rodríguez; "La escritura poética", María Cinta Montagut; "El legado de Nelly Sachs", Cecilia Dreytmüller, "Cordelia pone el calidoscopio en el ojo del cíclope", Helena González Fernández.

A las poetas de lo ochenta y los noventa dedicó su conferencia la hispanista Biruté Ciplijauskaitė, mientras que Sharon Keefe Ugalde se ocupó de analizar las poéticas de las poetas de medio siglo. Ciplijauskaitė señaló los avances de las poetas en las dos últimas décadas del siglo XX (Ciplijauskaitė, 2003: 98-99): El tono, el léxico, la sintaxis se van transformando a ojos vistas; la ironía permite también ir construyendo o revelar verdades más profundas. [...] Hubo un tiempo en que se creía que la mujer no tiene sentido del humor y sólo crea humor negro; se ha identificado el juego de las máscaras, poniendo y quitándoselas alternativamente; las poetas han replanteado la problemática de la autenticidad del yo; Han denunciado injusticia social o manipulaciones políticas; en la introducción del cuerpo y la mujer en los últimos decenios, se encuentran afinidades entre las poetas que conocen la tradición oriental, como Janés y Chantal Maillard [...]; otras autoras atestiguan el conocimiento de la teoría feminista (Juana Castro de Monique Wittig en *Narcisia*, Clara Janés); la “fertilización interdisciplinar”. [Se refiere a las poetas que se dedican a varias artes a la vez: Rosaura Álvarez y Carmen Pallarés (pintura)]; El tema de la naturaleza, en el que, según Biruté, las poetas han trasladado el énfasis de lo visual o melancólico a la plenitud. Se refiere a *Árboles en la música* de Amorós, *El fuego tiende su aire*, de Sara Pujol, y *Domus Aurea* de María Sanz; “la experimentación con el lenguaje, que consiguió entrada en España con Blanca Andreu [...] se va volviendo cada vez más atrevida. [...] Las estructuras completamente nuevas de Olvido García Valdés” (Ciplijauskaitė, 2003: 98-99); señala también Biruté la importancia que muchas autoras le dan al ritmo como aglutinante del poema, así como los cambios también en el enfoque de lo erótico, cuyo auge parece haber pasado.

Sharon Keefe Ugalde muestra en “Las poéticas de las poetas de medio siglo” las circunstancias que rodean a las poetas anteriores a las de la época que comentamos, al menos de una manera amplia. Incluye las poéticas de autoras nacidas en 1925 hasta 1933 y que escriben, por tanto en pleno franquismo con todas las restricciones que ello supone. Basa su estudio en: María Beneyto (1925), Julia Uceda (1925), M<sup>a</sup> Elvira Lacaci (1925-1997), Angelina Gatell (1926),

Aurora de Albornoz (1926-1990), M<sup>a</sup> de los Reyes Fuentes (1927), Pino Betancor (1928), Elena Andrés (1929), Cristina Lacasa (1929), Dionisia García (1929), Francisca Aguirre (1939), M<sup>a</sup> Victoria Atencia (1931), Carmen González Más (1931), M<sup>a</sup> Teresa Cervantes (1931), Pilar Paz Pasamar (1933). De ellas, la mayoría publicó su primer libro a finales de la década de los cincuenta y en los sesenta. Afirma que las mujeres, como grupo excluido del canon de medio siglo no figuran en las revisiones, ni siquiera en las revisiones feministas.

En vista de la feminidad restrictiva impuesta con vigor por la Iglesia – desde los confesionarios, los púlpitos y en las escuelas de las monjas – y por el Régimen –en decretos, leyes, y discursos oficiales– y reiterada en los cómics, las novelas, las películas y los anuncios comerciales, no sorprende que incluso la crítica literaria feminista tienda a dejar de lado a la poetas de medio siglo, prefiriendo enfocarse en las innovadoras<sup>59</sup> y subversivas que surgieron en los años 1980 con la llegadas de la nueva democracia. (Ugalde, 2003: 128).

Aunque sí han gozado de revisión individual algunas poetas: M<sup>a</sup> Victoria Atencia y Julia Uceda y entiende como factores que justifican la ausencia de las poetas del medio siglo del canon:

La publicación tardía, los largos periodos de silencio y la geografía son factores que pueden haber contribuido a su ausencia del canon pero, sin duda, el género sexual es otro factor. Un modelo del comportamiento femenino que juzgaba inadecuada la participación de la mujer en actividades laborales o culturales que le alejaran de las obligaciones domésticas y maternas y el pensamiento independiente de la mujer impactó negativamente la presencia de las mujeres en los núcleos de poder literario. (Ugalde, 2003: 130).

---

<sup>59</sup> Cita como ejemplo de poetas innovadoras a Juana Castro, Amparo Amorós, Ana Rossetti, Concha García, Blanca Andreu y Luisa Castro y remite a su libro *Conversaciones y poemas* (1991).

A analizar la función de la poesía se dedicaron Concha García, Teresa Gómez y Miguel Ángel García. Concha García ofrece una visión reducida al ámbito individual y minoritariamente interpersonal:

Probablemente cada experiencia particular, que no es única, se puede conjugar con la de muchísimos seres humanos, debe ser barrida y a la vez recordada porque olvidar no es un destino. Y esa sería la función de la poesía. Palabra dicha mutuamente, independientemente de que haya un yo o un tú. La poesía se transmite de individuo a individuo y eso la distingue de los *mas media*. La poesía, ya lo he dicho, es para minorías, a la gente en general no le interesa. Los hipotéticos lectores son muy pocos. Desgraciadamente. (García, C., 2003: 170).

Teresa Gómez, plantea el *quid* de la cuestión en la búsqueda de representación de las mujeres frente a modelos patriarcales “La mujer se ha visto obligada a derrochar gran parte de su energía en buscar formas de autorrepresentación, en defenderse de una identidad que no acepta, que nada tiene que ver con ella; y sobre todo, que no le permite ser lo que es” (Gómez, T., 2003: 181). Por eso entiende la función de la poesía escrita por mujeres<sup>60</sup> como el “instrumento de construcción de una identidad propia y elegida, frente a una identidad siempre impuesta; el instrumento de réplica frente a esta identidad no aceptada” (Gómez, T., 2003: 181). Miguel Ángel García concluye valorando la función de la poesía como constructo social e histórico.

---

<sup>60</sup> Pero no toda la poesía de mujeres, por definición, responde a este patrón. Es peligroso caer en un esquematismo que sea al final una trampa esencialista. Quizás se deba a un error de formulación, y sería mejor decir que muchas poetas, llevadas de una actitud analítica, revisionista y reivindicativa se han servido de la poesía para construir una identidad femenina diferente a la propuesta por la sociedad patriarcal. Y aun admitiendo que la mayoría de las poetas lo hayan hecho así, entendemos que hay diversidad de grados y matices como se deduce de los poemas y de las declaraciones de las propias poetas.

Pero mirándolo bien acaso no sea chica labor, a la vista de los tiempos posmodernos que corren, la de reivindicar la utilidad de la poesía desde la meditación en nuestros sentimientos, desde la conversión de la propia subjetividad (masculina o femenina) y sus máscaras (trágicas o cómicas) en espectáculo, pero no para llevar la diversión y el placer a los lectores sino para mostrarles que esa subjetividad y esos sentimientos, como la poesía, no “son” esencia universales porque se “hacen” y “funcionan” en la Historia. La Historia, como la poesía, no “es”, se “hace” y esto implica que se puede transformar. Tal vez sea desde esta línea de resistencia desde donde convendría valorar la función de la poesía que hoy escriben las mujeres y la función de la crítica y la teoría literaria feminista. Más allá del placer individual o colectivo que proporciona el espectáculo de la subjetividad, más allá del teatro de variedades que tiene como actor al poeta, se nos ocurre que así se compensa mucho mejor esa penosa tarea a la que alude Eliot: la de convertir la sangre en tinta. (García, M. A., 2003: 176).

Alicia Relinque analizó la poesía en China y la poeta Clara Janés presentó los cantos de las mujeres afganas. También Zhao Zhenjiang y Zhai Yingming hablaron de poesía femenina.

Zhao Zhenjiang, autor de la *Antología de la Poesía Femenina de España (siglo XX)* (2002), que incluye 34 poetisas, aun queriendo defender a las mujeres, manifiesta desconocimientos importantes, pues hace apreciaciones poco críticas y reproduce clichés: “En la primera mitad del XX, se dio la espléndida Generación del 27, en la cual, si bien hay también poetisas, evidentemente no alcanzan la talla de los varones” (Zhenjiang, 2003: 144). También, a propósito de unos versos de Ángela Figuera, en el poema titulado “Los días duros” afirma que las poetisas del 27 se preocupaban mucho por la justicia y el destino de la humanidad: “condenan las guerras y anhelan la paz y la libertad. Sus obras, preñadas de entusiasmo y pasiones, siguen siendo conmovedoras”. Aduce además otro ejemplo en lo que considera los versos prosaicos de Carmen Conde, “en contra de la guerra y en defensa de los niños”. La conclusión de

Zhenjiang es pintoresca: “Es muy difícil imaginar que un hombre haya podido escribir *versos en prosa*<sup>61</sup> de tal estilo, con un amor tan profundo<sup>62</sup>” (Zhenjiang, 2003: 147).

Zhenjiang, repite tópicos decimonónicos sobre la poesía femenina sin someterlos a revisión o actualización: “otro aspecto que me llama mucho la atención es que muchas poetisas toman plantas (flores especialmente) como tema preferido”; “Y en los versos amorosos y eróticos, las mujeres siempre tienen su propia visión y perspectiva, diferentes de los hombres. En general, su estilo es más dulce, más fino, pero muchas veces, más abierto y fuerte” (Zhenjiang, 2003: 148), por lo que termina su razonamiento al estilo galante de épocas pretéritas: “y nosotros, hispanistas chinos, tenemos que prestarle la suficiente atención que ellas merecen” (Zhenjiang, 2003: 148). Y concluye en una dirección esencialista bastante confusa.

Debo declarar que cuando hablamos aquí de la “poesía femenina” nos referimos exclusivamente a la creación poética de las mujeres, y no tiene nada que ver con el feminismo. Por eso, a mí me parece que no existe diferencia esencial entre la poesía escrita por las mujeres y la escrita por los hombres. Sin embargo, las mujeres tienen su propia versión, percepción y actitud frente al mundo y a la humanidad, tienen su propia experiencia física y espiritual, tienen su propio humor y carácter para enfrentar o disfrutar la vida cotidiana. Y a diferencia de las obras creativas de los hombres, en este sentido, sí, la poesía femenina muestra a veces características propias, tanto en su contenido como en su forma artística. (Zhenjiang, 2003: 146).

El homenaje a la poeta granadina Elena Martín Vivaldi corrió a cargo de los poetas Antonio Carvajal, Juana Castro y Ángeles Mora y el análisis más

---

<sup>61</sup> La cursiva es nuestra, M. R.

<sup>62</sup> Estas afirmaciones de carácter patriarcal quedan desautorizadas si atendemos a la “Nanas de la cebolla”, que no necesitaron ser escritas por una mujer para transmitir toda la grandeza y el dolor de la relación con el hijo ausente.

teórico sobre la enunciación poética lo formularon Sonia Mattalía, Susana Rafart y M<sup>a</sup> Cinta Montagut, quien analizó el lenguaje desde su desde su realidad como poeta y tomando como punto de partida la poesía escrita por mujeres para afirmar que, para expresarse como mujer, tiene que componer un sujeto propio y como tal, la primera búsqueda, la esencial es la del lenguaje con el que expresar el pensamiento.

Para una mujer que escribe el recurso a la tradición presenta de entrada una dificultad ya que la mujer que escribe se encuentra siempre en un espacio intermedio entre la tradición masculina que la ha considerado como diosa, madre, musa, etc. y la tradición femenina de las mujeres que la precedieron y que son las que le permiten escribir situándola en un punto que la proyecta hacia el futuro. [...] Hoy cuando una mujer escribe no tiene que considerarse ya como la primera que se expresa, sobre todo en nuestro contexto cultural y social de mujeres blancas occidentales. (Montagut, 2003: 200).

*El yo subjetivo, el yo colectivo* fue el objeto de debate de Milena Rodríguez, Cecilia Dreymüller y Helena González. Para Dreymüller el yo colectivo, considerado el yo de la épica ha estado históricamente alejado de las mujeres ya que es muy difícil que éstas pudieran desarrollarlo al estar excluidas del ámbito público. Sin embargo esta situación cambia en el siglo XX en las sociedades occidentales cuando “las escritoras empiezan a apropiarse y a inventarse identidades subjetivas igual que colectivas” (Dreymüller, 2003: 215-216). Para Helena González ni la lectura ni la escritura son prácticas inocentes y aporta el concepto de “la nostredad” referido a la construcción del sujeto colectivo.

3.1.8. *VIII encuentro de mujeres poetas: Diversidad de voces y formas poéticas.*  
*Vitoria, 2005.*

Celebrado entre el 16 y el 18 de noviembre de 2005 y coordinado por Ángela Serna y Pilar Corcuera, con la colaboración de la Revista *Texturas* y la Asociación Xuxurlak, Diputación Foral de Alava, la Caja Vital Kutxa, y el Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz, se dieron cita en Vitoria numerosas poetas y estudiosas de la literatura. El homenaje se le tributó en esta ocasión a Ernestina de Champourcín, y la presentación corrió a cargo de Rosa Plazaola, Concha Murua, Pilar Corcuera y Ángela Serna.

Las conferencias versaron sobre diversos temas: Redefiniendo los límites: “La representación del espacio en la poesía escrita por mujeres (1950-2000)”, Sharon Keefe Ugalde; “La sirena letrada: mar, mujer y piratería en la poesía femenina en castellano”, Margaret Persin; “María Antonia Blesa o el alba luminosa”, Félix Morales; “Emakumeen euskal poesia/ Poesía vasca de mujer”, a cargo de los poetas Tere Irastorza, Miren Agur Meabe, Itxaro Borda y Jon Kortazar; “De ‘Fuegos fatuos’ al ‘coño azul’: Las poetas de la generación refractaria”, Tina Escaja; “Verso x Línea: 5 poetas abstraídas”, Lila Zemborain; “Presencias femeninas en la poesía visual española”, Félix Morales; “Articulaciones en torno a una cultura visual de mujeres en España”, Laura López Fernández, “Ernestina Champourcín y las mujeres del 27”, Eukene Lacarra; “La pared transparente”, Concha García; “Anna Ajmatova: Poesía y destino”, Dionisia García; “¿Poeta o poetisa?: Una denominación conflictiva”, María Rosal.

Leyeron sus poemas Belén Juárez, M<sup>a</sup> Xosé Queizán, Ángeles Mora, Chantal Maillard, Ángela González, Maribel Ortiz, Laura Marinas, Carmen Vicente, Rosa Plazaola, Marina Cedro, Isabel Pérez Montalbán, Chus Pato, Noni Benegas, Dionisia García, Belén Reyes, Mercedes Roffé, Julia Otxoa, Aurora Luque, Lila Zemborain, Margalit Matitihau, Amina Saïd, Elsa López, Juana Castro y Concha García, contando con la presentación de Ángela Serna y Rosa Plazaola.

Se dedicó un espacio a las poetas visuales que expusieron y comentaron su obra: Amaia Mendizábal, Julia Otxoa, Nieves Salvador, Noni Benegas, Belén Juárez, Tina Escaja, Ainize Txopitea; y se realizaron otras actividades en el marco del encuentro: Presentación de la edición bilingüe euskera-castellano de la Antología poética de Ernestina de Champourcín: Rikardo Arregi (traductor), Rosa Fernández Urtasu (compiladora), Federico Verástegui (Diputado de Cultura); recital homenaje a Ernestina de Champourcín: Laura Marinas y Carmen Vicente; visita a la exposición “Ernestina de Champourcín” y visita a la exposición “Poesía visual”.

Por otra parte, en la misma línea que los encuentros anteriores y organizados por dos de las poetas que también forman parte del comité organizador de los mismos –Cinta Montagut y Concha García– se sitúan los encuentros que desde el año 2001 vienen celebrándose en Barcelona, desde la *Asociación Mujeres y Letras*.

### ***3.1.9. I Jornadas de debate poético. Barcelona, 2001.***

Aunque no se han publicado actas del evento, Cinta Montagut nos informa de que se celebraron dos lecturas de poemas presentadas por Concha García y por ella misma en las que leyeron las poetas: Julia Uceda, María Olivares, Rosa Lentini, Nuria Martínez Vernís, Dionisia García, Cristina Morano, Rosa Fabregat y Sara Pujol.

### ***3.1.10. II Jornadas de debate poético. La traducción. Barcelona, 2002.***

En Noviembre de 2002, la asociación Mujeres y Letras, coordinada por Cinta Montagut y Concha García celebra unas jornadas que bajo el denominador de la traducción como vía de conocimiento y difusión de las obras poéticas acoge a poetas y estudiosas del hecho literario. Anna Aguilar Amat

tradujo al catalán a la poeta escocesa Anna Crowe; el crítico y poeta sueco Magnus Willian Olsson ofreció una conferencia sobre el hecho poético y las posibilidades de traducción; se leyeron poemas de autores suecos, la escritora y traductora de origen judío Edith Goel tradujo al castellano poetas israelíes; Neus Aguado se ocupó de la obra de la poeta catalana María Mercé Marçal y Helena González aportó los poemas que denunciaban la catástrofe del Prestige. También leyeron sus poemas Antonella Anedda (Roma), Mercedes Escolano (Cádiz) y la poeta de Montevideo afincada en Barcelona, Teresa Shaw. Se editaron una breves actas en las que se recogen conferencias y poemas.

### 3.1.11. *III Jornadas de debate poético. Poéticas en la península. Barcelona, 2003.*

La ponencia marco fue desarrollada por el profesor y crítico Jaime Parra: "Poéticas en la península", y la lectura de poemas, así como la presentación de poéticas estuvo a cargo de Ana M<sup>a</sup> Navales, Josefa Contijoch Noemí Bibolas, Goya Gutiérrez, Elsa López Carmen Borja, Chus Pato, Ada Salas.

### 3.1.12. *IV Encuentro de mujeres y Letras. Hacia el saber de la poesía. ¿Por qué escribir poesía en estos tiempos? Barcelona, 2004.*

Coordinado por Cinta Montagut y Concha García, se celebró del 9 al 11 de diciembre en la Residència d'Investigadors de Barcelona. Las actas recogen las siguientes ponencias: "A la vuelta de la palabra poética", Neus Aguado; "El saber de la escritura. ¿Por qué escribir poesía en estos tiempos?", Ana Aguilar-Amat; "No me pongo guantes para tocarte", Rosa Alice Branco; "El sentido de la Poesía, hoy", Juana Castro; "¿Por qué escribir poesía en estos tiempos?, Josefa Contijoch", "Mujer, poder, cultura. La literatura ¿tiene quien la escriba?, Manuela Fingueret; "La poesía hacia un saber en devenir", Luisa Fortes; "En un

principio fue el hambre. Breve historia de la poesía”, Chantal Maillard; “Hacia el saber de la poesía”, Teresa Pascual; “El onanismo como una de las bellas artes”, María Rosal; “Entre pasado y futuro: el poema habitación del tiempo ¿Por qué escribir poesía en estos tiempos?”, Ángela Serna.

### 3.1.13. *IV Jornades de debat poètic Lectures/Lectures. Barcelona, 2005.*

Se celebraron del 24 al 25 de noviembre, organizadas por Institutció de les Lletres Catalanes e Institut Català de la Dona de la Generalitat de Catalunya, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (CONACULTA), Institut de Cultura del Ajuntament de Barcelona, Residència d'Investigadors, Associació Col·legial d'Escriptors de Catalunya y Mujeres y Letras sobre el tema: Literatura hispanoamericana y Literatura peninsular.

Los actos consistieron en la lectura de poemas de cada poeta y en el “rescate” de alguna antecesora, comentando un poema de alguna poeta con la que la autora se sintiera identificada y pudiera reclamar como parte de su canon personal de lectura, en un intento de reivindicar una genealogía femenina a la que nos hemos referido en otros momentos. Así lo hicieron las poetas participantes, con la coordinación de Concha García y M<sup>a</sup> Cinta Montagut,

Leyeron: Esther Xargay (Barcelona), Bárbara Belloc (Buenos Aires), Milena Rodríguez (Granada-Cuba), María Navarro (Málaga), Angels Gregori (Castellò), Ester Zarraluki (Barcelona), M<sup>a</sup> Cruz Patiño (México) y Leticia Luna (México). Se presentó también la antología *Trilogía poética de las mujeres en Hispanoamérica* (México, 2004).

### 3.2.- Revistas y textos críticos.

Muchos han sido los libros, números monográficos de revistas y artículos dedicados a dar cuenta de la literatura publicada por las escritoras en las últimas décadas del siglo XX. Se trata de una labor crítica desempeñada mayoritariamente por mujeres, aunque algunos hombres han participado – Antonio Chicharro, Emilio Miró, Jesús Munárriz, Ramón Buenaventura, José M<sup>a</sup> Balcells –. Destacamos los nombres de hispanistas, poetas y estudiosas del hecho literario que nos han dejado trabajos más que notables y esclarecedores, a muchos de los cuales nos referiremos en estas páginas: Iris Zavala, Myriam Díaz-Diacoretz, Biruté Ciplijauskaitė, Sharon Keefe Ugalde, M<sup>a</sup> José Porro, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, Genara Pulido, Noni Benegas, Cinta Montagut, Concha García, Juana Castro, Olvido García Valdés. A ello han contribuido también las editoriales que han enfocado colecciones hacia la producción de las mujeres: Torremozas, Cátedra en la colección *Feminismos*, Castalia y su Biblioteca de Mujeres, Icaria, Anthropos, Horas y Horas. Las perspectivas han sido múltiples:

- a) Literatura en general: Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* (1987); Díaz-Diacoretz, M., y Zavala, I. M. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)* (1993-2000); Teresa Garbí *Mujer y literatura*, (1997); M<sup>a</sup> del Mar López Cabrales *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas* (2000).
- b) Teorías feministas: Toril Moi, *Teoría literaria feminista* (1988); Neus Carbonell y Meri Torras, *Feminismos literarios* (1999).
- c) El lenguaje y la construcción del sujeto lírico: Robin Lakoff, *El lenguaje y el lugar de la mujer* (1975); Díaz-Diacoretz, “Estrategias textuales: Del discurso femenino al discurso feminista” (1986); Biruté Ciplijauskaitė, *La construcción*

*del yo femenino en la literatura* (2004); Lola Luna, *Leyendo como mujer la imagen de la mujer* (1996).

- d) Posturas críticas y comunicación: Aurora López y M<sup>a</sup> Ángeles Pastor, *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*, (1989); Manuel A. Vázquez Medel, *Mujer, ecología y comunicación en el nuevo horizonte planetario* (1999).

Muchas han sido también las revistas que han acogido artículos o números monográficos sobre mujeres y poesía: *Letras femeninas*, *Ficciones*, *Duoda*, *Salina*, *Extramuros*, *The Barcelona Review*. La revista de literatura *Ficciones* acoge dos artículos sobre los Encuentros de Poesía de Mujeres: Juana Castro (1998), y M<sup>a</sup> Cinta Montagut en (1999-2000); *Revista de Estudios Hispánicos*, “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de la mujer”, Biruté Ciplijauskaitė (1995); *Litoral*, “Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea” ed. de Lorenzo Saval y Jesús García Gallego (1986); *Ínsula* dedica varios números a las escritoras: “Las románticas” (1989), “Mujeres del 27” (1993), “Poetas españolas en el fin de siglo” (1999); *Camp de L’arpa*, “La mujer en la literatura” (1978); *Quimera*, “Hipótesis sobre una escritura diferente” Marta Traba, (1981); *Quimera*, “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?” Carmen Riera<sup>63</sup> (1982), *Quimera*, “Sobre literatura, mujeres y otras militancias” Ana Nuño, (1993); *Quimera*, “Cuando ellas toman la palabra”, [entrevista a Noni Benegas] Ana Nuño (1998).

La revista *Zurgai* (1993) dedica un monográfico en su número de junio a “Mujeres poetas”, donde encontramos fundamentales artículos que tratan de la mujer y la poesía desde diferentes ángulos. Así desde una óptica revisionista y de rescate de poetas de generaciones anteriores: “Autoconciencia y tradición en la encrucijada de la posguerra” de Mercedes Acillona; “Carmen Conde: Dentro de la palabra se encuentra todo”, M<sup>a</sup> Victoria Reyzábal. Desde la perspectiva contemporánea se analizan las obras y poéticas de diversas autoras de la

---

<sup>63</sup> Este artículo, con ligeras variantes que no afectan a lo fundamental de su pensamiento, podemos leerlo con el título “Femenino singular”, en López A, y Pastor, M. A. (1989).

geografía española: Ana Rossetti, a cargo de Juan José Téllez Rubio en “Está sola y busca – aproximaciones hacia la poesía de Ana Rossetti –” (Téllez Rubio 1993: 82-87); Concha García analiza el tema de la soledad en M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Esther Zarraluqui y Neus Aguado: “Tres poetas del noroeste” (García, C., 1993: 88-93); M<sup>a</sup> Isabel Navas Ocaña se ocupa de “La poesía de Blanca Andreu y el surrealismo. Algunas reflexiones” (Navas Ocaña, 1993: 94-97); y a las poetas asturianas le dedica Leopoldo Sánchez Torre, “Las mujeres y los días de la poesía asturiana contemporánea” (Sánchez Torre, 1993: 98-103).

Por otra parte, Cecilia Dreytmüller y Sharon Keefe Ugalde dedican sendos artículos a analizar “La presencia de la mujer en las antologías poéticas” (Dreytmüller, 1993: 20-22) y “ El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano” (Ugalde, 1993: 28-34), de los que hablaremos en este capítulo.

*La manzana poética: Revista de literatura y crítica* dedica su número cuatro en el otoño cordobés de 2000 al tema de las mujeres y la poesía incorporando visiones críticas y una antología<sup>64</sup> que reúne poemas inéditos de veinticinco autoras: Francisca Aguirre, M<sup>a</sup> V. Atencia, Julia Uceda, Clara Janés, Amparo Amorós, Lola Wals, María Rosal, Lola Salinas, Juana Castro, Julia Otxoa, Mercedes Castro, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Concha García, Aurora Luque, Mercedes Escolano, Beatriz Hernanz, Isabel Pérez Montalbán, Chantal Maillard, Ada Salas, Olvido García Valdés, Balbina Prior, Almudena Guzmán, María Sanz, Esperanza López Parada, Carmen Jodra.

---

<sup>64</sup> La selección es de Lola Wals, María Rosal y Concha García. En una nota se dice que fueron invitadas a participar en este número, aunque declinaron su participación, cuatro poetas más: Isla Correyero, Ana Rossetti, Blanca Andreu y Luisa Castro. No se aclara la razón, pero suponemos que no es por cuestiones de género, es decir que no se niegan a participar en una antología exclusiva de mujeres porque todas estas autoras ya han aparecido en *Ellas tienen la palabra*. La razón pudiera ser por no tener poemas inéditos en ese momento, condición para participar en la antología.

El artículo más destacable de este monográfico es el que M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, profesora de Crítica Literaria de la Universidad de Córdoba presenta en torno a “La construcción del sujeto lírico de las mujeres” (Hermosilla, 2000: 8-13) y al que nos referiremos en este capítulo. Aparece también otro texto crítico “Poesía y revolución” (Mora, 2000: 42-43), en el que Vicente Luis Mora realiza un análisis comparado de la *Antología poética* de Sofía de Mello (2000) y *Cartas de amor de un comunista* de Isabel Pérez Montalbán (1999).

*El culo de la manzana* ([s/a], 2003: 44), sección fija de contraportada, anónimo como siempre, clava su aguijón con el título “Mola mazo esta de las pibas”, en el que resuena la polifonía de algunas polémicas en torno al tema poesía y mujeres; todo ello desde una voz femenina que, con un lenguaje intencionadamente provocador, enraizado en el feminismo más combativo, viene a decir:

Da que pensar que a los editores les haya dado a la vez la ventolera de las mujeres. ¿Por fin somos algo?, ¿se quitan así la mala conciencia como si fuera cera de las orejas?, ¿pretenden tirarnos los tejos?...¿nos vasilan? (*sic*) O ¿es que con nosotras consiguen subvenciones fáciles y mamoneo de esos cuatro pringaos que trapichean con esto de la cultura? ([s/a], 2003: 44).

Y termina de una manera en absoluto conciliadora y desde luego muy alejada de lo que Biruté Ciplijauskaitė (1995) estima como una de las razones poéticas de la última década del siglo XX en la escritura de las mujeres: la serenidad.

Sepan para ir cerrando el quiosco, que no me molan nada las reuniones de submarinistas, bomberos, windsurfistas, teatreros, viajeros de farmacia, peperos, camellos, rompecojones, soldaditos de plomo, parguelas, taxistas, payeses, poetas, yonquis, moteros o peña por el estilo. Con respecto a los hombres sólo tengo dos o tres cosas claras, y

una es que ellos, querida, hasta en el catre las prefieren muertas. ([s/a], 2003: 44).

### 3.2.1. *Sobre la especificidad de la poesía escrita por mujeres.*

#### 3.2.1.1. ¿Escritura femenina?

Esta es una de las cuestiones más debatidas durante la última treintena del siglo XX. Vamos a basar nuestro estudio en varios artículos significativos al respecto: “¿Existe una literatura específicamente femenina?” de Jacinto López Gorgé (1972); “Hipótesis sobre una escritura diferente” de Marta Traba (1981); “¿Escritura femenina?” de Helena Araujo (1981); “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?” de Carmen Riera (1982); “Sobre literatura, mujeres y otras militancias” de Ana Nuño (1993) y “Poesía escrita por mujeres” de Olvido García Valdés (2003).

En noviembre de 1993 la revista *Quimera* publicaba el artículo: “Sobre literatura, mujeres y otras militancias”. En él, Ana Nuño se preguntaba:

¿Existe la literatura femenina? Y, de existir, ¿presenta rasgos, características, temas privilegiados que la distingan de la literatura escrita por los hombres? ¿Por qué razón oímos hablar de “literatura femenina” y jamás de “literatura masculina”? (Nuño, A., 1993:13).

Esta era la misma pregunta que *La Estafeta Literaria* había planteado veinte años antes a varias escritoras (poetas, novelista y ensayista) y que, en la década de los ochenta, Marta Traba, Elena Araujo y Carmen Riera habían tratado de dilucidar ofreciendo sus respuestas en los artículos mencionados. Pregunta reincidente en variados textos críticos, por ejemplo en 1989 Fernando Valls en el número que *Ínsula* dedica a “La novela en España hoy” analiza, a través de diversas opiniones de narradoras, la posible especificidad de la literatura escrita por mujeres. La pregunta, desde lo que el autor considera

“apresuradas declaraciones periodísticas” (Valls, F., 1998: 13), no termina de resolverse. Las escritoras responden de manera divergente: “No existe un lenguaje específicamente femenino, ni siquiera una literatura de tal tipo” (Ortiz L., *apud* Valls, 1998: 13); “No creo que haya algo característico de las escritoras muy diferente a los escritores” (García Morales, *apud* Valls, 1998: 13); “En cuanto arte, la literatura carece de sexo” (Montero, R., *apud* Valls, 1998: 13); aunque también Rosa Montero afirma: “las mujeres viven el mundo de forma muy diferente a los hombres y se ven obligadas a contarlo de forma a menudo radicalmente distinta”. Soledad Puértolas y Carmen Martín Gaité coinciden en la búsqueda de las atmósferas de interior y en la expresión de lo concreto.

A punto de finalizar el siglo, la misma pregunta se sigue planteando en textos críticos y periodísticos. Laura Freixas volvía sobre el tema preguntándose y preguntando “¿Tiene sexo la literatura?” al hilo de los premios literarios dirigidos con exclusividad a las escritoras, lo que entiende como “un sector literario, pequeño pero beligerante, reservado a mujeres”. Y se pregunta: “¿Mero estudio académico? ¿Discriminación positiva? ¿Gueto? ¿Provocación?... Las mismas interesadas –editoras, antólogas, escritoras– están divididas.” (Freixas, 1999: 8).

Para Laura Freixas, las motivaciones pueden ser dos: o literarias o políticas. Y plantea que si fueran exclusivamente literarias no habrían levantado tanta polémica por lo que las entiende políticas “se afirma que tales iniciativas son necesarias en la medida en que el *stablishment* literario no concede a las mujeres el espacio que les corresponde” (Freixas, 1999: 8).

Para la profesora Anna Caballé “el rasgo más específicamente femenino es el tema”, entendiendo que se puede hablar de temas propios de mujeres (Caballé, A., *apud* Freixas, 1999: 8). “No es que exista una escritura específicamente femenina en tanto que rasgo esencial y distintivo dictado por la biología<sup>65</sup>, matiza la poeta Noni Benegas, “Sería erróneo suponer que siendo

---

<sup>65</sup> Estaríamos hablando, pues, no de una cuestión biológica, sino cultural y política.

todas mujeres escriben igual. Escriben diferente, pero por ser mujeres se enfrentan a problemas parecidos” (Benegas, N., *apud* Freixas, 1999: 8).

Según Laura Freixas, aparecen múltiples opiniones: “Pues si en cuanto a la primera pregunta –¿existe una literatura femenina?– las opiniones están muy divididas; para la segunda –¿se discrimina a las escritoras?–, la respuesta es casi unánime: “Existe una discriminación negativa y, mientras ésta exista, es lícita una discriminación de signo contrario”, asegura Esther Tusquets, añadiendo: “En estos momentos y aquí. No en cualquier parte ni para siempre” (Tusquets, E., 1999: 8). Dulce Chacón piensa que “las mujeres deben seguir siendo beligerantes para ocupar un lugar en el mundo, pero no apartándose, sino integrándose” (Chacón, D., 1999: 8).

Tal y como Freixas sitúa el tema en el terreno político, Ana Nuño afirma que hablar de literatura femenina supone:

Enfrentarnos a lo que es básicamente un fenómeno sociológico e ideológico. Se trata, además, de un fenómeno muy reciente y en proceso de elaboración, que se inscribe en otro mucho más amplio: la recuperación y el reconocimiento, por parte de las mujeres, de su identidad, y su deseo legítimo de asumirse como agentes activos de la Historia. (Nuño, A., 1993: 14-15).

Ana Nuño destaca que hay un elemento que no aparece en la escritura de los hombres y sí en la de las mujeres: el agravio. Se basa en el ensayo de Virginia Woolf “Las mujeres y la ficción” y reproduce las palabras de Woolf: “En *Middlemarch* y en *Jane Eyre* somos conscientes de la presencia de una mujer, de alguien que se siente agraviado por el trato que han recibido las otras mujeres y abogan por sus derechos. Ello introduce en la escritura de las mujeres un elemento que se halla del todo ausente de la de los hombres, a menos, claro está, que se trate de obreros o negros, o de cualquier otro grupo que por una razón u otra, se sienta víctima de alguna limitación y este hecho conlleva una “distorsión” (Woolf *apud* Ana Nuño, 1993: 18). La “distorsión” a la que se refiere Woolf es el “compromiso literario” que impone la condición de mujer a

las mujeres conscientes de su marginación. (Nuño, A., 1993: 14-15). Sin embargo en otro momento de ese artículo Woolf afirma que, en el caso de sus contemporáneas, “la escritora ha dejado de ser una resentida; ha dejado de sentir rabia; ha dejado de suplicar y protestar<sup>66</sup> a medida que escribe” (Woolf, *apud* Nuño, 1993: 18).

Además de la teoría del compromiso de la obra literaria, afirma Nuño que Woolf expone otras dos teorías importantes que aluden “a lo que propiamente femenino pueden encerrar las obras de ficción escritas por mujeres” (Woolf *apud* Ana Nuño, 1993: 18): Los temas, que parten de la autobiografía y evolucionan hacia una exploración del propio sexo y el lenguaje. Se refiere Woolf a una “dificultad técnica” que “reside en la frase, cuya forma no se ciñe a su talla. Es una frase forjada por los hombres; es demasiado amplia, demasiado pesada, demasiado pomposa para una mujer [...] Este es el instrumento que toda escritora ha de forjarse. Debe alterar y adaptar la frase común hasta dar con una que se ajuste a la forma espontánea de su pensamiento, sin aplastarlo o distorsionarlo” (Woolf, *apud* Nuño, 1993: 18).

Para Ana Nuño, en esta cita está la base de la actitud actual de “un grupo de escritoras, convencidas de la necesidad de definir la literatura femenina partiendo de postulados lingüísticos y psicoanalíticos” (Ana Nuño, 1993: 18). Por tanto entendemos que las tres posiciones que propone Nuño para la literatura femenina serían: Compromiso militante con la condición femenina, defensa de los valores estrictamente literarios y necesidad de definir la literatura femenina partiendo de postulados lingüísticos y psicoanalíticos, postura esta última de gran importancia en el mundo francés, fundamentalmente en la obra de Hélène Cixous: “Lo verdaderamente novedoso de la “escritura femenina” de Cixous reside en el incesante juego de distorsiones, fragmentación y recomposición a que somete el lenguaje” (Nuño, 1993: 19).

---

<sup>66</sup> Biruté Ciplijauskaitė (1995) ha señalado la serenidad como uno de los rasgos que caracterizan a las escritoras de finales de los noventa.

Desde los años setenta, un grupo de escritoras francesas ha venido desarrollando, con gran virtuosismo teórico, la tesis de una escritura femenina que encarna, no ya en la denuncia de la represión de las mujeres a manos del “orden patriarcal”, sino en la exploración del universo femenino a través de la subversión del cuerpo de la escritura. (Nuño, 1993: 18).

En definitiva, el debate sobre la caracterización de la “escritura femenina” se sitúa en:

Las mujeres escriben para denunciar aquello que las oprime, para hablar de sí mismas y de su ignorado mundo, para elaborar una obra que pueda medirse con la de cualquier hombre. Pero estas tesis son tipológicamente distintas. Las dos primeras declinan, cada una a su manera, una misma función. Son la expresión de una militancia, la una de corte sociológico, la otra tributaria del psicoanálisis y la lingüística. Ambas nos ofrecen una definición transitiva de la literatura femenina, que pasa a ser considerada como un instrumento útil para la consecución de unos fines determinados. [...] Huelga decir que la tercera es la definición intransitiva de la literatura, es decir, uno de los pocos legados de la modernidad literaria que a duras penas sobrevive en nuestra posmodernidad deconstructiva. (Nuño, 1993: 19).

Concluye Nuño afirmando sobre las dos primeras propuestas que “no es difícil ironizar sobre la concepción militante de la literatura” y, sobre la última propuesta, afirma:

La época en que vivimos, con su poderosa carga de escepticismo y su rechazo visceral de toda forma de rigidez teórica, tampoco ve con buenos ojos el rigor y el ascetismo que animaron el proyecto de la modernidad. En estas condiciones, ensayar una definición de la literatura femenina no puede pasar de ser un ejercicio anacrónico. A lo sumo habrá que conformarse con un modesto balizaje. Y, en el ámbito

de la literatura en lengua española, con la aún más moderna proposición de comenzar por el comienzo: recatar del olvido las voces femeninas. (Nuño, 1993: 19).

En 1972, la *Estafeta Literaria* había planteado la espinosa pregunta a seis escritoras a las que invita a participar en el debate: Carmen Bravo Villasante (ensayista), Marta Portal (novelista), y a cuatro poetisas (*sic*): Elena Andrés, Concha de Marco, Marta Portal y Pureza Canelo. Para Jacinto López Gorgé, autor del artículo se trata de un tema candente, –“está en carne viva en España” (López Gorgé, 1972: 14)– que debe su actualidad a la nutrida presencia de mujeres en el campo de la escritura a diferencia de los casos excepcionales que podemos comprobar antes del siglo XIX.

La indagación de López Gorgé se plantea desde tres presupuestos que no debemos ignorar puesto que nos muestran la posición del entrevistador en un asunto sin duda polémico. El primero es la confirmación de la capacidad intelectual de las mujeres a las que se les ha regateado, incluso en épocas muy recientes, el ejercicio del pensamiento: “Sobre la capacidad de la mujer, a todos los niveles, sería estúpido dudar. La mujer ha demostrado que, salvo en fuerza física, está en igualdad de condiciones que el hombre para cualquier tarea” (López Gorgé, 1972: 14).

El segundo punto que se pone de relieve es precisamente la evidencia de que las mujeres han sido excluidas históricamente del discurso público negándoles su inclusión en el canon, el respeto como creadoras o el ingreso en la Real Academia Española. Y el tercer punto sobre el que llama la atención es su postura personal de mero notario que no se pronuncia sobre un hecho que reconoce polémico y que disgusta a muchas escritoras.

Efectivamente, la reacción general de las escritoras entrevistadas es la negación rotunda de rasgos diferenciales de la “escritura femenina”, precisamente por lo que pueden tener de marginales: “El tema me ofende. Y me ofende porque entraña una discriminación que no acepto y contra la que tengo que luchar” (Gatell, 1972: 15); “No se debe diferenciar apenas nada la literatura

femenina de la masculina. Estoy con Angelina. Esta discriminación me parece vejatoria para la mujer” (Marco, C. de, 1972: 15); “No existe ninguna diferencia radical” (Canelo, 1972: 15); “Considero que el arte no es sexuado” (Portal, 1972: 16).

Las razones, tantas veces repetidas, de que la literatura carece de sexo dialogan con las palabras de Concha de Marco “la literatura es una nada más, sea cual sea el sexo de quien la cultiva” (Marco, C. de, 1972: 15) y Carmen Bravo Villasante, quien practica una especie de reducción al absurdo al darle la vuelta al argumento:

Fijaos, por contraste, lo extraño que resultaría llamar a varios escritores para decirles que iba a haber un coloquio de literatura masculina...¡Pues daría risa! [...] Imaginaos lo que sería decir de un escritor: ¡Cómo escribe este hombre: como una mujer! Nos daría risa ¿Verdad? (Bravo Villasante, 1972: 15).

Además de la negación categórica de rasgos diferenciales dentro de la literatura “de verdad” relacionados o motivados por razones de género, las autoras nos dan dos argumentos más: Uno es el reconocimiento de un subgénero literario que podría denominarse “femenino” –“Sí, hay una literatura exclusivamente femenina, que es la literatura de modas, la literatura de cotilleos, de gentecilla, de nada [...] Y eso no merece el nombre de literatura” – del que por supuesto se declaran absolutamente alejadas.

Nosotras, las escritoras que estamos aquí, nada tenemos que ver con ese tipo de literatura femenina. Escribimos poesía, novela, ensayo... Pero literatura, auténtica literatura. Literatura indiscriminada. Literatura a secas, sin adjetivos. Literatura y punto. (Marco, C. de, 1972: 16).

El otro argumento hace referencia a las mayores dificultades que encuentran las mujeres para poder dedicarse a una actividad diferente de las previstas por la ideología del patriarcado y no sólo por resistencias del entorno,

sino también por la propias convicciones educativas sobre las obligaciones femeninas.

Porque los condicionamientos de una mujer no son los mismos que los del hombre. El hombre puede trabajar todas las horas del día en su vocación. Pero las mujeres siempre tenemos algo que nos quita muchas horas de trabajo vocacional. Y es el cuidado de la casa, de los hijos, la que los tiene, del marido; en fin, de la vida cotidiana. Y muchas mujeres se dejan envilecer; así digo, envilecer, por esa urgencia del trabajo casero. Y entonces ya no hacen nada. ¿Cuántos valores perdidos puede haber por ahí de mujeres con talento y vocación de escritoras? (Marco, C. de, 1972: 17).

En la década de los ochenta, Marta Traba planteaba una postura totalmente contraria a la que acabamos de exponer. En "Hipótesis sobre una escritura diferente" (1981), las características diferenciales del texto femenino parecen claras: por una parte la insistencia en el emisor y por otra la orientación hacia fuera, hacia el canal de comunicación, son para la autora dos rasgos característicos del discurso femenino.

Creo que sí hay un texto, o *una literatura femenina diferente*; [...] Aclaro asimismo que en ningún momento me referiré a lo femenino como *calificativo*, tal como las escritoras estamos acostumbradas a recibirlo paternalmente (las fáciles y desgraciadas alusiones a la "feminidad", "los sentimientos", "las glándulas", "los trabajos de ama de casa", la "ternura maternal", debilidad, delicadeza, poesía, etc.; o sus contrarios igualmente infortunados, como el frecuente "escribe como un hombre" que he merecido reiteradamente a lo largo de mi trabajo), sino como *diferencia de texto a texto, de escritura a escritura*. (Traba, M., 1981: 11).

En cuanto a la elaboración del lenguaje señala la autora cuatro rasgos distintivos que lo relegan a una literatura marginal (Traba, M., 1981: 11):

- a) Los textos femeninos tienden preferentemente a *encadenar* los hechos,[...] El símbolo aparece casualmente y al final del encadenamiento.
- b) Se interesan preferentemente por *una explicación* y no por una interpretación del universo.
- c) Se produce una continua intromisión de la esfera de la realidad en el plano de las ficciones, lo cual tiende a empobrecer y a eliminar la metáfora y acorta notablemente la distancia entre significante y significado.
- d) El texto femenino vive, lo mismo que ocurre con el relato popular, del detalle. En primer lugar, esto dificulta la construcción global del símbolo; pero, en segundo término, lo relaciona con un relato enteramente proyectado hacia fuera, hacia el canal de comunicación.

Traba emparenta el texto femenino con el cuento popular y con las distintas manifestaciones de la oralidad de modo que entiende que se dirige a una audiencia más iletrada. “Es una *literatura marginal*, para marginales, más que una *literatura fetiche*, para iniciados” (Traba, M., 1981: 11), lo que la deja fuera del sistema interpretativo muchas veces.

La ausencia casi general de textos femeninos, no sólo como base de teorías literarias, sino en antologías de toda especie, que toman como modelo el texto masculino [...] porque simplemente los hombres que redactan tales códigos piensan en las mujeres escritoras como sub-productoras de un modelo único. (Traba, M., 1981: 11).

Admite la autora que en los años ochenta el número de escritoras y escritores está prácticamente igualado, lo que no resuelve su marginación por lo que propone:

Dejar de ser cultura sumergida y transformarse en movimiento capaz de tomar distancia y aceptar sus peculiaridades, sin tratar de imponerse en forma invertida, es decir, montándose sobre su contrario. [...] Si

tomamos conciencia de nuestra marginación y, por añadidura, de nuestro lugar en la contracultura, nos sería fácil rechazar *ser habladas* por otros. [...] situación de inferioridad que ya nos va quedando atrás, superada de ipso por un “corpus” de literatura femenina a la espera de que se aprenda a leerla correctamente. (Traba, M., 1981: 11).

Sin embargo, Margarita Russotto, en la década de los noventa, rechaza los argumentos de Traba y entiende que la literatura escrita por mujeres participa de muchos rasgos presentes en la literatura de los hombres. Rechaza además que la literatura femenina se conciba como marginal ya que desde el momento que “usa el código culto pasa de la periferia al centro, esto es, es asimilada por el discurso dominante” (Russotto, *apud* Pulido Tirado, 2003: 243).

No podría hablarse entonces de escritura femenina como categoría estática, asimilada a una imagen de *diferencia como sinónimo de minusvalía u obstáculo* insuperable, pues ella no sólo incluye sino que tiene derecho a todos los ensayos y encabalgamientos tanto de la norma como del desvío, de la opresión de la tradición y la búsqueda de nuevas formas que ella misma promete, sin restricciones temáticas ni lingüísticas, con la libertad de asumir todas las máscaras y configurar todas las visiones. (Russotto, *apud* Pulido Tirado, 2003: 243).

Helena Araujo también se pregunta por la especificidad de la literatura femenina en el artículo “¿Escritura femenina?” (1981), y entiende que las mujeres han sido tradicionalmente marginadas por la cultura patriarcal de modo que “La exclusión a que han sido sometidas las ha reducido al anonimato” (Araujo, H., 1981: 33), por lo que la mujer ha de encontrar su propio lugar en el discurso en una sociedad donde los hombres han censurado su sexualidad y su libre expresión. Su posición se inscribe en el feminismo militante de las autoras francesas que afirman la imposibilidad de un lenguaje femenino –así como su necesidad de construcción– dada la marginación secular a la que la mujer se ha visto sometida por la cultura patriarcal. “Escribir sería para ella aspirar a una relación no-censurada con su sexualidad [...] Al

ejercer con libertad la escritura, la mujer llegaría a imponer su propia sintaxis” (Araujo, H., 1981: 344-35).

Genara Pulido Tirado, al estudiar “La reflexión teórica en España sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario” (2003), recuerda, a propósito de las tesis de Araujo: “La literatura sería para la mujer, en suma, la vía para dar a conocer la especificidad de su propia subjetividad y de un inconsciente reprimido y rechazado en tanto que ha sido el hombre el que le ha atribuido el suyo propio” (Pulido Tirado, 2003: 220); pero insiste, igualmente, en la variedad de matices que supone el aceptar que en la década de los ochenta las mujeres están en mejores condiciones que en épocas pasadas para acceder a la educación y a la cultura literaria, así como a los recursos retóricos.

No podemos ignorar, en cualquier caso, que como en el ensayo de Marta Traba, se identifica a la literatura escrita por mujeres con formas orales, arcaicas y primitivas de literatura pasando por alto que, si tal relación se ha producido y se sigue produciendo en muchos casos, cuando ellas escriben sus artículos la mujer se ha incorporado ya a la enseñanza, al mundo de las letras, y tiene los conocimientos necesarios para hacer uso de los mismos recursos literarios que el hombre. (Pulido Tirado, 2003: 220).

Según Elena Araujo, a la mujer se la educa acorde con su estatus de inferioridad, por lo cual debe medir sus palabras y adaptar su discurso al lugar que socialmente se le ha designado. Es lo que Rofin Lakoff manifiesta en *El lenguaje y el lugar de la mujer*: “El discurso de la mujer es indirecto, repetitivo, vacilante, oscuro, exagerado, frente al del hombre que es directo, claro, correcto y va al grano” (Lakoff, *apud* Riera, 1989: 25). Pero, para Carmen Riera, esto no puede mantenerse hoy y entiende que las repeticiones que se encuentran en el discurso femenino son la consecuencia de su necesidad de hacerse oír y el temor de que no la escuchen. Dice también que lo inconcreto del discurso femenino se explica por la necesidad de aprobación que por parte del varón ha

mostrado la mujer históricamente como producto de las condiciones sociales de dependencia<sup>67</sup>:

Los circunloquios, perífrasis, eufemismos para evitar los tabúes, el rechazo de la blasfemia, palabrotas y tacos, están ligados a aspectos fundamentalmente educacionales, como ha señalado Elena Araujo, escritora colombiana que ha tratado también el tema de la escritura femenina, la educación que hasta hoy se ha dado a las niñas se basa en la obediencia, la pasividad y el temor. (Riera, 1989: 25).

Justo lo que Pulido Tirado entiende como producto de la educación transmitida históricamente a las mujeres en Occidente.

La educación sexual negada en occidente a la mujer por una religión y una moral puritanas, el surgimiento del psicoanálisis con su visión de la mujer como ser castrado, o la aparición de un pensamiento científico y logicista que atiende cada vez más al mundo exterior dificultan la comprensión de la subjetividad femenina.[...] Se acepta, por tanto, lo diferencial femenino, de ahí que se recurra a la explicación de esta diferencia por factores de discriminación histórica que tendrían unas consecuencias literarias concretas. (Pulido Tirado, 2003: 219).

Carmen Riera, en “Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?”, vuelve a una serie de preguntas que sitúan la cuestión: ¿Existe una literatura específicamente femenina? ¿Escribe la mujer de modo distinto al hombre? ¿Se puede hablar de dos tipos de literatura: la que escriben los hombres y la que mal escriben las mujeres? ¿Por qué autoras de éxito (M<sup>a</sup> de Zayas, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda) en su momento han sido tan poco estudiadas? ¿Por qué Beatriz Cienfuegos o Carmen de Burgos, Colombine, son hoy casi desconocidas? ¿Tiene conciencia la mujer de que está utilizando un

---

<sup>67</sup> Citamos por “Femenino singular”, en López A, y Pastor, M. A. (1989).

lenguaje que no le pertenece porque evidencia un enorme lastre de usufructo masculino? ¿Deben las escritoras rehusar el lenguaje masculino y buscar un lenguaje propio? ¿En qué consiste ese lenguaje propio, no prestado? ¿Es el discurso literario de la mujer diferente al del hombre? (Riera, 1989: 25).

Carmen Riera define literatura como “Creación a través de la lengua”.

Se llega a escribir literatura tras una manipulación consciente de los materiales lingüísticos, basándonos en el uso no referencial [...] connotativo de los mismos, a través de la violación de la norma y de la vinculación a un código nuevo que empieza a regir cuando entramos en el universo literario. (Riera, 1989: 27).

De esta manera, históricamente, la mujer se ha considerado un ser con funciones procreadoras, pero ni siquiera en esta labor ha desempeñado el papel principal, sino que ha sido vista como mero receptáculo inseminado por el varón. Si a esto sumamos la inteligencia femenina, secularmente negada desde Aristóteles, y la insistencia en el encerramiento y el silencio de las mujeres, comprenderemos lo difícil que es que éstas puedan expresarse con libertad.

De la filosofía aristotélica y de la religión judeo-cristiana surge el pensamiento misógino que llega hasta hoy a la creencia de que una mujer que transgrede su papel de esposa y madre para entrar en un terreno masculino —la acción, la creación que rebasa la órbita doméstica para adentrarse en los cotos vedados del varón— no es del todo una mujer o, al menos no es decente. Es más, es una mujer sospechosa de masculinización. (Riera, C., 1989: 29).

La visión patriarcal es la que permite la paradoja de que se hable de rasgos masculinos o varoniles en algunas mujeres o en su escritura y que precisamente sean más valoradas por ello. Muy diferente es, en cambio, la postura que se adopta cuando un hombre en su actitud o en su escritura hace alarde de actitudes femeninas. Prueba de esto es que en el siglo XIX las

escritoras utilizan pseudónimos masculinos: Aurora Dupín –George Sand–; Cecilia Böhl de Faber –Fernán Caballero–; María Evans –George Elliot–; Caterina Albert i Paradis –Víctor Catalá–.

Carmen Riera nos recuerda las palabras del crítico e historiador alemán, Hans Mayer, para quien una mujer que escribe es “una Judit armada de pluma y la pluma puede ser un arma tan peligrosa como una espada” (Mayer, *apud* Riera, 1989: 29).

Fernán Caballero que constituye un ejemplo bastante claro de la ñoñería, la pacatería y la beatería entendidas en su época como específicamente femeninas consideraba que “más adornan la débil mano femenina la aguja que no la pluma”, aunque ella se dedicara más a la literatura que a la labor. Ninguna de esas escritoras decimonónicas se planteó el problema de la especificidad de la literatura ni tuvo conciencia de utilizar un lenguaje ajeno. (Riera, 1989: 29).

Es Virginia Woolf la primera mujer que entiende que las escritoras trabajan con un lenguaje prestado, tremendamente marcado por la tradición patriarcal cuando no misógina. Woolf se adelanta: “La conciencia de rebeldía ante el lenguaje patriarcal sólo podemos encontrarla en diversos escritos femeninos de las últimas décadas y es fruto de posturas feministas” (Carmen Riera, 1989: 30). La escritura del cuerpo tuvo su punto de partida en la toma de conciencia de escritoras francesas como Marguerite Duras o Luce Irigaray. Riera se pregunta si podemos diferenciar a través del lenguaje la escritura femenina de la masculina o si es el referente o el tema lo que la distingue. Entiende que los temas sean distintos, puesto que:

La mujer que accede a la literatura con posterioridad a hombre se pregunta, de entrada, por ella misma, por su identidad. El hombre, en cambio, no se cuestiona en función de su sexo, sino como persona, ya que está seguro de su función, de su lugar, se sabe perteneciente a la clase dirigente, a los dominadores. (Riera, 1989: 31).

Así encontramos referentes muy poco aludidos en la literatura de mujeres como los burdeles o el servicio militar.

La elección que realiza el autor entre las posibilidades que le brinda el sistema lingüístico ¿es distinta si se trata de una autora? ¿El desvío de la norma, configurador del estilo del autor, es doble si se trata de una escritora puesto que debe desviarse dos veces: como escritura que rechaza el lenguaje de uso, —es decir, los aspectos denotativos de éste— y como mujer que rechaza el lenguaje eminentemente masculino. De momento no tengo respuesta (Riera, 1989: 31-32).

Entiende la autora que, para responder a esto, harían falta largos y minuciosos análisis comparativos de obras escritas por mujeres y por varones en un mismo lugar y tiempo, con circunstancias psicosociales parecidas. Se pregunta si sabríamos diferenciar si un texto lo ha escrito un hombre o una mujer cuando el tema sea el mismo, es decir, si sabríamos diferenciarlo sólo por las características de su escritura. Concluye diciendo que no está segura de si se pondrían diferenciar y plantea que quizás la diferencia esté en el tono. Apoya su tesis con ejemplos de la escritora colombiana Marta Traba para quien la literatura de mujer es distinta, y la emparenta con la literatura oral y con la literatura marginal dirigida a un público menos letrado. Por el contrario, Julia Kristeva entiende que las características diferenciales de la literatura de las mujeres se deben a la marginalidad socio-cultural que ha sufrido históricamente. Riera concluye diciendo que considera que estas situaciones de represión en el lenguaje no se dan en las escritoras actuales, pero posiblemente sí en las de siglos anteriores.

A finales de la década de los noventa Olvido García Valdés vuelve a plantear la pertinencia de la posible especificidad de la poesía escrita por mujeres. Afirma que desde 1928, año de la conferencia que Virginia Woolf ofreció y que sería el germen de *Una habitación propia* (1929) el tema no ha perdido actualidad

a la vez que reconoce las dificultades para llegar a una conclusión satisfactoria y unívoca, entonces como ahora.

¿Poesía escrita por mujeres: distinta, por tanto, de la que escriben los hombres? ¿Podría, incluso, llegarse a hablar de una poesía femenina? ¿Cuáles serían los rasgos, en tal caso, de esta escritura? O, al contrario: se oye a veces decir que ninguna diferencia hay entre la poesía escrita por mujeres y aquella que han escrito los hombres; es imposible discernir, al leer un poema, el género del autor; un poema es bueno o malo, todo lo demás carece de importancia. Esa es la cuestión, de eso es de lo que se ha seguido hablando desde 1928, de lo que seguimos hablando hoy, y respuestas ha habido para todos los gustos. (García Valdés, 1996: 1).

Admite García Valdés las dificultades implícitas, pues no es fácil o incluso a veces imposible distinguir partiendo exclusivamente del texto si la mano que lo ha escrito es de un hombre o una mujer. Otra cosa es, pensamos, la voz, el sujeto poético que aparece explícito o implícito en el poema y que naturalmente puede ser masculino o femenino. Así es fácil recordar la voz del alma –femenina– que aflora en la *Noche Oscura* de San Juan de la Cruz, lo que lleva a Olvido García a afirmar:

Nada seguro dice, pues, un texto de quien lo ha escrito, de sus ilimitadas posibilidades de ocultamiento o irización, de camuflaje o huida. No hay una escritura, una poesía, propia de las mujeres y otra a medida de los hombres. De acuerdo. Y, sin embargo, cuando oigo a Virginia Woolf decir que, si una mujer coge la pluma, lo primero que debe encontrar es su propio –propio de ella– fraseo, la medida y el ritmo adecuados a sí misma, y que no le servirán de nada las medidas masculinas, por más que pueda aprender de ellas y en ellas útiles trucos, tiendo a inclinar la cabeza dándole la razón. (García Valdés, 1996: 1).

La argumentación de García Valdés se presenta de forma dialéctica: “¿Es que creo que hay algo, entonces, algo como una esencia, quizá rítmica o

respirable, que las mujeres escritoras compartimos y que nos distingue de nuestros colegas varones?” (García Valdés, 1996: 1). La respuesta, negativa, rechaza la categoría “mujer” por el esencialismo inscrito y reivindica, a su vez, el nominalismo y la diversidad de la categoría plural: “mujeres”.

Yo creo que no hay una escritura femenina, pero sí hay una escritura de las mujeres. Y quien dice que pretender clasificar una obra teniendo en cuenta el género de quien la escribió es como pretender clasificarla por el color de sus ojos, simplifica, me parece que interesadamente, la cuestión. [...] La lengua es reproductiva, pero es también productiva, como sabemos. Y si es cierto que quizá no podemos, al leer una frase, saber si es un varón o una mujer quien la ha escrito (pues eso supondría que todas las mujeres escribirían como la mujer y todos los hombres como el hombre) (García Valdés, 1996: 13).

La conclusión, pues, a la que llega García Valdés es que la experiencia histórica de “ser mujer” ha de influir necesariamente en la visión del mundo y en la expresión del mismo a través de la escritura.

¿Cómo no va a haberla tenido, para la literatura y para la lengua, la situación jurídica, social y cultural que es la historia de las mujeres y que impedía su acceso en pie de igualdad a esa misma literatura? Si los escritores y escritoras somos sujetos de experiencia y conocimiento, como las demás personas, y sujetos hablantes como ellas, pero privilegiados en el uso que del habla hacemos, ¿cómo no va a influir la experiencia histórica, y la experiencia presente y personal, de las mujeres, de la mitad de la población, en lo que ellas escriben? ¿cómo no va a ir creando una lengua y un modo de ver y pensar el mundo? ¿cómo no va a ir modificando las formas de vida, acompañándonos más plenamente, más completamente? (García Valdés, 1996: 14).

### 3.2.1.2. Construcción y evolución del sujeto lírico.

Parejo al tema de la especificidad de la “poesía femenina” ha corrido otro no menos interesante, el que se plantea las particularidades del sujeto lírico “mujer” o del sujeto lírico “construido por las mujeres” así como su evolución en la poesía que se escribe en España a partir del denominado *boom* de la poesía escrita por mujeres en los años ochenta. A ello se van a referir las profesoras e hispanistas, Sharon Keefe Ugalde: “El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina en castellano” (1993), Biruté Cipliauskaitė: “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de la mujer” (1995), y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla: “La construcción del sujeto lírico en las mujeres” (2000).

Ugalde señala dos aspectos de la nueva poesía femenina en castellano: Su proceso evolutivo y su coherencia como escritura femenina. Basa su trabajo en una muestra de veinte poetas<sup>68</sup> que han publicado abundantemente entre 1970-1990 y entiende que las estrategias de enfrentamiento que las poetas articulan frente a la cultura dominante son la *subversión* y la *revisión*: “Al reconocer la objetivación y el silencio a que ha sido relegada la mujer durante siglos, la poeta de hoy se enfrenta con una crisis de expresividad” (Ugalde, 1993: 28).

¿Cómo condenar el orden dominante y, más difícilmente, cómo construir una identidad propia si la tradición literaria está impregnada de preocupaciones masculinas? Para salir de este dilema expresivo, las poetas recurren a dos estrategias principales: la subversión y la revisión. (Ugalde, 1993: 28).

---

<sup>68</sup> M<sup>a</sup> Victoria Atencia, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Clara Janés, Amparo Amorós, Pureza Canelo, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Julia Castillo, Carmen Borja, Andrea Luca, Blanca Andreu, Amalia Iglesias, Almudena Guzmán, Luisa Castro, Carmen Albert.

La subversión, según Sharon Keefe Ugalde es un modo de desmontar las construcciones simbólicas que han oprimido a la mujer durante siglos, así por ejemplo en algunas poetas como Concha García o Ana Rossetti el tema amoroso se subvierte a veces de manera dramática, por ejemplo cuando el amor se presenta como el principal impedimento para la identidad y la autonomía personal de la mujer. Así lo vemos en García, mientras que en Rossetti la subversión adquiere un carácter festivo y paródico donde el objeto poético de la tradición, intercambia los papeles con el sujeto poético. También *Quevediana* de Amparo Amorós presenta otro ejemplo de subversión festiva que atañe a temas y métrica.

La revisión y la construcción de mitos se plantea como otro modo de enfrentamiento y apropiación del imaginario patriarcal. Así *Ofelia* y *Dánae* en Rosa Romojaro, *Penélope* en Isabel Rodríguez, Silvia Ugidos e Inmaculada Mengíbar, o la construcción del mito de la mujer sola y autosuficiente, *Innana* de Juana Castro.

Según Sharon Keefe Ugalde se revisan también las relaciones con la tradición femenina. A la complacencia en poéticas del abandono en las que pudieron incurrir muchas poetas desde el siglo XIX se opone la aceptación de la soledad: “el placer erótico junto con la ironía, reemplazan el sufrimiento pasivo” (Ugalde, 1993: 30). Así sucede en *Usted* (Almudena Guzmán) y en *Odisea definitiva* (Luisa Castro) donde dos mujeres recuerdan el fin de un amor, pero huyendo de culpas y dramatismos. La subjetividad femenina aparece con frecuencia escindida entre la mujer que se es y aquella para la que se ha educado (Concha García). Sharon Keefe Ugalde señala también la presencia de largos poemas unitarios con una línea narrativa que no sólo reflejan la tendencia de la poesía española actual hacia lo narrativo, sino que suponen un cambio en la tradición poética femenina, lo que dotaría a la poesía de coherencia.

Las estrategias de la subversión y la revisión de la tradición literaria dominante y de la continuidad, la transformación y el “rescate” de la tradición femenina, permiten a las poetas actuales forjar un lenguaje poético capaz de crear una identidad femenina autóctona. Como resumen esquematizado, podemos hablar de tres intuiciones fundamentales que el poema como proceso de autoconocimiento va revelando: el reconocimiento de la permeabilidad del *yo* femenino, la reposición del Eros, y la adquisición del poder de inscribirse a sí misma. (Ugalde, 1993: 31).

Según opinan varias autoras en las entrevistas realizadas por Sharon Keefe Ugalde, “el papel central del erotismo femenino en el proceso de autodescubrimiento es la novedad más significativa de la poesía reciente, y los textos poéticos lo confirman” (Ugalde 1993: 32). De modo que la constitución de la mujer en sujeto erótico y la asunción de su cuerpo sin pasados pudores, visiones inéditas del amor lesbiano, así como la representación del amor sin jerarquías constituyen rasgos de la “subjetividad femenina inscrita en la nueva poesía” (Ugalde, 1993: 32).

También la hispanista Biruté Ciplijauskaitė ha señalado los nuevos rumbos en los que en su opinión discurre la poesía femenina de los noventa. Partiendo de la clasificación de Elaine Showalter de la literatura en: femenina (tradicional), feminista (combativa) y de mujer (aceptación de su realidad), afirma que hay escritoras en España que han evolucionado de un grupo a otro y otras que ya parten de la escritura “con una autoconciencia serena, aceptando su condición femenina” (Ciplijauskaitė, 1995: 278).

Se podría observar una evolución hacia una afirmación más serena, menos fogosa o rebelde incluso en autoras como Blanca Andreu, Ana Rossetti y Juana Castro. [...] casi todas parecen haber superado la crisis de identidad, han descubierto una voz propia totalmente original, y con ello han conseguido mayores logros tanto en el discurso que se podría

llamar rebelde como en el que repite las pautas femeninas tradicionales, pero con más firmeza. (Ciplijauskaité, 1995: 282).

Para Biruté Ciplijauskaité “La representante más ilustre de la “afirmación serena” es sin duda alguna María Victoria Atencia, cuya obra no presenta dilemas de opción mujer/poeta, sino que en una dualidad sostenida afirma la coexistencia de las dos” (Ciplijauskaité, 1995: 283), en cuya obra poética no contienen ternura y autoafirmación como mujer, sino que lo erótico aparece plenamente integrado en lo espiritual. Concluye señalando que las poetas de los noventa: “Han conquistado su lugar en el panorama contemporáneo. Habiendo descubierto luz interior, que se convierte en palabra, no necesitan gritar” (Ciplijauskaité, 1995: 291).

Por su parte M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, asumiendo nuevas versiones de sujetos líricos femeninos, destaca la heterogeneidad como característica más importante: “El patrón del yo lírico femenino que, aunque diferente en muchos aspectos del modelo tradicional heredado, en modo alguno es homogéneo, sino que, al igual que en los varones, se expresa de manera plural” (Hermosilla, 2000: 13).

Hermosilla parte del reconocimiento de que las poetas siguen sin estar incluidas en las antologías de poesía en igualdad de número que los varones<sup>69</sup> todavía a finales del siglo XX y después de la eclosión de poemarios de mujeres a partir de los ochenta y analiza también los estereotipos asociados históricamente a la escritura femenina, muchos de ellos representados por el término peyorativo “poetisa”.

Para M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla “en gran medida lo femenino es una construcción cultural, según ha subrayado el pensamiento posmoderno” (Hermosilla, 2000: 9), y sitúa, a partir de los setenta, la construcción de nuevos

---

<sup>69</sup> Se refiere a *El último tercio de siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española (1998)*, donde, a pesar de ser “consultada”, sólo aparecen tres mujeres – Ana Rossetti, Olvido García Valdés y Blanca Andreu – frente a veinticinco hombres.

sujetos poéticos<sup>70</sup> de mujer, diferenciados de los propuestos por los varones y señala algunas notas sobre estilo y temas que apoyan esta diversidad:

El estilo va desde la huella del Siglo de Oro (Ana Rossetti, Ángeles Mora o María Rosal) al surrealismo (Blanca Andreu), pasando por el poema en prosa (M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Graciela Baquero, Isla Correyero o Chantal Maillard) o la retórica del silencio (M<sup>a</sup> José Flores, Ada Salas o Pilar González España). (Hermosilla, 2000: 10).

En cuanto a los temas, muy variados, las poetas de los ochenta y noventa presentan variantes respecto a las posturas tradicionales: “En el tratamiento del amor, la concepción idealizada que ponía una distancia insalvable entre los amantes es sustituida por otra más real basada en una vivencia compartida” (Hermosilla, 2000: 11). “En otros momentos se invierte la imagen que tradicionalmente la lírica ha ofrecido de la mujer, relegada al papel de la amada. Ahora, en cambio, se convierte en sujeto deseante [...] y es ella la que a veces toma la iniciativa y seduce” (Hermosilla, 2000: 11), todo ello, con frecuencia unido a la reinterpretación de mitos. Una mirada desmitificadora de la que tampoco escapa la religión, afirma Hermosilla, particularmente en relación con la obra de M<sup>a</sup> Antonia Ortega, así como nuevas e inéditas representaciones del cuerpo, no ya la belleza estereotipada, sino otra más cercana y real, sin obviar el cuerpo enfermo, o el cuerpo masculino como objeto de deseo, así como a la preocupación por el lenguaje para identificar y ampliar su propia concepción del mundo.

---

<sup>70</sup> No se trata del sujeto poético de la mujer, sino de sujetos diferenciados y plurales, como en los varones.

### 3.2.2. *A propósito de las antologías.*

#### 3.2.2.1. Poetas y antologías poéticas.

Al referirnos a las antologías, a las que ya hemos dedicado otro capítulo de carácter estadístico y bibliográfico, queremos incidir en textos críticos fundamentalmente significativos para nuestro estudio, en textos elaborados a propósito de las antologías, comentando, defendiendo o criticando alguno de sus aspectos significativos.

En este sentido, dividimos nuestro análisis en tres apartados. El primero, de carácter general, recoge las investigaciones de Cecilia Dreytmüller sobre la presencia de las mujeres en las antologías, en la revista *Zurgai* (1993). El segundo apartado recoge dos significativos artículos aparecidos con motivo de la recepción crítica de la controvertida antología *Las diosas Blancas*. Uno firmado por Antonio Enrique, "Vestales ante el altar de Apolo", en *El carro de la nieve* (1986); y otro por Ramón Buenaventura que, como antólogo, se defiende de las acusaciones y controversias suscitadas por su antología en un artículo publicado por la revista *Litoral* en 1986: "La marcha de las diosas blancas".

Por último, será la antología de Jesús Munárriz y Noni Benegas objeto de atención crítica, a partir de una entrevista que Ana Nuño realiza a Noni Benegas en *Quimera* y el artículo de Juan Carlos Suñén publicado en la revista virtual *El Crítico*.

Cecilia Dreytmüller basa sus argumentos en el análisis de unas cien antologías de poesía en lengua castellana publicadas a partir de 1939. En ellas, rastrea el nivel de participación femenina en el contexto de un proyecto de tesis doctoral *Poesía escrita por mujeres en España entre 1939 y 1989*, señalando dos hechos fundamentales, por una parte la escasa presencia de las poetisas en las antologías generales y por otra la tendencia a la publicación de la poesía de mujeres formando grupo aparte.

Para las mujeres representan un escaparate de su dificultosa posición en el mundo literario. Salta a la vista su escasa presencia. En cambio han proliferado recientemente las antologías que reúnen exclusivamente autores femeninos. El problema es doble: por un lado está la marginación de las poetas por parte del poder literario masculino y por otro su “ghetoización” a cuenta de los/las presuntos/as defensores/as de la poesía escrita por mujeres. (Dreymüller, 1993: 20).

Pero, ¿cuáles son las causas de la exclusión de las mujeres? Para Dreymüller es obvio que no responden a motivaciones de estricta calidad literaria, tal y como lo prueban los premios que avalan la obra de las poetas, así como la constitución de obras coherentes y muy fundamentadas.

La cuestión no es discutir sobre las cualidades de la poesía escrita por mujeres –ahí están las obras de Elena Andrés, Amparo Amorós o María Victoria Atencia entre muchas otras– la cuestión es discutir sobre la falta de trato igualitario y de reconocimiento que se practica en España y que perjudica no sólo a las autoras sino a toda la cultura del país. (Dreymüller, 1993: 20-21).

Otra de las cuestiones que se plantean es si las antologías estuvieran realizadas por antólogas, en lugar de antólogos, el trato hacia las mujeres podría ser más favorecedor o igualitario. Sin embargo, se comprueba que tampoco es así al analizar la antología de Elena de Jongh Rosell (1982), en la que aparece sólo una mujer, de quince antologados. Otro tanto ocurre con *Poetas de los setenta* (1987), de M<sup>a</sup> Pepa Palomero (tres mujeres de un total de veintisiete participantes). Con lo que Dreymüller considera que se da una falta de solidaridad manifiesta entre las mujeres poetas españolas, no así en otros países.

En vez de una postura de solidaridad, tal como se practica entre mujeres de otros países y que es de uso habitual entre hombres, lo que hay es egoísmo y desconfianza. Las poetas no saben asociarse. No aprecian el

apoyo mutuo y el compartir experiencias. El auto-aislamiento es seguramente un importante factor de marginación de la poeta española. (Dreymüller, 1993: 21).

La opinión de la poeta cordobesa Juana Castro viene a corroborar esta idea: “A este respecto tendré que decir que las mujeres escritoras temen perder el escaño si consideran a otras mujeres<sup>71</sup>” (Castro, J., 1993: 21).

Respecto a *Las diosas blancas*, Dreymüller no está de acuerdo con las acusaciones de paternalismo que recibió Buenaventura y le concede el mérito de haber enriquecido como nunca antes la polémica sobre la poesía escrita por mujeres, además de ser la más vendida hasta ese momento.

Leyendo atentamente sus antepárrafos y prólogos, sin embargo, resulta que se trata quizás de la primera aproximación radicalmente feminista al tema de la poesía escrita por mujeres. Ofrece un breve análisis histórico del papel desempeñado por la mujer en las letras y desenmascara las ideologías al servicio de la represión de la mujer. El antólogo parte de una postura paternalista, aunque confiese abiertamente que la suya sea “una actitud sexual ante el arte –que entiendo como seducción–, sino del “convencimiento pleno de que las mujeres poetas, por primera vez en la historia, están diciendo versos nuevos y enteramente distintos de los que dicen los hombres. (Dreymüller, 1993: 22).

---

<sup>71</sup> Esta opinión la recoge Dreymüller del cuestionario enviado por Juana Castro, quien se refiere a los factores extraliterarios de la publicación y recepción de la poesía escrita por mujeres. Es interesante la respuesta de Castro, en tanto que es una denuncia muy actual en la que coinciden otras poetas. Pero no podemos ignorar que la solidaridad se nutre de hechos concretos y que por el simple hecho de manifestar esta denuncia no quedan exentas de su parte de responsabilidad a la hora de abrir la puerta a otras mujeres. Otra postura perversamente sutil es la de algunas poetas que apoyan a aquéllas que piensan que no pueden hacerle sombra para así cumplir con su “cuota” de solidaridad. En cambio, cuando la poeta se muestra competidora se olvidan de que es una mujer. Otro modo de solidaridad, evidentemente interesada, es el que se practica con aquellas que, además de ser mujeres, ocupan puesto influyentes por cualquier circunstancia: dirigen revistas, colecciones, antologías, organizan congresos....

Los planteamientos puramente comerciales también aparecen en la reflexión de Drey Müller pues admite que la editorial Torremozas ha sabido comercializar una moda y se remite al prólogo de una de sus antologías “La poesía femenina vende...” (Drey Müller, 19993: 22). También Ana Rossetti en *Conversaciones y poemas* se había preguntado si realmente interesaba la poesía de las mujeres o se trataba de una moda.

### 3.2.2.2. Entre diosas y vestales.

Bastante literatura y controversias generaron las sucesivas publicaciones de *Las diosas blancas* y de *Ellas tienen la palabra*, ambas por la editorial Hiperión con doce años de diferencia. Veamos, en primer lugar el comentario que Antonio Enrique dirige a la antología de Ramón Buenaventura desde el pliego sevillano de crítica literaria dirigido por Rafael de Cózar, *El carro de la nieve*.

Si bien Buenaventura ha recibido bastantes críticas, muchas de ellas contra su postura paternalista, no es menos patriarcal el extenso artículo en el que el poeta Antonio Enrique comenta dicha antología. Para empezar fijémonos en el título “Vestales ante el altar de Apolo”, donde las que eran diosas acaban siendo rebajadas al servicio de un dios. Por otra parte, tanto el léxico como el tono remiten a una posición distanciada de enjuiciamiento donde la condición de mujeres predomina sobre la condición de poetas<sup>72</sup>.

Estoy con el antólogo en que sus muchachas – dicho sea sin intención paternalista – encarnan otra manera de ser y que, desde luego, rompen parámetros. [...] Pero, además, tienen algo que las distingue. Ellas no lo saben aún, pero empiezan a sospecharlo. Y se ponen nerviosas, son ariscas cuando quisieran ser amables<sup>73</sup>. No vamos a arrodillarnos, como

---

<sup>72</sup> También en muchos argumentos de Ramón Buenaventura en el prólogo a *Las diosas blancas* predomina la cuestión sexual sobre la artística.

sugiere el fervoroso antólogo, en un desvarío encantador, y no lo vamos a hacer porque aún no escriben lo suficientemente bien. Pero así les pediríamos divisa y sostendríamos de grado las bridas del corcel que montasen, para luego besar reverenciosamente esas manos que saben del tacto de los libros y la pluma. Porque ellas, aún disfrazadas, son vestales. Vestales ante el altar de Apolo. (Enrique, A., 1986a: 2).

Utiliza también el tópico de la superior sensibilidad de las mujeres para la poesía, que como hemos comentado en otros capítulos no lleva sino al menosprecio, pues si el hecho poético es consustancial a la mujer lo suyo nunca podrá ser arte, ni técnica, ni inteligencia. “La sensibilidad superior de estas jóvenes no exime de todo. La emoción, que en alto grado muestran las antologadas, no basta” (Enrique, A., 1986a: 2); o bien nos ofrece comentarios que difícilmente se le adjudicarían a poetas varones: “Edita Piñán, aquí hube de descansar: cuánta delicadeza, cuánto sentimiento, cuánta nostalgia en esta mujer” (Enrique, A., 1986a: 2). O las consabidas alusiones a la pasión que, por otra parte, no acostumbramos a escuchar en las críticas a los varones: “Lola Salinas [...] su pasión la desborda.[...] Rosa Ángeles Fernández, de ella es la más alta intimidad; su falta de pretensión, su sencillez, la hacen atrayente” (Enrique, A., 1986a: 2).

De la misma manera que recurre a la estrategia que hemos visto en otros críticos de alabar a una con el fin de minusvalorar a otra u otras: “La Rossetti es, a no dudarlo, la más hábil con el idioma, la más altamente estética” [...] Pilar Cibreiro tiene más voluntad que inspiración. (Enrique, A., 1986a: 2).

Otro de recurso minusvalorador es la comparación con los poetas:

En contraposición a los integrantes –hombres en su mayoría– de la antología *Florilegium*, la más próxima a ésta que nos detiene, las mujeres se presentan como más íntimas y afectivas, más ágiles, perspicaces, aéreas, directas, vitalistas, sensitivas, y desenfadadas. Y, por el contrario –perdón en la parte que me afecta– más caóticas y superficiales,

---

<sup>73</sup> Las trata como si fueran díscolos cachorrillos.

menos deductivas y menos idealistas, con riesgo cierto de dispersión e inconstancia, más sugestionables y menos trascendentes<sup>74</sup>. (Enrique, A., 1986a: 2).

Eso sí, cuando se trata de criticar el lenguaje o la técnica poética, parece que el crítico no duda y elabora unas reflexiones totalmente esencialistas criticando la “precaria formación literaria de las autoras”.

Habrán leído toda la literatura ultramontana y más, ahora bien no así a los clásicos auriseculares españoles y, si los han leído, los han leído mal (o lo que es lo mismo: de prisa). El resultado es la sintaxis, vivaz sin duda, pero paupérrima, la ausencia de calado, de hondura y potestad expresiva. Estas escritoras –se diría– no han descubierto (ni llevan camino de descubrir) la naturaleza íntima del castellano, consistente en que lo que se dice en castellano no puede decirse en otra lengua. Usan así un lenguaje sin impronta, casi estandarizado, postindustrial, anticastizo. Y más, estas escritoras pareciera que escriben –las más– sin serenidad, sin asiento, instantáneamente, sin reflexión. [...] Atropelladamente, sin conjunción entre las imágenes, lanzando, entre destellos encomiables, inmensos absurdos, enormidades feas, puros embelecocos que no deberían engañar ni siquiera a quienes lo ejecutan. (Enrique, A., 1986a: 2).

Por más que las mujeres se quieran presentar y de hecho se presenten como sujetos poéticos, la voz del crítico las vuelve a reducir a meros objetos decorativos, conforme a la tradición patriarcal más añeja. Así comenta Antonio Enrique algunas de las palabras del prólogo de Buenaventura.

Dice, tiene esa gallardía el antólogo, que su móvil fue “levantar un censo de amores posibles”. Le alabo el gusto: cualquiera de estas jóvenes

---

<sup>74</sup> Se sigue dando una visión de las mujeres “todo corazón y sentimientos” y en perpetua minoría de edad.

hubiera brillado con brillo propio, ante el Sultán, en los jardines de la Alhambra. (Enrique, A., 1986a: 2).

Preguntarnos si se le diría algo así, o como lo que sigue, a un grupo de varones que integraran una antología constituye pura especulación ridícula y esperpéntica, sin embargo, en el caso de las mujeres, tenemos que seguir escuchando y leyendo comentarios “galantes” sin que nadie o muy pocos se espanten.

Ante nosotros veintidós mujeres (un genio maligno me susurra sobre el hombro que ponga aquí que hay señoritas y zagalas, damas y aún caballeros). Son mujeres exquisitas, inteligentes, alegres. Alguna bellísima. Ellas nos han abierto su intimidad. (Enrique, A., 1986a: 2).

También Antonio Enrique (1986b) se había dirigido a Almudena Guzmán en un tono semejante a propósito de la publicación de su libro *Usted*, donde vuelve a repetir los tópicos de la sinceridad femenina: “es un buen libro. Hecho con tesón, con ensimismamiento, con independencia. Un libro deliciosamente femenino, muy sincero”, ya que incluso la inteligencia, cuando la nombra, es un adorno femenino más de la mujer no como sujeto del discurso, sino como objeto de admiración:

Lo que de esta escritora me ha encantado es su inteligencia. Como suena. Inteligencia para hacerse adorar [...] también por el modo de enfocar la experiencia amorosa o lo que sea, de situarse ante el amante (todo un señor profesor, perplejo en el fondo, al que conviene dar tratamiento); inteligencia por sus magníficas imágenes, que pese a lo rupturistas suenan a verdaderas; inteligencia para comunicarse con el lector y lograr con él una complicidad maravillosa. (Enrique, A., 1986b).

Y termina con una apreciación muy semejante a las comentadas, de manera que otra vez, en tono jocoso, vuelve al paternalismo sexista, con lo que volvemos a constatar que la perspectiva, el lenguaje y las consideraciones, en

general, con las que los críticos se dirigen a los poetas son desde luego de muy diferente cariz en función de una variable que nada tiene que ver con el arte y sí con presupuestos históricos y patriarcales: el género.

Almudena Guzmán, nacida en los madriles. Marabunta. Tifón de las Azores (¡!). ¿Cómo pudo ese señor profesor dejarte escapar? ¡Malhaya el turco! Inteligente hasta la ternura. Como tú, tu libro. (Enrique, A., 1986b).

Un año después de publicar *Las diosas blancas*, Ramón Buenaventura colabora con la revista *Litoral* (1986) en un número dedicado a la poesía escrita por mujeres. Con el título “La marcha de las diosa blancas”, además de introducir a las más jóvenes, dedica unas páginas a defenderse y atacar a las críticas recibidas por su antología, de la que al año siguiente aparecerá la segunda edición.

Hemos de notar que ya desde el título no se está refiriendo a la marcha de la antología *Las Diosas Blancas*, ya que, de ser así, aparecería el artículo con mayúscula y el título en cursiva, sino que por el contrario se refiere a la evolución de las poetas incluidas en la antología –ya bautizadas como Diosas Blancas–, y que, sobre todo, es un texto de respuesta a las críticas recibidas.

Parte de una postura argumentativa con un tono insolente para responder a sus detractores. Según él mismo admite le han reprochado casi todo: desde haber compuesto una antología de poetas demasiado jóvenes y además, mujeres, hasta el color de la portada, sin olvidar el título que también ha sido reprobado. Pues bien, todo lo acepta, y más, mostrando una actitud paternal e irónica precisamente con los que lo han acusado de paternalismo.

He aprovechado los diversos prólogos e introducciones para irritar a santos hombrines que nada me habían hecho, y que estaban ahí, tranquilamente, en sus acotados escondrijos, lijándose la costra e inyectándose en la sinapsis la dosis diaria de erudición, finas notas a pie

de página (cuando no de aguachirle pandillero: ay, niñitos, niñitos, de las bellas artes) (Buenaventura, 1986: 238).

Tras esto se reafirma en su postura: “Confesado queda, con regusto”. El léxico y el tono utilizado nos remiten, una vez más, a la ironía presente en los prólogos de la antología, aunque en esta ocasión el carácter de sus palabras resuene más agresivo contra sus detractores: “Pocos inspectores culturales (incluidos los amistosos, que mostraron mayoría absoluta) han dejado de forzar la ocasión para demostrarme en sus sexudas (*sic*) críticas [...]”, y pasa a resumir los ataques recibidos utilizando, en ocasiones, términos claramente sexistas e incluso un lenguaje claramente degradado mediante el recurso de la animalización con el sufijo ‘-eznas’, como ‘oseznas’ o ‘lobeznas’: “Soy paternalista en mis palabras sobre las dioseznas. (Buenaventura 1986: 238).

Ramón Buenaventura sigue expresándose con el mismo estilo arrogante e intencionadamente impertinente que usó en el prólogo a *Las Diosas Blancas*. Tanta diatriba nos induce a pensar si el objeto de estudio, la poesía escrita por mujeres, no queda algo desdibujado y el objetivo no es tanto la poesía como las poetas, de modo que, una vez más, los hombres encuentran un modo de discusión poético-gremial donde las mujeres no tienen nada que decir, vuelven a ser objetos aún cuando las presentan como sujetos.

No sé de qué estoy hablando: todos ellos conocen finas poetisas locales, y cercanas a su corazón, MUCHO MEJORES (*sic*) que las seleccionadas por mí.

- a) Lo que afirmo es mentira: las chicas blancas son corrientitas, de andar por el pasillo y en chancletas, sin nada que me autorice a campanear la revolución.
- b) La poesía femenina no existe -ni la masculina tampoco: sólo la epicena (¿y ambigua?). Luego mi antología carece de sentido y justificación.

- c) Ninguno, por escrito, me llama “machista”, pero a todos se les nota que tan feroz insulto baila frente a sus plumas, o lo que sea que usen para escribir.
- d) Y bien, qué bien: no me quejo; pero como tampoco he sido nunca de los que mojan la lengua en jarabe de frambuesa, voy a abusar de LITORAL para añadir, a mi aceptado delito, un nuevo rimero de impertinencias y desdenes que deseo graves. (Buenaventura 1986: 238).

Una vez expuestas las críticas se dispone a contestar en cuatro extensos puntos. En el primero repite lo que ya argumentaba en uno de los prólogos<sup>75</sup>, que la selección había de tener por fuerza un componente aleatorio por las condiciones de trabajo con materiales dispersos y difíciles de localizar, en ocasiones. Sin embargo rechaza las propuestas de los que han leído la antología y han echado en falta el nombre de una u otra poeta. A ellos les responde en un claro tono sexista, de modo que pareciera que las poetas para encontrar un hueco que permita la recepción de su obra han de verse amparadas por los varones, conforme ocurría en el siglo XIX cuando muchas escritoras habían de recurrir a mentores y prologuistas que avalaran su obra<sup>76</sup>. En la respuesta de Buenaventura encontramos también claras alusiones sexuales que, por otra parte no hemos encontrado en ningún texto que comente la obra de poetas varones:

Venirme con nombres de compañeras de pupitre o de adoración nocturna, o de manitas en los cines, o musas de pequeñas mafias, es tan estúpido y barato, que roza (por la parte de adentro) el infantilismo. (Buenaventura, 1986: 239).

---

<sup>75</sup> Noni Benegas critica el prólogo de Buenaventura: “Está hecho con muy buena voluntad, pero no crea un marco de referencia ni analiza los trabajos a fondo para demostrar la especificidad de esa poesía que con tanto entusiasmo defiende” (Benegas, *apud* Nuño, A., 1998: 14).

<sup>76</sup> Recordemos el caso, por ejemplo, de Carolina Coronado y el apoyo recibido por parte de Juan Eugenio Hanzerbusch.

El segundo punto lo dedica a valorar el incuestionable éxito de ventas que supuso la primera edición de *Las diosas blancas*, y advierte que, sumando todas las críticas recibidas y teniendo en cuenta a las poetas que proponen sus detractores, ninguna de las antologadas quedaría excluida. Por lo que aún en un intento de cargarse de razón, tratando de mostrar el posible consenso entre el antólogo y quienes lo critican, vuelve a utilizar una vez más, un lenguaje evidentemente sexista.

Las chicas no valdrán un pimiento (las conocidas y con alguna capacidad de hacer daño a los tres o cuatro criticones carrasposos sí valen, claro); pero ningún experto –escrito y oral, que de estos últimos he tenido tropes– ha dejado de destacar fuertemente a algunas de ellas. (Buenaventura, 1986: 239).

En el tercer punto adopta una actitud declaradamente feminista y defiende dos ideas fundamentales. Por una parte, desde una mirada esencialista, no existirían diferencias entre poesía masculina y femenina.

Yo tampoco creo que exista una esencia poética femenina distinta a la masculina. Hasta el más obtuso observador habría podido deducir mi actitud del simple hecho de que el subtítulo de *Las Diosas Blancas* dice Antología de la joven poesía *española escrita por mujeres*, y no de la *joven poesía femenina*. (Buenaventura, 1986: 240).

Por otra parte denuncia que el arraigo de las manifestaciones literarias en la tradición patriarcal ha obstaculizado la visibilidad de las mujeres.

No ya la poesía: la literatura entera es atrozmente viril desde su nacimiento hasta la edad contemporánea: responde a motivaciones viriles, expone principios viriles, de familia y de sociedad viriles, está escrita con... Con hermosa intención, tantas veces, pero a lo macho. Y ustedes disculpen la claridad. Todavía en el siglo XIX, las mujeres

escritoras tendían a agazaparse tras pseudónimos masculinos. (Buenaventura, 1986: 240).

Entiende Buenaventura que desde el XIX las escritoras se incorporaron a la tradición masculina, adoptando en su mayoría los tópicos de ternura y delicadeza que ésta les adjudicaba. Ello potenció la falta de sinceridad en las escritoras que “no nos dijeron lo que tenían de más íntimo en la cabeza” (Buenaventura 1986: 240). La conclusión a la que llega el antólogo es doble, pues por una parte argumenta que a partir de los ochenta las poetas están escribiendo desde perspectivas inéditas y, por otra, no alberga ninguna esperanza de que estos nuevos modos de escritura acaben siendo asimilados por la tradición e incorporados con normalidad al canon, sino que, por el contrario, permanecerán apartados, sin posibilidad de subsistir.

Como se da la circunstancia de que ahora, por fin, las mujeres están empezando a desmasculinizar lo que escriben, a contarnos lo que les interesa, lo que piensan, lo que ven y lo que desean, resulta que SÍ hay poesía femenina. ¿Dejará de haberla? Claro: cuando todo este contenido femenino se haya incorporado a la tradición literaria y la poesía haya dejado de ser masculina. ¿Es ello inminente? No lo veo: la sociedad marcha, a uña de sátiro, hacia una revigorización de las formas y principios conservadores. Lo más fácil es que la literatura femenina desaparezca –o se refugie en las minorías– a corto plazo; pero no por haberse fundido, en corriente única y cantarina, con la viril, sino porque las mujeres van a tener que rendirse otra vez. (¡Que me equivoque!). (Buenaventura, 1986: 241).

En el cuarto y último lugar de su argumentación, Buenaventura vuelve a usar un lenguaje absolutamente sexista plagado de insinuaciones sexuales. Vuelve a declarar como hizo en el anteproyecto de la antología su “concepción sexual del arte” y, continuando con su parábola, afirma no haber “rendido la misma intensidad de culto a todas las Diosas”, sino que describe la diferente relación de conocimiento personal y de colaboración profesional que ha

entablado con cada una de ellas, recurriendo al lenguaje de la galantería: “Todas ellas, por turno y en algarabía, me han sostenido en diversos grados de encantamiento. (Ruego no se tome esta última frase por una umbralada de seductor cabrío: hablo de mí, no de ellas)” (Buenaventura, 1986: 242).

Los pasajes más claramente sexistas son los que argumentan sobre las antologadas no por su condición de poetas, sino de mujeres, tanto cuando habla de sí mismo como de sus detractores: “Se han acercado a decirme cosas como “te habrás puesto ciego de ligar” o “avísame sin falta si te sobra alguna”. Ellos son los que dan la impresión de sufrir, testicularmente, por no haber sido los autores –y gozadores– de la antología” (Buenaventura, 1986: 242).

El propio antólogo, sin disimulo, se declara fascinado no por la poesía de las antologadas, sino por ellas mismas.

El trato con las “Diosas” me fue duro. Nadie se va de rositas a los cuarenta y cinco años, cuando se abre a la intimidad y al trato indefenso con dos docenas de mujeres jóvenes, creativas, vitales, invasoras (por personalidad), competitivas, inteligentes, intensísimas. [...] Sería idiota no reconocer que me he ido dejando fascinar por buena parte de las antologadas<sup>77</sup>, aunque convenga aclarar que esa fascinación no se produjo, en ningún caso, con anterioridad a la selección, que se operó siempre sobre los poemas<sup>78</sup>. (Buenaventura, 1986: 241).

### 3.2.2.3. Tomando la palabra.

En 1998, unos meses después de la publicación de *Ellas tienen la palabra* se suceden varios artículos, entrevistas y reportajes sobre lo que estaba siendo considerado no sólo un fenómeno literario, sino social. La abundante presencia de las mujeres en el campo literario era ya innegable y, en lo que se refiere a la

---

<sup>77</sup> ¿Habría igual si los antologados fueran hombres?

<sup>78</sup> Esta aclaración también es sospechosa de sexismo.

poesía, Noni Benegas y Jesús Munárriz van a dar fe de ello en una antología que, al igual que la de Ramón Buenaventura doce años antes, se vendió muy rápidamente en su primera edición pasando a reeditarse de nuevo en 1999.

Con el título “Cuando ellas toman la palabra”, Ana Nuño publica en la revista *Quimera* una entrevista a Noni Benegas, la poeta y antóloga responsable del estudio previo y de la selección de las poetas (junto a Jesús Munárriz), quien afirma que la idea de realizar esta antología surgió de una demanda del público, a la vista del éxito de *Las diosas blancas* doce años atrás, pero que no les pareció oportuno reeditarla sin atender las numerosas poetas que habían publicado desde entonces.

Nos dimos cuenta de que no sólo las poetas de la última hornada o con menos obra, sino que incluso las más consolidadas carecían de visibilidad. No están recogidas en las antologías, digamos, exegéticas; es decir, las que ayudan a conformar el canon, y pueden convertirse, con el tiempo, en instrumentos fiables para contar la historia literaria de este periodo. Y cuando se las selecciona, apenas figura una, dos, a lo sumo tres; pero, y esto es lo curioso, raramente se repiten los mismos nombres. (Benegas, 1998: 8).

Además, en esta entrevista Benegas aporta varias afirmaciones fundamentales en relación con la poesía española escrita por mujeres y publicada a partir de los años ochenta. No olvidemos que las poetas antologadas han nacido entre 1950 (Ana Rossetti) y 1971 (Ana Merino).

Entiende la antóloga que la representación de la mujer ha sido contemplada tradicionalmente como objeto de la mirada masculina y subordinada a ella. Sin embargo el “rechazo del victimismo” es uno de los rasgos de la poesía de los años ochenta y noventa, que se sirve del humor y de la ironía para distanciarse.

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

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

En cuanto a la tradición, a la pregunta de Ana Nuño sobre si "¿..una poeta, por el hecho de ser mujer, tiene la obligación de forjarse su tradición únicamente entre los textos que configuran el canon de las obras escritas por mujeres? Dicho de otra manera, ¿es una traidora aquella poeta que se deja influir por Shakespeare o Auden? (Nuño, A., 1998: 11), Benegas responde: "No abogo por que las poetas se forjen una tradición exclusiva de mujeres" (Benegas, 1998: 12 ), y puntualiza:

Abogo por que se separe el grano de la paja y se rescaten a las grandes olvidadas que les servirán de puntales y plataforma, amén de utilizar todo el acervo de la lengua, todas las tradiciones que conozcan a su favor. Para jugar y revisar y resignificar, y crear objetos verbales inéditos. Y si hace falta, traicionar sin pizca de remordimiento a Shakespeare, Dante o Quevedo que, a buen seguro, se revolverían en sus tumbas de asombro al ver que, por fin, las mujeres hablan y se convierten en interlocutoras válidas. (Benegas, 1998: 123).

Parece claro, según se deduce de la postura de Noni Benegas, así como desde ciertos postulados feministas que, cuando se reivindica el conocimiento de las predecesoras y el establecimiento de una genealogía de mujeres, no se trata tanto de poner el énfasis en lo que han escrito las mujeres –*todas* las mujeres–, sino de resaltar los valores que algunas han puesto en marcha en postura dialógica con la sociedad sexista y la cultura patriarcal de manera que

han inaugurado sujetos líricos inéditos que no deben pasar desapercibidos para las poetas posteriores que, de ignorarlos, continuarán indagando y proponiendo sujetos líricos nuevos como si fueran las primeras.

Es necesario remontarse a las autoras que a lo largo de siglos se han atrevido a hablar con voz propia. [...] Cómo burlaron las convenciones de su época que dictaban lo que las mujeres debían ser y, por tanto, decir... –“el ángel del hogar”, para las románticas; “custodias de la raza”, para el franquismo, entre otros sambenitos...– Es por ello, para crear marcos de referencia, que interesa elaborar una genealogía. Leerlas nos permitirá disfrutar de las diversas estrategias que desplegaron. (Benegas, 1998: 12).

En cuanto a las dificultades de canonización de las poetas junto a sus compañeros de generación, Benegas lo atribuye a las luchas de poder que se establecen no sólo por el signo y el significado, sino a las luchas por el prestigio social y por ocupar un lugar entre las reducidas prebendas del mundo literario.

El mecenazgo privado es gradualmente reemplazado por el Estado y las prebendas que éste otorga: premios, cargos de la política cultural, Academia... Esto da lugar a la aparición de unas relaciones de poder en un feudo nuevo y apetecible, que Bourdieu denomina el “campo literario”, íntimamente relacionado con el poder político y económico. Pues los políticos intentan imponer sus puntos de vista a los intelectuales consagrados y apropiarse de su prestigio, para legitimar sus decisiones a través de la prensa de opinión. Los escritores y artistas, a su vez, obran como auténticos grupos de presión, y luchan por hacerse con las prebendas que reparte el Estado. (Benegas, 1998: 13).

Juan Carlos Suñén, en la revista virtual *El Crítico* de la Escuela de Letras de Madrid, publica “El ojo de la mujer” (1998), a propósito de *Ellas tienen la palabra* poniendo el énfasis de la antología no sólo en lo literario, sino en algo más, justo en su carácter político y reivindicativo:

Aquí deben presentarse reunidas en virtud de una voluntad que trasciende esas diferencias, una voluntad antinormativa (y política) a la que la escritura llega en algunos casos desde una intencionalidad de autor y en otros desde una inevitabilidad genérica. (Suñén, 1998: 2).

Por lo que entiende, que superada la fase reivindicativa, el nombre de las poetisas no debe escribirse en capítulos aparte, sino integrada en “la crónica de un vivir que fue de todos” (Suñén, 1998: 2).

### 3.2.3. *Sobre el discurso crítico.*

También encontramos importantes documentos críticos sobre la reflexión teórica en España acerca de la poesía escrita por mujeres. Roberta Quance ha analizado diferentes posturas críticas acerca de la poesía de las mujeres, así como la representación de éstas como objetos y sujeto poéticos, o el lastre peyorativo de la voz *poetisa* en: “Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres” (1987); “Mujer o árbol: Las mujeres como objetos y sujetos poéticos” (1995); “Hago versos, señores...” (1996).

En 1987, Roberta Quance, en el artículo “Entre líneas: posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres”, realiza una disección de algunos de los problemas y planteamientos con los que la crítica se ha referido a la poesía femenina, muchas veces perpetuando tópicos y posturas patriarcales. Da cuenta, asimismo, de parte de la bibliografía que se ha publicado sobre el tema de la mujer como poeta. entre los años 1927 y 1928: *La Gaceta literaria* dedica varios números a mostrar la poesía de las mujeres tras el modernismo: *Mapa de poetisas* (nº 7, 1 de abril, 1927), recurriendo en algunos casos a palabras tradicionalmente connotadas como “femeninas” para nombrar la obra de las mujeres: *Mapa en rosa* (nº 18, 15 de septiembre, 1927); *Mapa en carmín* (nº 29, 1 de marzo, 1928), en los que, según afirma Quance, no era extraño encontrar además piropos tales como *guapa* referidos a las poetisas.

En 1964 se publica “Auge de la poesía femenina en España” (*Ya*, 17 de mayo), a cargo de Leopoldo Rodríguez Alcalde y “Poesía femenina de posguerra” (*La Estafeta Literaria* nº 288, 28 de marzo), por Luis Jiménez Martos que parecen de acuerdo en señalar que la imagen de la mujer como poeta ha cambiado. Jiménez Martos continúa repitiendo lo tópicos esencialistas del amor como tema primordial en la poesía de las mujeres.

Queda atrás la imagen de la poetisa, así como enjaulada, incomprendida, con su voz puesta exclusivamente al servicio del tema amoroso, si bien el Amor es esencial en ellas. Las mujeres españolas saben de la libertad temática, de la libertad para entroncarse a lo que la época y la vida hacen preciso. (Jiménez Martos, *apud* Quance, 1987: 77).

Jiménez Martos nombra a treinta y seis autoras y Rodríguez Alcalde a cuarenta, pero lo más llamativo es el comentario: “Resulta sumamente curioso y significativo que ni en la llamada generación del 98 ni en la llamada del 27 sea posible anotar algún nombre destacado de mujer poeta” (Jiménez Martos *apud* Quance, 1987: 77), con lo que Jiménez Martos está ignorando a poetas tan importantes como Champourcín o Concha Méndez, rescatadas junto a sus compañeras de generación en obras posteriores (Saval y García Gallego, 1986). Es lo que, como ha apuntado Noni Benegas (1997), suele ocurrir con los nombres de las mujeres, que los críticos no se ponen de acuerdo en cuáles incluir en el canon, de modo que, cuando uno las nombra, otro las ignora o las pone en duda.

Roberta Quance destaca otras opiniones de críticos, como la que expone Melchor Fernández Almagro (1927): “Yo siempre leo con más interés el libro de Eva que el de Adán, porque sé – me lo dice mi prejuicio dos mil dos – que Eva hará – al cabo – la mejor poesía del mundo” (Fernández Almagro, *apud* Quance, 1987: 77). También Florencio Martínez Ruiz afirma: “La mujer hasta muy entrados los setenta nunca perdió el pudor de su condición” (Martínez Ruiz, *apud* Quance, 1987: 77). Estas palabras pertenecen al prólogo de *Panorama antológico de poetisas españolas* (1987) titulado “Aproximación al boom de la

poesía femenina". Para este crítico será en la posmodernidad donde se pueda constatar el *boom* de la poesía femenina, pero lo que resulta curioso es que en este libro, editado por Torremozas que se ha caracterizado por el apoyo a la publicación de textos escritos por mujeres, se continúe hablando en términos esencialistas.

Por otra parte, Roberta Quance ha llamado la atención sobre algunos de los tópicos y problemas presentes en la recepción crítica de la poesía escrita por mujeres: desde prejuicios esencialistas que implican la presunción de mayor sensibilidad de las mujeres para la poesía, lo que no impide también una menor visibilidad y escasa representación en el canon, salvo en contados casos anotados como excepcionales; hasta las connotaciones peyorativas asociadas históricamente al término *poetisa*, la no menos ofensiva galantería lírica, junto con lo que ha denominado "alabar denostando", de lo que podemos observar múltiples ejemplos en diversos textos críticos: reseñas, prólogos...

Al mismo tiempo que se acoge con entusiasmo un *cambio de signo* en la poesía femenina se sigue hablando de la mujer o de lo femenino en términos esencialistas, que apelan más o menos subrepticamente al sentido de lo femenino como versión inferior de lo humano. (Quance, 1987: 75).

En este sentido destacamos las palabras de Cándido Pérez Gállego en *Ínsula* (1986) a propósito de la poesía de Ana M<sup>a</sup> Navales:

Lo he dicho muchas veces. El gran arte femenino es la novela; su más íntimo método de trabajo, el diario; su mejor hallazgo, la biografía; su ámbito de creación, la prosa. La mujer no es el teatro, y de hecho no hay ninguna dramaturga digna de tenerse en cuenta, y cuando escribe poesía la hace como un preámbulo a la confidencia secreta, como un prólogo a la narración. (Pérez Gállego, *apud* Quance, 1987: 73).

Entendemos, además, que en este comentario – de 1986 – pervive la idea de la mujer como escritora de segunda categoría<sup>79</sup>, que sólo sabe hablar de sentimientos y confidencias; trampa romántica de la escritura íntima y sincera aún más en las mujeres.

Desde el 27 a la actualidad es creciente el número de mujeres que escriben poesía, sin embargo, a pesar de que su obra aparece a menudo en revistas, algunas representativas, cuando se elaboran obras o estudios que definen un periodo o lo analizan éstas quedan virtualmente invisibles. Aduce Roberta Quance como ejemplo el caso del artículo que José Olivio Jiménez publica en *Ínsula* titulado “Diez años de poesía española 1960-1970”, presentando un diagnóstico de la poesía española de ese momento, y en el que sólo cita a cuatro mujeres (Gloria Fuertes, Ana M<sup>a</sup> Moix, Elvira Lacaci y Angélica Bécker) cuando en la misma revista y en el mismo periodo se han publicado reseñas de más de treinta escritoras que quedan así silenciadas.

Las mujeres sólo han hallado cabida en tales publicaciones efímeras; cuando se trata de los estudios más definitivos, los que definen *tendencias o cambios de orientación* poéticos, y de las antologías en que, a su vez, dichos estudios se basan a menudo, las mujeres o no aparecen o pasan a un segundo término. (Quance, 1987: 78).

Es decir, cuando se nombra, lo habitual es que la poesía escrita por mujeres se presente en capítulo aparte o como anexo de la masculina, a lo que no es ajena una crítica literaria de tintes patriarcales.

La historia literaria no es obra de una mano invisible; en buena medida, es obra de una parte a menudo interesada. Se ha escrito en un contexto que devaluaba o acogía con suspicacia todas las contribuciones

---

<sup>79</sup> Hace un año que ha aparecido *Las Diosas Blancas* y en 1986 aparece también el nº 169-170 de la revista *Litoral*, dedicada a la literatura escrita por mujeres con abundante representación de las poetisas desde el 27 hasta el año de aparición de la antología.

culturales de la mujer. Quien se pone a escrutar el tratamiento que se ha dado a la escritura de la mujer se tiene que asombrar de hasta qué punto los críticos se muestran cómplices, conscientes o inconscientes, de la perpetuación de la jerarquía de valores característica de nuestra cultura: lo producido por hombres es la norma, lo masculino es lo humano (y no requiere mayor comentario), mientras que lo producido por mujeres es *femenino*, o diferencia, o de grado menor. (Quance, 1987: 78).

Quizá una de las claves interpretativas esté, no en discutir si las mujeres escriben o no, y si lo hacen de una manera diferente, sino en situar el énfasis en la recepción, en si las obras de las mujeres llegan a los lectores, en la recepción de los textos críticos que hablan sobre ellas y en la integración en un sistema de valores donde lo femenino deje de estar subordinado a lo masculino: “No se trata tanto de un problema de escritura —de cómo escriben las mujeres— cuanto de un problema de lectura, de cómo leen quienes, hombres o mujeres, leen como un hombre, que son hasta la fecha la inmensa mayoría” (Quance, 1987: 79).

Precisamente, los problemas de recepción por parte de una crítica, generalmente masculina, son los que producen comentarios como el siguiente: “Mari-Blanca Sabas Alomá, que ha sabido sortear la sensiblería para masculinizar sus estrofas” (Avilés Ramírez, E., *apud* Quance, 1987: 83); o este otro ejemplo: “ Es recatadamente sensual, más no tiene zalamerías de mujer felina, sino afirmaciones llenas de clara feminidad, de una feminidad consciente y refrenada por la virtud creadora. [...] Pero el poema más bello y viril, más alto y profundo del libro es en nuestra opinión, *Árbol*” (Romero Flores, *apud* Quance, 1987: 83), con lo cual vuelven a aflorar las antiguas relaciones entre las mujeres y la botánica.

Refiriéndose a Gloria Fuertes, Joaquín Gonzáles Muela dice: “Poetisa (odia el término) con una enorme dosis de apasionamiento y entrega, pero con un rigor masculino por limar el sentimiento, o purificarlo, no explotarlo, se queda con él como cabra sola” (González Muela, *apud* Quance, 1987: 83).

Según lo dicho, Roberta Quance llega a la conclusión de que parece que los poetas hubieran de ser forzosamente hombres, de modo que cuando una mujer irrumpe en el panorama poético o se la ve como poetisa, con toda la carga peyorativa que conlleva el término o se la reconoce con atributos viriles, en el caso en que se valore su obra. No hay otra posibilidad ya que la mujer irrumpe en un terreno que no es el suyo. Por ello Quance insiste en las condiciones en las que se da la recepción: “La mayoría de los críticos de poesía siguen siendo hombres. Esto no significa, naturalmente que una mujer vaya a ser de por sí más equitativa o que su discurso no vaya a adolecer del mismo problema de esencialismo” (Quance, 1987: 79). Cita, como ejemplo, el caso de Carmen Conde quien, en 1947, afirmaba que la mujer ha de escribir “*desde sus esencias femeninas*”, desde sus entrañas; o esto otro: “*Sea o no madre efectiva, la mujer sabe de la maternidad* (Conde *apud* Quance, 1987: 79). Nos encontramos, por tanto con la devaluación de lo que se considera “femenino” en lo literario.

No se les ha pedido a los hombre, que yo sepa, que *feminicen* su escritura; las mujeres en cambio, en un pasado menos eufemístico, se han visto alabadas por la supuesta *masculinización* de su verso, que lo alzaba al nivel de la norma. Generalmente la poesía hecha por hombres no ha sido juzgada según su masculinidad –salvo ocasionales elogios a lo viril–, pero en estos sesenta y tantos años se nos viene recordando cada poco que en la poesía de cierta mujeres hay algo femenino o, Dios sea loado, no lo hay. (Quance, 1987: 78-79).

De modo que la literatura escrita por mujeres ha sido considerada como algo excepcional. Así lo expresa Leopoldo Rodríguez Alcalde: “Durante las primeras décadas del siglo, la aportación de las mujeres a la poesía española era muy escasa en número y en interés, salvo algunas brillantes excepciones” (Rodríguez Alcalde *apud* Quance, 1987: 77). Por otra parte, muchos son los ejemplos a los que Roberta Quance recurre para mostrar el desprecio secular instaurado en la palabra *poetisa*. Desde Rosalía de Castro: “una esposa poetisa (esta palabra ya llegó a hacerme daño) o novelista, es decir, lo peor que puede

ser hoy día una mujer” (Castro, R. de, *apud* Quance, 1987: 79); o Ernestina de Champourcín: “En la actualidad no puedo oír mi nombre acompañado por el horrible calificativo de poetisa, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase” (Gerardo Diego, *apud* Quance, 1987: 80).

Tras estos ejemplos y alguno más como el que aporta Juan Ramón Jiménez:

Me imagino que este mundo nuestro pasará, y nosotros con él, sin que ningún lírico encuentre a esa décima musa de la belleza interior absoluta, sin que haya un poeta que pueda expresar ni definir esta absoluta poesía bella. (En cuanto a las poetisas se las tendrán que entender con Apolo y con la musas marimachos). (Jiménez, J. R., *apud* Quance, 1987: 80).

No debe extrañarnos que muchas mujeres rechacen el término poetisa tal y como lo expresó con toda contundencia Gloria Fuertes: “ Hago versos, señores, hago versos, / Pero no me gusta que me llamen poetisa” (Fuertes, *apud* Quance 1987: 80). Será a partir de estos versos de los que Quance desarrolla su artículo en el que analiza la situación de las escritoras desde principios del siglo XX hasta la posguerra. Consideraciones fundamentales en este artículo son: el rechazo generalizado del término *poetisa* por parte de las poetas del siglo XX; la lucha dialéctica entre los conceptos de *mujer* y de *madre* que impide a la mujer desarrollarse en todos los terrenos<sup>80</sup>, la falta de preparación de las mujeres y las dificultades para mostrar públicamente sus conocimientos<sup>81</sup>, la persistencia del

---

<sup>80</sup> Así se expresa Sánchez Saornil: “He dicho que teníamos nuevamente enfrentados el concepto de mujer y el de madre, y he dicho mal; ya tenemos algo peor: el concepto de madre absorbiendo el de mujer, la función anulando al individuo” (Sánchez Saornil, *apud* Nash, M, 1983: 76).

<sup>81</sup> Margarita Nelken dirá: “Mientras, a pesar de los procesos culturales, no se vea nunca en un tranvía de España, por largo que sea el trayecto, a una mujer con un periódico o un libro en la

escepticismo respecto a la capacidad intelectual femenina. Carlos Morla Lynch (1958: 263) evoca a Rosa Chacel en sus memorias como “una escritora joven, de físico agraciado, sin duda inteligente; pero demasiado intelectual todo el tiempo” ¿Se diría esto de un escritor? ¿Es un defecto ser intelectual? ¿Qué dosis de intelectualidad ha de mostrar un hombre? ¿Y una mujer?

Terminamos con el comentario del artículo de Roberta Quance sobre las posturas críticas anotando lo que ella denomina “alabar denostando” y que tanto predicamento ha tenido frecuentemente entre los críticos.

Confieso que no me consta con quién empezó esta práctica pero está muy extendida. No se puede alabar a una mujer si por lo menos atacar a una o dos más de cierto nombre, o incluso a veces a veces a todas las mujeres que en el mundo han sido. Así se matan dos pájaros de un tiro: además de eliminar nombres, se relativiza lo alcanzado por la mujer *excepcional*. (Quance, 1987: 92).

Los ejemplos que Roberta Quance presenta son harto elocuentes: “En España, pocas mujeres escriben. Escasas las que pueden leerse” (Anónimo, *apud* Quance, 1987: 92). “Alfonsina Storni es como la poetisa mayor de esta República, pero no alcanza, a mi juicio, la altura de una Mistral” (De Torre G., *apud* Quance, 1987: 92).

Hay que agradecer a la América española este renacimiento de la mujer, como mujer, en la literatura [...] ¡Qué papel el de doña Emilia, la condesa, disfrazada de hombre, al lado de Gabriela, Juana y Alfonsina, tres mujeres éstas hechas y derechas, tres mujeres *de verdad*, sometidas (¡libérrimas) al círculo de sus propios instintos. (Salazar y Chapela, E., *apud* Quance, 1987: 92).

---

mano, será inútil soñar en ver desaparecer de nuestras mujeres, los sentimientos impuestos” (Nelken, 1921: 22).

José Lorenzo se expresa así en el colofón de *Inquietudes* (1926), primer libro de Concha Méndez: “Concha Méndez tiene una visión personalísima de la vida y sabe plasmarla con una originalidad desconocida hasta ahora en las mujeres” (Lorenzo, J., 1926: 106-107).

Así, el tipo representativo, y por desgracia extendidísimo, de la mujer actual, es el de esa muchacha zangolotina que sólo vive para esclavizarse por todas las modas, descuidando el cultivo de su huerto interior. [...] Por eso, que una muchacha como Concha Méndez, la autora de este libro, que pertenece a esta generación de muñecos que no sirven para nada, se sustraiga al ambiente que la rodea y cante en sus versos sus sensaciones e inquietudes, nos parece algo extraño y fuera de la órbita de nuestro raciocinio. (Lorenzo, J., 1926: 106-107).

Sesenta años más tarde podemos leer: “Estábamos acostumbrados a una cierta neurastenia cuando no a un delirio inane y cursi de abanico. La Figuera vino a actuar como un viento paráclito” (Martínez Ruiz, 1987). También Ortega y Gasset se había pronunciado en 1923.

Si intentamos imaginar el alma de una planta, no podremos atribuirle ideas ni sentimientos; no habrá en ella más que sensaciones y aún éstas, vagas, difusas, atmosféricas. La planta se sentirá bien bajo un cielo benigno, bajo la blanda mano de un viento suave; se sentirá mal bajo la borrasca, azotada por la nieve invernal. La voluptuosidad femenina es acaso, de todas las humanas impresiones, la que más próxima nos parece a la existencia botánica. (Ortega y Gasset, 1923: 32).

Incluso encontramos un acusado tono irónico al referirse a la abundancia de mujeres poetas, que ya no sólo *florece*, como se ha venido diciendo desde el XIX, sino que ahora se multiplican ovíparamente: “El Uruguay es, en cierto modo, la cuna del lirismo femenino, el primer nidal de poetisas que luego se recrían con multiplicacionismo ovíparo en todas las repúblicas americanas” (De Torre, G., *apud*, Quance, 1987: 95), con lo que Roberta Quance vuelve a poner el

dedo en la llaga señalando, al igual que Noni Benegas, las dificultades que encuentran las mujeres para que su obra tenga un proceso de recepción adecuado, así como el escaso o nulo interés en dejar entrar a nuevos miembros que muestran los que ya administran el escaso patrimonio del Parnaso, para lo que utiliza una expresión irónica: “¿No detectamos el malestar que una especie hegemónica siente ante la reproducción incontrolada de otra?” (Quance, 1987: 95).

Por otra parte, Genara Pulido Tirado ha realizado un interesante acercamiento al tratamiento crítico sobre las obras de las mujeres escritoras en el ámbito español e hispanoamericano: “La reflexión teórica en España sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario” y “Mujer y pensamiento literario en Hispanoamérica” (Pulido Tirado, 2003). En el primero de ellos, al que nos vamos a referir por inscribirse de manera sustantiva en el objeto de nuestro estudio, podemos leer:

Aunque en España la mujer se acerca a la literatura en la misma época que en otros países europeos avanzados, sin embargo tardará más tiempo en ir adquiriendo una conciencia teórica de su función en este campo, lo que se deduce claramente del carácter de los textos escritos por mujeres y de la misma falta de consideración de la mujer como sujeto dotado de cualidades suficientes para ejercer la actividad literaria como cualquier hombre. (Pulido Tirado, 2003: 211).

Para Pulido, la incorporación de las mujeres españolas al ámbito literario con una intención clara de ocupar el lugar que les pertenece se producirá en el siglo XIX<sup>82</sup>, –aunque no podemos olvidarnos de casos como el de Teresa de Jesús o el de María de Zayas– en el contexto de la ideología burguesa del *ángel*

---

<sup>82</sup> En este sentido contamos con las investigaciones de M<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer en *Escritoras españolas del XIX* (1991) quien ha recogido una nómina de unas dos mil ochocientas mujeres que empezaron a escribir entre 1832 y 1900.

*del hogar*: “Concepción según la cual se condenaba a la mujer a elegir entre el tradicional papel de perfecta esposa, madre y ama de casa y ejercer una profesión pública, o lo que era lo mismo, ser una mujer inmoral y carente de cualidades propias de su sexo” (Pulido Tirado, 2003: 211).

Por ello abundan los textos de tipo autobiográfico, fundamentalmente encaminados a transmitir los saberes que como amas de casa deben legar a sus hijas. Sin embargo, la actitud más generalizada por parte de los escritores será la de rechazo tal y como lo atestiguan la concepción peyorativa las voces *literata* o *poetisa*. Todo esto va a hacer difícil la incorporación de las mujeres como sujetos abandonando el lastre que las supone objetos en la tradición literaria.

La posición de las escritoras respecto a la actividad literaria se conforma históricamente de dos maneras posibles: o bien pueden actuar y escribir conforme a los condicionantes sociales y los prejuicios de la época o bien pueden rebelarse contra ellos. Es a finales del XIX cuando comienza una tímida crítica literaria feminista. Además se empieza a reivindicar la enseñanza para la mujer, el control de su cuerpo y el ejercicio de la literatura.

Para Genara Pulido, en la posguerra aparecen escritoras de gran calidad y con una intencionalidad clara en su dedicación a la escritura y surge la reflexión teórica sobre mujer y literatura lo que va a ser el comienzo de una crítica literaria feminista que en los últimos veinte años del siglo XX alcanzará una importante fundamentación, destacando obras cardinales en las posiciones feministas: *Una habitación propia* de Virginia Woolf (1929); *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949) y *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española* de Carmen Martín Gaité (1987). “En los setenta<sup>83</sup> empieza a aumentar el interés que despierta el tema hasta el punto de aparecer tratado no sólo por las escritoras directamente implicadas, sino también de merecer espacios propios o números monográficos en revistas importantes de la época<sup>84</sup>” (Pulido Tirado: 2003: 213).

---

<sup>83</sup> Según ha señalado Genara Pulido: “La crítica literaria española de los años cincuenta y sesenta va a estar marcada por claros prejuicios sexistas” (Pulido Tirado, 2003: 215).

Analiza Pulido Tirado varias de las manifestaciones textuales críticas que surgen en la década de los setenta y ochenta haciendo especial hincapié en la pregunta que parecía ofrecer más interés en aquellos momentos, la indagación sobre la especificidad de la literatura femenina. A la pregunta que *La Estafeta Literaria* (1972) planteara acerca de si existe una literatura específicamente femenina a varias escritoras, entre ellas a Pureza Canelo, todas las entrevistadas rechazan la existencia de una escritura “femenina”, en una apuesta por la “escritura de mujer”.

Evidentemente estas escritoras conocen la existencia de antologías “femeninas”, que consideran anticuadas y sin sentido, igual que la discusión para la que se les ha reunido; tampoco ignoran que las tareas del hogar suponen un impedimento para el ejercicio de la profesión literaria en muchos casos. Es el ejemplo más claro de una actitud sostenida a favor de lo que Showalter ha llamado “literatura de mujer”, es decir, una escritura que se centra en el autodescubrimiento y que difiere de las otras dos modalidades de este tipo de literatura: la “femenina”, escrita por mujeres que aceptan la situación social que le asignan los hombres, y la “feminista”, que se opone al estado de cosas vigentes desde una actitud militante que se manifiesta en la crítica radical y el rechazo frontal de la situación heredada. (Pulido Tirado, 2003: 214).

---

<sup>84</sup> *Camp de l'arpa* (1978) dedica su nº 47 de febrero a analizar “La mujer en la literatura” donde reúne un conjunto de estudios críticos sobre la discriminación de la mujer en la literatura, las aportaciones feministas de los años sesenta y setenta. En la década de los ochenta y los noventa el tema de la escritura de las mujeres será ampliamente debatido en la revista *Litoral*: “Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea”, (Saval y García Gallego, 1986) En los noventa aparecen numerosas revistas dedicadas íntegramente al tema de la mujer desde diferentes ámbitos, por ejemplo, *Lectora. Revista de dones i textualitat*, publicada por la Universidad Autónoma de Barcelona desde 1995.

Ello va a conducir a que se analicen las obras de las mujeres escritoras “como producto de una mentalidad femenina y no como producto de una realidad histórico-social concreta, como parte de un movimiento literario o como obras de arte” (Pulido Tirado, 2003: 216). La crítica, a partir de los años setenta y, sobre todo, de los ochenta es más rigurosa y trata de combatir estos prejuicios. Surge la crítica feminista que va a estudiar si existe o no una tradición literaria femenina. En esta etapa –entiende Genara Pulido– es cuando comienza la crítica literaria feminista y le parece lógico que después de tanto años en que los prejuicios han superado el conocimiento científico por fin emerja esta crítica dirigida a conocer y a analizar las obras literarias desde una perspectiva libre de prejuicios sexistas.

Es el momento en que surge y se cultiva, frente a la denominada crítica machista o fálica, una crítica feminista encaminada a analizar las obras escritas por mujeres para determinar si existía una tradición femenina. [...] y habría que preguntarse si en la actualidad ya lo hemos logrado, en una posición crítica que, libre de prejuicios sexistas de un tipo u otro, se ejerza con la lucidez y el rigor que merece y requiere toda buena obra literaria. (Pulido Tirado, 2003: 216).

Aparece también la significativa antología de Ramón Buenaventura, *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1985) de la que Pulido considera:

No se puede negar que, a pesar de todas las reservas que se han vertido en torno a esta antología, la obra de Buenaventura supone un avance en relación con otras antologías de poesía escrita por mujeres que aparecen en la posguerra y que presentan un claro carácter conservador y retrógrado pues, como en el siglo XIX, se ofrece una visión cursi de la mujer que había de mantenerse sumisa a una ideología dominante impuesta por hombres. (Pulido Tirado, 2003: 216).

Cita como ejemplo tres antologías publicadas en la posguerra: *Cinco años de poesía femenina española e hispanoamericana* (1943) de M<sup>a</sup> Antonia Vidal; *Poesía femenina* (1953) de José Luis Martínez Redondo; *Poesía femenina viviente* (1954) de Carmen Conde, respecto a las que *Las diosas blancas* supone un innegable avance en cuanto a la percepción de la novedad de las obras de las mujeres.

La obra de Buenaventura, con sus aciertos y errores, va a llamar la atención sobre el tema y, en este sentido, va a actuar como estímulo de obras posteriores más completas que presentan una mayor fundamentación crítico literaria e historiográfica como *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), antología preparada por Noni Benegas y Jesús Munárriz. (Pulido Tirado, 2003: 216-217).

Destaca el mencionado artículo tres reflexiones que en los años ochenta se van a preguntar por el lenguaje y la escritura de las mujeres, firmados también por mujeres como suele ser habitual en este tipo de estudios: "Hipótesis sobre una escritura diferente", Marta Traba (1981), "¿Literatura femenina?", Helena Araujo (1981), "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?", Carmen Riera (1982).

Genara Pulido critica el artículo de Traba argumentando que a estos cuatro factores<sup>85</sup> diferenciales

No se les puede atribuir un carácter general o universal, pues están basándose en la experiencia personal que tiene Traba en tanto que lectora que, además, no nos facilita un repertorio de sus lecturas, de los textos de los que extrae estas características de forma deductiva, hecho frecuente en esta época en la que la reflexión teórica aún no se sustentaba en estudios críticos literarios de repertorios significativos de literatura escrita por mujeres. (Pulido Tirado, 2003: 217).

---

<sup>85</sup> A ellos nos hemos referido en páginas anteriores al analizar las aportaciones fundamentales de Marta Traba. Para no repetir, aportaremos aquí únicamente los comentarios de Pulido Tirado.

Respecto a Elena Araujo, afirma Genara Pulido: “La literatura sería para la mujer, en suma, la vía para dar a conocer la especificidad de su propia subjetividad y de un inconsciente reprimido y rechazado en tanto que ha sido el hombre el que le ha atribuido el suyo propio” (Pulido Tirado, 2003: 220) Y continúa comentando el artículo de Carmen Riera:

Concebida la literatura como desvío de la norma lingüística habitual, Riera entiende que la mujer del siglo XIX, incluso de época posterior, no se planteara la especificidad de la literatura que ella misma escribía ya que en una sociedad patriarcal sólo podía ejercer el oficio literario desde la trasgresión, esto es, con seudónimo o travestida y, sobre todo, siguiendo los paradigmas masculinos imperantes hasta que Virginia Woolf mostró explícitamente las dificultades que conlleva el uso de una lengua prestada. A partir de ese momento se generaliza la creencia en la importancia de la escritura del cuerpo que conlleva la toma de conciencia de la diferencia femenina. (Pulido Tirado, 2003: 221).

Para Genara Pulido, a partir de los setenta, la escritura se ejerce ya desde un conocimiento riguroso de la situación de la mujer, de la tradición literaria y de la crítica y teoría literarias feministas.

En suma, la escritora y ensayista [Riera] cree que en el momento en que escribe todos esos elementos diferenciales se dan en función de una elección, no de una carencia, hecho que ignoran tanto Traba como Araujo, autoras que parecen estar estancadas en la literatura de mujer decimonónica, no en la contemporánea, ya que es el siglo XIX cuando las posibilidades de elección eran limitadas, por eso es importante que Carmen Riera manifieste en los ochenta que la mujer puede escribir libremente y no en función de las carencias que tuvieron que sufrir las escritoras pioneras en este campo. Tampoco carece de interés que exija para la literatura del pasado una investigación rigurosa antes de llegar a conclusiones apresuradas y sin fundamento. (Pulido Tirado, 2003: 222).

### 3.2.4. *El discurso discordante.*

Si hemos llamado “discurso discordante” a las palabras que el poeta de Jerez Paco Bejarano dedica a las mujeres escritoras en su artículo “Poetisa”, publicado en *Diario de Cádiz* (1990), es porque constituye la diatriba más directa, más sexista y más nítidamente patriarcal que hemos encontrado, donde el autor no sólo no se oculta tras el parapeto de la galantería o de lo políticamente correcto, como hemos apreciado en otros escritores, sino que se arroja a la arena poética con un discurso crítico absolutamente fálico y ofensivo. Por otra parte, las opiniones de Bejarano nos parecen dignas de comentario, primero porque se han publicado con total normalidad en las páginas de un periódico a finales del siglo XX –no del siglo XIX–, si que nadie se rasgue las vestiduras, y segundo porque sorprenden las raíces arqueológicas de su pensamiento.

Bejarano dedica sustantivos y adjetivos a las mujeres poetas en un tono de insulto sin parangón en ningún otro texto escrito al que hayamos podido acceder. Así las califica en orden a dos categorías: En tanto que escritoras: *Poetisas, mujeres que escriben versos, mujeres versificadoras, malas escritoras, insustanciales, de escaso interés, repetitivas, monótonas.* Y en tanto que mujeres: *féminas, cursis, locas de atar, desaprensivas, pacatas.* Y aún más, recurre a lo que el imaginario patriarcal ha sancionado en tantas ocasiones para denigrar a una mujer: atentar contra su identidad sexual, contra su libertad y su cuerpo: *marranas, gallinas cluecas, lametosas, lagartonas, proclives a la sinvergonzonería.*

Todas estas palabras aparecen en firmes aseveraciones, sin más fundamento que la opinión del autor, que no esconde sus postulados patriarcales: “Las poetisas han tenido tradicionalmente mala fama porque, en general, suelen ser malas escritoras, insustanciales y de escaso interés. Lo mejor que hayan dicho las poetisas más salvables lo han dicho antes y mejor los poetas” (Bejarano, 1990). Perpetúa el tópico del enfrentamiento entre poesía masculina y femenina,

entendiendo, como hemos visto en otros críticos, que la producción poética de las mujeres es de segunda categoría.

Sin embargo, ser poetisa es socialmente elegante. No es lo mismo ir de ama de casa o de profesión sus labores que hacerlo de poetisa por la vida; pero están muy desprestigiadas porque han hablado demasiado del amor conyugal, de los hijos, de las mantelerías y del punto de cadeneta. (Bejarano, 1990).

Se repite –y reacentúa– otro de los tópicos que se han manejado en torno a la escritura femenina y que procede de la ideología burguesa del “ángel del hogar”: los temas de las mujeres ligados a lo femenino, en su sentido más superficial y vacío.

Admite Bejarano que “a las poetisas, en suma, se las ha tolerado, pero no se les ha hecho nunca demasiado caso” y es por eso por lo que entiende el autor que han inventado eso que se llama “poesía femenina” contra la que manifiesta su rechazo.

Cuando a una palabra tan clara como “poesía” se le ponen apellidos, malo. La poesía es la poesía la escriba quien la escriba. Hablar de poesía femenina es tan denigrante como hacerlo de poesía de la tercera edad o de la castellano-manchega. (Bejarano, 1990).

Critica también el hecho de que la colección Torremozas se haya creado para difundir la poesía escrita por mujeres, pero el estilo con el que lo hace es nuevamente ofensivo, pues de forma subliminal estaría refiriéndose a las mujeres como a unas impostoras: “El título montaraz de “Torremozas”, que suena a retoce de las mozas y nos trae a la memoria a aquellas aldeanas que Sancho Panza quiso hacer pasar por Dulcinea encantada y su corte” (Bejarano, 1990).

Recurre, además, Bejarano, en lo que consideramos un ejemplo flagrante de crítica falocrática, al frecuente argumento que consiste en denigrar a las

mujeres en función de un papel sexual impuesto que las supone sumisas y calladas. Las poetas de los ochenta, a las que se refiere en el citado artículo, no sólo van a hablar desde posiciones nada sumisas, sino que van a adoptar posturas revolucionarias describiendo su cuerpo y suscribiendo nuevos sujetos poéticos con una actitud erótica en igualdad o en superioridad respecto al hombre.

Así las cosas, las poetisas, hay que comprenderlo, han tenido que tirar por la calle de en medio, masculinizarse y hacer una poesía erótica, húmeda y de bidé para que no digan que son unas pacatas. No han acabado de despatarrarse cuando sacan a relucir las sábanas manchadas en las que se revuelcan cual marranas; no se recatan de exponerse a la pública vergüenza hablándonos de sus secretos de alcoba y de sus más peregrinas fantasías eróticas, y llegan a ser repetitivas y monótonas, porque en realidad lo que están pidiendo es una cosa bastante natural y que todos sabemos cual es. (Bejarano, 1990).

Cuando Ramón Buenaventura escribe en *Litoral femenino* (1986) una réplica a sus detractores tras el éxito de *Las diosas blancas* no duda en repetir, casi como un trofeo, lo que le han dicho sus colegas: “te habrás hartado de ligar”; del mismo modo que el poeta Antonio Enrique, al realizar una reseña del libro *Usted* de Almudena Guzmán afirma que él no la hubiera dejado escapar de haber sido su profesor (Enrique, A., 1986). En la misma línea, Bejarano remata la cuestión en un contexto marcadamente sexual de modo que las mujeres se convierten una vez más en objetos eróticos:

Claro que este tipo de poetisas tiene sus lectores<sup>86</sup> que le (*sic*) ríe las gracias a unas desaprensivas y locas de atar, entre ellos los poetas putañeros que conciben la secreta esperanza de que alguna caiga en sus garras. (Bejarano, 1990).

---

<sup>86</sup> Curioso ejemplo de lector interesado.

Y terminamos con el comentario al citado artículo anotando dos cuestiones fundamentales: por una parte, la definición absolutamente denigrante que Bejarano ofrece de la voz *poetisa*.

Las poetisas cuando se ponen cursis no hay quien les eche la pata; cuando maternales, son gallinas cluecas; si amantes, lametosas; si liberadas y modernas, lagartonas y proclives a la sinvergonzonería; cuando en el fondo lo que les apetece es un metalúrgico de Bilbao o un jornalero andaluz que las arrincone en una casapuerta, la ponga a fregar, la haga madre de una piara de hijos y la convierta en una matriarca, que es lo que las mujeres han querido ser siempre. (Bejarano, 1990).

Y por otra parte, destacamos la exhortación final, adecuado broche a toda la sarta de disparates patriarcales regalados por el poeta de Jerez.

Poetisas mías, atiendan vuestras mercedes a sus maridos y a sus hijos, mantengan su casa en orden y déjense de versos malos y cochambrosos, que ya hay demasiados poetas que se dedican a ello con terca dedicación. (Bejarano, 1990).



4.- *Del arte de nombrar a la mujer que escribe poesía: raíces históricas y situación presente de una denominación conflictiva: la voz 'poeta' y la voz 'poetisa'.*

En cuanto a las poetisas se las tendrán que entender con Apolo y con las musas marimachos.

Juan Ramón Jiménez.

La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma.

Leopoldo Alas, Clarín.

### **Poeta / poetisa: Hacia una definición.**

En las entrevistas sobre poesía contemporánea en los últimos años del siglo XX, y en aquellos casos en los que la entrevistada es mujer, tarde o temprano asoma la consabida pregunta: “¿Poeta o poetisa?”. La respuesta, por simple que parezca a primera vista resolver la disyuntiva, no es fácil, sino tremendamente compleja ya que elegir uno de los dos términos significa tomar postura y asumir o rechazar todo un complejo entramado de posicionamientos históricos, filosóficos y desde luego ideológicos sobre el sujeto creador de la poesía.

Lo que en algunos casos se ha tratado de dirimir de manera elemental recurriendo a argumentos exclusivamente léxico-morfológicos según los cuales ‘poeta’ / ‘poetisa’ formarían una pareja de palabras diferenciadoras del

masculino y el femenino respectivamente (al igual que ocurre en el par 'papa' / 'papisa') es, sin embargo, mucho más complejo por el entramado ideológico en el que se desenvuelven ambas palabras.

Se trata de mucho más que de lenguaje. Se trata de significación y de significación histórica. Se trata de rastrear las adherencias que arrastran ambas palabras, pues si, como dijo Bajtín, *la palabra no olvida de donde vino*, será necesario indagar de qué manera las voces 'poeta' y 'poetisa' han dialogado a lo largo de los tiempos, así como qué otras palabras ('poetastro', 'literatas', 'bachilleras'...) resuenan en el coro.

En *Vocabulario de romance en latín*, Elio Antonio de Nebrija (1516) incluye la forma 'poeta' para referirse a hombres y a mujeres. Joan Corominas data la palabra 'poeta' como usual desde el siglo XV, documentando también 'poetastro' en Juan de Mena y *poetisa*, aunque afirma que no puede fechar el ejemplo de esta última. (Corominas, J., 1985: 589)

Otros casos en los que la palabra 'poeta' aparece para referirse al femenino los encontramos en Lope de Vega (1602) en el soneto *A la noche* "solicita, poeta, enferma, fría," y en Juan de Zabaleta, *Errores celebrados* (1653), donde la carga misógina que arrastra el pasaje remite a la larga *Querelle des femmes* presente en Europa desde la Edad Media:

La mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza, porque no hay animal de tantas tachas que no sea bueno para algo, sola ella no es buena para cosa desta vida. (Zabaleta, J. de, 1653).

Manuel Seco, en *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española* (2002) incluye la voz 'poetisa' en la entrada de 'poeta' e indica que ya se usa 'poetisa' por lo menos en el siglo XVII ("¡Gran poetisa!", Quevedo, *Privado*, 631). Y en 1737 el *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia Española, que registra doble entrada para 'poeta' y 'poetisa', incurre en uno de los tópicos peyorativos contra las mujeres: "inquiriendo la verdad de las fábulas..., si

verdaderamente se casó Júpiter con su hermana, y si Sapho poetisa fue verdaderamente casta o ramera” (DRAE, 1737: 310).

Especial atención requiere revisar algunos de los diccionarios españoles más significativos de los últimos años del siglo XX. En este sentido hemos consultado tanto el *Diccionario de la Real Academia Española* como el *Diccionario de uso del español* de María Moliner. En ambos encontramos una situación parecida, de modo que en las últimas ediciones del DRAE (2001) y del Diccionario de María Moliner (1998) encontramos los siguientes registros:

**Poeta:** com. Persona que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas. (DRAE 2001).

**Poetisa:** f. Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas. (DRAE 2001)

**Poeta:** n. Persona que compone poesía. (Moliner, 1998)

**Poetisa:** f. Forma femenina de poeta. (Moliner, 1998)

Con lo cual ‘poetisa’ aparece como el término marcado con exclusividad para el femenino, mientras que ‘poeta’ en tanto que alude a “persona” se presenta como un término de género común para la Real Academia y de género neutro para María Moliner, incluyendo en ambos casos tanto el masculino como el femenino.

Especialmente significativas nos parecen estas definiciones de la voz ‘poeta’ por cuanto presentan una rectificación respecto a la edición anterior de ambos diccionarios donde podemos leer:

**Poeta:** m. El que compone obras poéticas y está dotado de las facultades necesarias para componerlas. (DRAE, 1992).

**Poetisa:** f. Mujer que compone obras poéticas y está dotada de las facultades necesarias para componerlas. (DRAE, 1992).

**Poeta:** Hombre que compone poesía (Moliner, 1982)

**Poetisa:** Femenino de ‘poeta’. (Moliner, 1982)

Los cambios que admiten los diccionarios responden, entre otras, a razones de uso habitual de la lengua. Cuando un diccionario, y más si se trata del de la DRAE sanciona una acepción es porque su uso se ha convertido en un hecho habitual. Así entendemos que la rectificación del DRAE y del de Moliner obedecen a esta causa por lo que si bien ‘poeta’ en la edición anterior aparece sólo referido al masculino, ahora, en la última edición admite la denominación tanto para el masculino como el femenino.

Significativo nos parece también un detalle en el caso del diccionario de Maria Moliner que, si bien al modernizar la acepción de la voz ‘poeta’ en su edición de 1998, cambia la definición de “hombre que compone poesía” por la de “persona que compone poesía”; sin embargo en el caso de la voz ‘poetisa’, en ningún momento la definición (ni en 1982 ni en 1998) utiliza la palabra “mujer”, modificándose el cambio de “femenino de poeta” a “forma femenina de poeta”. De este modo el énfasis se sitúa, más que en el sujeto objeto de la definición, en los valores gramaticales distintivos de una palabra respecto a otra, de manera que ‘poetisa’ no se define en relación con el sujeto mujer que compone poesía, como veíamos en la definición para el masculino, sino que se delimita en relación con la voz masculina, por lo que entendemos que ello es otra muestra de una problemática compleja, que estaría expresando en el plano lingüístico, puramente gramatical, el hecho frecuente de cómo las obras literarias de las mujeres no se han valorado *per se*, sino teniendo como referente a las obras de los varones y, aún así, en un segundo término.

Sin embargo, en otra obra reciente, *Diccionario de usos y dudas del español actual* de José Martínez de Sousa (1998), encontramos la voz ‘poetisa’ como “mujer que compone poesías” definida de manera más equilibrada en relación con la voz ‘poeta’: “hombre que compone poesías”, aunque a continuación encontramos, además, el siguiente comentario:

No se entiende por qué esta forma [*poetisa*] es rechazada precisamente por las mujeres que escriben poesía, algunas de las cuales tienden a decir

de sí que son *poetas*. El peligro que se corre con estas decisiones es que dentro de un tiempo a alguien se le ocurra convertir *poeta* masculino en \**poeto*... Ya se ha dado con una pareja como *modista* / *modisto*. (Martínez de Sousa, J., 1996: 378).

Respecto a la pareja 'modista' / 'modisto' a la que alude Martínez de Sousa como ejemplo analógico del riesgo de que las mujeres se llamen 'poetas' y puedan así los hombres necesitar del neologismo \*poetos hemos de hacer una observación: Son dos casos completamente diferentes ya que tanto 'modista' como 'poeta' han sido palabras muy marcadas social e históricamente en cuanto a su pertenencia a un género. Así 'poeta' designaba a los hombres, en definitiva los que tradicionalmente se han dedicado a escribir (con la excepción de algunas mujeres), mientras que 'modista' designaba a las mujeres ya que estas han estado ligadas tradicionalmente por el imaginario patriarcal a la rueca y la aguja, alejadas de la pluma.

Con los cambios sociales del último siglo, cuando los hombres se acercan al mundo de la costura, lo hacen desde lugares privilegiados socialmente, en empresas, rescatando las labores de la aguja del hogar, donde llevaban siglos relegadas y menospreciadas. Y he aquí que la palabra 'modisto' adquiere connotaciones positivas porque ha perdido sus antiguas connotaciones de actividad "de mujeres" y se ha revalorizado socialmente al pasar a significar una actividad que ha trascendido desde la esfera privada a la pública. En cambio con la palabra 'poeta' no parece probable que ocurra algo parecido, ya que el devenir histórico de la misma es radicalmente diferente en tanto que ha sido durante siglos un término marcado positivamente, regentado por los hombres, de modo que cuando las mujeres –al mejorar su instrucción a partir del siglo XIX– pueden acceder en número considerable y no de manera excepcional (Teresa de Ávila, María de Zayas, Sor Juan Inés) a las parcelas de la escritura, será el término 'poetisa' el que las nombre adquiriendo la carga peyorativa que ha conservado hasta nuestros días, presentando a la poesía escrita por mujeres como diferente a la de los hombres y, al parecer, de inferior categoría.

Por otra parte, si dirigimos nuestra mirada hacia algunos diccionarios lingüísticos y literarios actuales observamos que en muchos de ellos no aparecen las voces 'poeta' o 'poetisa' y cuando lo hacen es a favor de 'poeta'. Tanto Sainz de Robles, *Diccionario de la literatura* (1982) como González de Gambier, *Diccionario de terminología literaria* (2002), sólo registran la voz 'poeta' y en ningún caso hacen referencia a las mujeres como creadoras. Para Sáinz de Robles el poeta es "el que crea", "el que hace poesía", "el hombre de numen" y para González de Gambier es "el autor, el artífice, el soñador que se aparta de la realidad para componer una obra literaria".

Ante esto no debe extrañarnos que la mayoría de las escritoras actuales cuando les hemos preguntado por la denominación que prefieren, 'poeta' o 'poetisa', responden sin vacilaciones: 'poeta'. La enorme carga histórica e ideológica hace que las escritoras tomen partido por un término socialmente valorado y rechacen otro históricamente devaluado. Sin embargo, no faltan — como veremos — escritoras que en las últimas décadas del siglo XX aboguen por una revisión y revalorización de la voz 'poetisa'. A ello nos referiremos, así como a otras muchas circunstancias históricas, filosóficas y literarias que bajo una apariencia superficial de diferenciación gramatical explican las adherencias históricas de un término. Nos situamos, pues, en la posición que Antonio Chicharro plantea en "Poesía, ideología e historia (aspectos introductorios)" siguiendo las enseñanzas de Bajtín en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*: "La palabra es el fenómeno ideológico por excelencia":

Frente a quienes confunden noción y hecho literario y convienen en afirmar que la literatura es por excelencia un arte verbal que se relaciona con la ideología según determinadas circunstancias y opciones no está de más señalar la explicación que considera que la literatura no mantiene ningún tipo de relación con la ideología como si se tratara de dos realidades diferenciadas, porque sencillamente *es* ideología. Hablar así no supone desconsiderar las peculiaridades lingüísticas del discurso literario, sino que por el contrario supone la consideración de las

mismas como la existencia concreta de la ideología. (Chicharro Chamorro, A., 2002: 28).

### **La poetambre: De poetisas y poetastros**

Entendiendo, como señala Antonio Chicharro, las peculiaridades lingüísticas del discurso literario como manifestaciones concretas de la ideología, hemos de atender además a la observación de que las palabras no se relacionan entre sí de manera bilateral, aisladas del resto del sistema lingüístico, sino que, por el contrario, dialogan en un complejo entramado de modo que el análisis de las relaciones que establecen determinados grupos de palabras y las connotaciones que éstas encierran puede arrojar luz sobre el tema objeto de nuestra investigación.

En este sentido, indagar en los términos despectivos que los usos lingüísticos deparan para las personas que escriben poesía puede desvelarnos alguna relación esclarecedora para interpretar de qué manera el imaginario colectivo se revela en el lenguaje dando nombre a lo que se concibe por la razón patriarcal como buen o mal poeta o buena o mala poeta.

Si debemos a Miguel de Cervantes el neologismo 'poetambre'<sup>87</sup> con el que en el *Viaje al Parnaso* sustantiva de forma colectiva a los malos poetas, no podemos olvidar otras voces igualmente peyorativas dirigidas de manera individual a los vates vacuos: 'poetastro', 'poetilla', 'poetiso' o incluso 'poeto', todas ellas referidas al masculino.

---

<sup>87</sup>*Viaje al Parnaso*, vv. 391-396

Era cosa de ver maravillosa  
De los poetas la apretada enjambre,  
En recitar sus versos muy melosa.  
Éste muerto de sed, aquél de hambre,  
Yo dixе, viendo tantos, con voz alta:  
«¡cuerpo de mi con tanta poetambre!»

Volviendo a los diccionarios consultados, y tomando la voz ‘poetastro’ – la más frecuente y documentada para designar, desde el masculino, a los malos poetas– como paradigma de nuestra argumentación, encontramos que es definida como: “m. Mal poeta” (DRAE, 2001, 1992) y “m. Despectivo de poeta” (Moliner, 1998, 1982). Por tanto la relación semántica que se establece entre ‘poeta’ / ‘poetisa’ / ‘poetastro’ es la siguiente: ‘Poeta’ es válido tanto para el femenino como para el masculino mientras que ‘poetisa’ sólo nombra el femenino, siendo ‘poetastro<sup>88</sup>’ despectivo de la voz ‘poeta’ exclusivamente, no de ‘poetisa’. No aparece ninguna palabra que nombre el despectivo<sup>89</sup> de ‘poetisa’, de modo que la serie queda así:

Término para masculino	Término para femenino	Despectivo para el masculino	Despectivo para el femenino
poeta	poetisa	poetastro	.....

Lo que nos hace sospechar que la voz ‘poetisa’ no requiere un correspondiente despectivo porque ya en sí es un término despectivo.

Término para masculino y femenino	Despectivo para el masculino	Despectivo para el femenino
poeta	poetastro	Poetisa

---

<sup>88</sup> Cervantes en *Viaje al Parnaso* usará el despectivo ‘poetambre’, para referirse a los malos poetas. El Diccionario de la RAE registra el término en varias ediciones (DRAE, 1852: 549) y 1869 (DRAE, 1869: 616) como “multitud de malos poetas”. Se trata de un sustantivo colectivo, con el que nombra y ridiculiza a una comunidad poética detestable. Lleva el artículo “la” al igual que ocurre con otros colectivos (la alameda, la rosaleda). En cambio ‘poetastro’ es un sustantivo individual que se refiere a los versificadores varones.

<sup>89</sup> Sólo hemos encontrado el término ‘poetastro’ en *Diccionario del español actual* de Seco, Andrés y Ramos (1999), aunque sin documentar con ninguna cita.

De ello encontramos muestras actuales, por ejemplo en el caso de uno de los críticos que con más extensión e intención se han dedicado a antologar los últimos treinta años de poesía del siglo XX, José Luis García Martín, quien utiliza frecuentemente en los prólogos a sus antologías y en artículos críticos tanto el término ‘poetastro’ como ‘poetisa’ con carácter peyorativo:

Las relaciones entre críticos y creadores nunca han sido buenas. En tiempos de Clarín, el crítico debía contar con la posibilidad –nada hipotética– de ser retado a duelo por cualquier poetastro susceptible. (García Martín, 1988: 131).

Pero el porcentaje de malos poetas no es mayor entre los admiradores de Ángel González que entre los que veneran a Valente o a María Zambrano. Los poetastros abundan en todas las corrientes. (García Martín, 1998: 127).

El conjunto puede ser tan extenso como toda la literatura escrita en una determinada lengua –caso de *Las mil mejores poesías de la lengua española*– o tan reducido como se quiera: poesía joven de Monforte de Lemos, poetisas del Alto Aragón. (García Martín, 1999: 16).

Ramón Buenaventura, autor de una de las antologías que recogen la producción de las poetas, como hemos podido comprobar, *Las diosas blancas* (Hiperión, 1985), se defiende de quienes lo atacan por la selección realizada para dicha obra acusándolo de ignorancia y advirtiéndole de que ha olvidado a otras poetas importantes. Buenaventura arremete contra ellos con un lenguaje en el que no está ausente el sesgo patriarcal: “Todos ellos conocen finas poetisas locales, y cercanas a su corazón, mucho mejores que las seleccionadas por mí. (Buenaventura, 1986: 238).

Si bien ‘poetastro’ es el vocablo con el que más frecuentemente se refieren los textos a los malos poetas, podemos encontrar otras palabras peyorativas referidas a los varones poetas cuando no responden a los cánones estéticos de quien los critica. Así, Miguel de Unamuno llama a los poetas

modernistas 'poetisos' y dirá en un verso del *Cancionero* fechado en 1928: "Poetas no, ¡poetisos!". En su diatriba contra Góngora se va a referir a "torremarfileños poetisos":

Góngora vil, cobarde,  
¡Jesuita de arte de arterías  
de patronal merced!  
Impura, ¡Dios bendito! sangre me arde  
pero fuera de mí alcahueterías  
y fuera tocamientos  
de torremarfileños poetisos,  
selecta minoría.

También en *Papeles de Son Armadans* encontramos documentada la palabra 'poetisos': "Claro que si no siempre se acierta a distinguir a los poetisos y a los trovadores de los poetas" (Otero, C., 1963: 163). Y la malograda escritora Dulce Chacón habla así en una entrevista concedida a *El Semanal*, 2003: "Soy curranta y anárquica. A mí me arrastra la pasión, no la disciplina [El Semanal.] ¿Se dice a sí misma poeta o poetisa? [Dulce Chacón] Poeta, poeta. Poetisa me parece un adjetivo, y si los hombres quieren diferenciarse, que se llamen a sí mismos 'poetos'.

Tampoco las literatas son mucho mejor tratadas, pues si, como veremos en múltiples testimonios, las mujeres han de renunciar a la feminidad o al talento para escribir; según palabras de Leopoldo Alas Clarín, las escritoras, por el hecho de serlo han de perder cualquier identidad sexual.

La literata como el ángel, mejor como la vieja, carece de sexo. No es posible negarle a la mujer su derecho de escribir; es más, yo soy tan liberal como los que se lo conceden aun sin permiso del marido, (yo me he de casar con una literata) pero ese derecho sólo se ejercita con una condición: la de perder el sexo. Comprendiéndolo así Jorge Sand, Stern y otras escritoras, adoptaron pseudónimos masculinos. (Clarín, 1879: 1)

Opinión que corroboran varios pasajes de *La Regenta*:

Cuando doña Anuncia topó en la mesilla de noche de Ana con un cuaderno de versos, un tintero y una pluma, manifestó igual asombro que si hubiera visto un *revólver*, una baraja o una botella de aguardiente. Aquello era una cosa hombruna, un vicio de hombres vulgares, plebeyos. Si hubiera fumado, no hubiera sido mayor la estupefacción de aquellas solteras. «¡Una Ozores literata!». (Clarín, 1900: 149).

Por lo que Ana Ozores, en la asfixiante sociedad finisecular de Vetusta “tuvo que renunciar en absoluto a la pluma; se juró a sí misma no ser la «literata», aquel ente híbrido y abominable de que se hablaba en Vetusta como de los monstruos asquerosos y horribles” (Clarín, 1900: 151).

### **Configuración del concepto ‘poetisa’: Lecturas y límites.**

El perfil de lo que conocemos como poetisa se constituye a partir de la primera mitad del siglo XIX, en un momento en que las ideas liberales sobre la dignidad y educación de los individuos exigen derechos de libertad de expresión también para las mujeres. En el Romanticismo la poesía se concibe como un cauce de expresión de los sentimientos y de las emociones al alcance de los individuos capacitados para ello, y en este momento, después del apoyo a la educación impulsado por la mentalidad ilustrada, las mujeres están en el mejor momento de la historia para acceder de manera abundante –y no sólo como seres excepcionales– al mundo de la lectura y la escritura. Susan Kirkpatrick sitúa el surgimiento de la autoría femenina en la década de los cuarenta del pasado siglo:

En 1841, después de siglos de un silencio turbado sólo intermitentemente por voces excepcionales –como las de Santa Teresa en el siglo XVI y Josefa Amar de Borbón en el siglo XVIII– las mujeres españolas comenzaron a hacerse escuchar. Ese año fue testigo de un

pequeño aunque notable auge de la publicación de obras escritas por mujeres, que a lo largo de las siguientes décadas se consolidaría dando lugar a un caudal firme y creciente. Así, las mujeres comenzaron a afirmarse como autoras de un discurso escrito precisamente en la cresta del movimiento romántico y de la primera ola de reforma liberal en España. (Kirkpatrick, S., 1991: 11-12).

Pero no podemos olvidar que las mujeres por el mero hecho de acceder a la escritura no por ello han cambiado una identidad de sumisión y de ciudadanas de segunda abonada durante siglos. Ahora se les ofrecen dos opciones: O bien aceptar el perfil de mujer trazado por el patriarcado y actualizado por la ideología de el *ángel del hogar*, según la cual las mujeres sólo deben tener instrucción para mejorar su formación como esposas y madres, dentro del hogar, sin disputar a los varones ningún puesto o privilegio público. O bien la segunda salida será contestar a la identidad de mujer creada por el patriarcado construyendo una identidad propia. Será en las mujeres de clase media y alta donde esto se producirá en algunas escritoras que tratarán de construir un nuevo sujeto femenino y reflexionarán sobre la propia escritura y su repercusión social. En esta posición encontramos los escritos de Emilia Pardo Bazán y de Rosalía de Castro, así como muchos de Carolina Coronado que sin embargo en ocasiones presenta una posición ambivalente de profunda escisión entre el “escribir como mujer” y las reivindicaciones sobre la libertad para escribir de las mujeres<sup>90</sup>.

Con frecuencia las escritoras se quejan de las restricciones sociales que se les imponen. Así lo expresa Rosalía de Castro en 1865, *Las literatas. Carta a Eduarda*.

---

<sup>90</sup> Encontramos ejemplos de mujeres que escriben conforme a la primera vía como Josefa Massanés o Faustina Sáez de Melgar, así como escritoras que defienden la libertad en la vida y la escritura de las autoras: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado —en una dolorosa ambivalencia que le hace reclamar urgentemente y desistir en ocasiones—, Emilia Pardo Bazán, Concepción Arenal, Rosalía de Castro.

Sobre todo los que escriben y se tienen por graciosos, no dejan pasar nunca la ocasión de decirte que las mujeres deben dejar la pluma y repasar los calcetines de sus maridos, si los tienen, y si no, aunque sean los del criado. Cosa fácil era para algunas abrir el armario y plantarles delante de las narices los zurcidos pacientemente trabajados, para probarles que el escribir algunas páginas no les hacen a todas olvidarse de sus quehaceres domésticos, pudiendo añadir que los que tal murmuran saben olvidarse, en cambio, de que no han nacido más que para tragar el pan de cada día y vivir como parásitos. (Castro, R. de, 1865).

Testimonio que dialoga con las palabras de Gómez de Avellaneda que en 1860 escribe en *Galería de mujeres célebres: Isabel la Católica*:

Isabel, grande hombre por su alma, fue como mujer hermosa, modesta, casta, religiosa, ejemplo de esposas y de madres. Su sobriedad se hizo proverbial: su compostura y moderación en el vestir no permitieron los desenfrenos del lujo durante su reinado, y se preciaba con alegría de no haberse puesto su marido camisa alguna que ella no hubiera hilado y cosido por su mano. (Gómez de Avellaneda, *apud* Sánchez Llama, (2001: 92).

La abundancia de lectoras y escritoras en el XIX está muy documentada en la obra de M<sup>a</sup> del Carmen Simón Palmer, *Mil escritoras españolas del siglo XIX*. Desde 1840 la prensa recoge colaboraciones de mujeres para un público lector donde la presencia femenina es cada vez más abundante en los que, sin embargo, con bastante frecuencia aparecen escritos como el firmado por Faustina Sáez de Melgar en el que se justifica el concepto isabelino de literatura, muy cercano a la trivialidad:

Si la poetisa desea obtener un concepto digno y honroso, no debe olvidar que antes que literata es mujer, y que debe cumplir sus deberes de tal.[...] Debe considerarse la literatura en la mujer como un adorno,

como una distracción útil y agradable en sus ratos de ocio. (Sánchez Llama, I., 2001: 152).

Esta y otras razones en las que nos detendremos, tales como las burlas directas y explícitas de afamados varones contra la palabra 'poetisa' y lo que representa en definitiva, que las mujeres tomen la palabra, pueden ayudarnos a entender por qué, todavía al día de hoy muchas mujeres rechacen la denominación 'poetisas' y reivindiquen la palabra no desprestigiada: 'poetas'.

Parece claro que el término 'poetisa' se refiere a ese "escribir como mujer" que desde el romanticismo se fraguó y que fue alimentado bajo la ideología decimonónica de el *ángel del hogar*. Pero este proyecto poético fue contestado por algunas mujeres, entre ellas Emilia Pardo Bazán, que lejos de las exigencias que recababan la instrucción de las mujeres como una base para su formación como directora del hogar, pedirá insistentemente la igualdad en cuanto a la educación de mujeres y hombres. Otro ejemplo nos lo suministra un comentario sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda: "No es Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo" (Ferrer del Río, A., 1846: 309). Es decir, no se está sometiendo a los cánones que la ideología patriarcal ha diseñado para la escritura de mujeres.

El *ángel del hogar* actualizaba el patrón creado por Fray Luis de León en *La perfecta casada* y que tanta y tan honda vigencia tuvo de modo que las mujeres quedaban constreñidas al ámbito privado mientras que los hombres dominaban el público:

Si al paradigma del *ángel* se añade la expectativa encerrada, para los románticos, en el principio femenino, como vía privilegiada de acceso al supremo ideal de lo sublime —aquello de: "Poesía... eres tú" de Bécquer—, se comprende el alcance de la tarea que le cupo a la mujer de entonces. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 25).

¿Cuál era entonces la identidad de la poesía escrita por mujeres? ¿Cuáles sus modelos? ¿Cuáles los parámetros para medirla? Carolina Coronado nos da una pista al hablar de Gertrudis Gómez de Avellaneda: la genialidad poética reside en la unión de las características entendidas como femeninas y las masculinas.

La mayor parte de las obras dramáticas, de uno y otro sexo, excepto las de la Avellaneda son incompletas. La Avellaneda es poetisa pero tiene la doble calidad del poeta para cuando necesita hacer vibrar las tablas del enérgico grito del guerrero. El conjunto de las dos cualidades es la perfección del genio. (Coronado, *apud* Simón Palmer, 1989a: 47).

La complejidad del tema es tal que puede ilustrarse con estas palabras de Clarín quien no por despreciar en muchos casos a las mujeres poetas, deja de advertir el valor de una obra como la de Emilia Pardo Bazán admitiendo cómo se le escatiman elogios por el hecho de ser mujer.

Muchas de las enemistades literarias que han surgido contra la señora Pardo Bazán tienen su origen en la envidia de varios barbudos sujetos, que no pueden llevar con paciencia que sepa más que ellos una señora de La Coruña. (Clarín, *apud* Ezama Gil, 1999).

Escribir como mujer, sin el pertrecho de las cualidades masculinas estaba claramente desprestigiado. A la escritora, y más si vive en un medio rural se la ve como alguien extravagante, fuera del sistema y digna de desprecio: es la gran loca. Así lo plasma Carolina Coronado en “La poetisa en un pueblo” (1852)

¡Ya viene, mírala! ¿Quién?

Esa que saca las coplas.

Jesús qué mujer tan rara.

Tiene los ojos de loca.

Poema que, además, nos aporta otras claves importantes sobre la mentalidad de la época, pues lo insólito para la ideología patriarcal no es sólo que la mujer escriba, sino que lo haga de manera autónoma, sin el favor del varón: *¿será verdad que ella sola / hace versos sin maestro?* Las poetas deberán buscar amparo en varones prestigiosos, en críticos, en amigos influyentes en el ambiente literario, lo que, si bien no era necesario para componer sus versos, sí resultaba importante para publicarlos y difundirlos. La posición de las mujeres, tremendamente frágil en un mundo de hombres, fomenta incluso que se llegue a dudar de su capacidad de autoría.

Esos versos los compone  
otra cualquiera persona,  
y ella luego, por lucirse,  
sin duda se los apropia.

Con lo que Coronado denuncia la visión androcéntrica que acaba triunfando en los versos finales:

Más valía que aprendiera  
a barrer que a decir coplas.

[...]

¡Vaya con Dios la gran loca!

Múltiples y significativos son los testimonios que nos han llegado sobre las opiniones masculinas acerca de las creaciones de las escritoras vertidas en prólogos y textos críticos. Las escritoras “buscan en algunos casos el respaldo de personalidades de reconocido prestigio para que prologuen sus libros”, ha señalado M<sup>a</sup> Carmen Simón Palmer<sup>91</sup> (1989b), para quien es rasgo común en los prólogos de las obras de mujeres publicadas durante el Romanticismo el escaso interés que los críticos o académicos manifiestan hacia la obra literaria en sí. Muy al contrario, los prologuistas, en lugar de diseccionar la obra con criterios

---

<sup>91</sup> Basa sus observaciones en la consulta de una veintena de prólogos.

estéticos similares a los que aplicaban a las obras de los escritores coetáneos, se detenían en diversos detalles de la vida y persona de la escritora, desde su aspecto físico hasta las dificultades que había encontrado para escribir y cómo las había superado, pormenores sobre el lugar en el que la escritora trabaja, e incluso en algunos casos, mentores ligados especialmente al mundo religioso, aprovechan para criticar la sociedad que les rodea, por lo que Simón Palmer concluye:

Parece evidente que los libros escritos por mujeres paralizaron las dotes y el ingenio de excelentes autores, que a la hora de enjuiciar textos femeninos se consideraron incapaces de olvidar el sexo de quien guiaba la pluma. (Simón Palmer, 1989b: 9).

Así Juan Eugenio de Hartzenbusch en el prólogo a los poemas de Carolina Coronado se detiene en múltiples reflexiones extrapoéticas:

Allí una graciosa niña de nueve años, la cuál dócilmente ocupada todo el día en sus labores al lado de su madre, hurtaba por las noches algunas horas a su reposo, cada vez que podía haber en las mano alguno de los libros. [...] Esta afición excesiva [...] no debía ser tolerada por una madre prudente en el momento en que le fuese conocida; y una señorita que tiene ocho hermanos, debía también por su parte sacrificar su gusto a la sagrada obligación de ayudar a su madre en los quehaceres domésticos. (Valis N., 1991: 67-68).

Cuando no, son los propios comentaristas los que niegan las dotes artísticas de una obra en tanto que producida por una mujer. Así, por ejemplo el poeta romántico Gregorio Romero Larrañaga (1859), en el prólogo al primer libro de la poeta Dolores Cabrera y Heredia.

Querer interpretar con arreglo a los preceptos del arte, o las exigencias de la crítica razonadora, estos destellos del corazón de una mujer, es lo

mismo que despojar a la inspiración de su sublimidad inexplicable...[...]  
Este es un libro escrito, en nuestra humilde opinión, con tal espontaneidad, y con tal naturalidad y feliz desenfado, que [...] debe considerarse como la expansión irresistible de un alma entusiasta.  
(Romero Larrañaga, 1859).

Después de los ejemplos aducidos no debe extrañarnos que muchas poetisas actuales respondan de esta manera ante la consabida pregunta de si prefieren llamarse 'poeta' o 'poetisa'. Así responde Dionisia García (2003) a la reiterada pregunta del entrevistador:

A estas alturas la distinción me parece banal, pero indudablemente tiene su fundamento dado que en el siglo pasado eran llamadas poetisas las mujeres hacendosas que alternaban sus labores con la escritura de alguna "poesía" sin que llegara a considerarse el empeño, dado que la mujer no tenía acceso a los centros de cultura. (García, D. 2003).

Pero no todas las mujeres rechazan ser llamadas 'poetisas', como veremos al hablar de finales del siglo XX, momento en que el término empieza a ser reivindicado por determinados sectores cercanos al feminismo. En el siglo XIX las escritoras que aceptaban la denominación de 'poetisas' no estaban sino abundando en la carga peyorativa que habría de crear su descrédito, pues al defender la concepción de 'poetisa' dentro de los cánones de la mentalidad decimonónica del *ángel de hogar*, todavía incidían más en la distancia con 'poeta' y el término se devaluaba aún más. Así se expresa Faustina Sáez de Melgar:

La verdadera poetisa debe estar dotada de una imaginación de fuego, de un corazón tiernísimo y de un alma pura y sensible. Con estas cualidades no puede menos de amar lo bello y lo bueno donde quiera que lo encuentre; y como la virtud es bella y buena, amaré la virtud y será buena y virtuosa. Encontrará encantos indefinibles en sembrar la tranquilidad y la dicha, cumpliendo sus deberes de mujer, de madre, hija o esposa (Sáez de Melgar, *apud* Sánchez Llama, 2001: 88).

Sáez de Melgar continúa abonando el patrón patriarcal decimonónico con apreciaciones como las siguientes, contribuyendo a situar ese espacio celestial cercano al limbo: el lugar de las mujeres. ¿Se hubiera podido afirmar algo así de los varones escritores, —probablemente vanidosos— que poblaban las academias con exclusividad?

La mujer escritora, la que verdaderamente ha recibido del Ser Supremo tan sublime don, está dotada de cualidades muy relevantes que la colocan sobre todas las mezquindades del mundo, sobre las ridículas y necias vanidades de la sociedad, y la convierten en un ángel de amor y de paz que con el arpa en la mano y el sentimiento en el alma, se apresta a ser el escudo de las humanas desdichas (Sáez de Melgar, *apud* Sánchez Llama, 2001: 88).

Los intentos de las mujeres por liberarse del yugo patriarcal son asfixiados desde las filas masculinas y las femeninas. M<sup>a</sup> Josefa Massanés en “La resolución”, extenso poema que reproduce los tópicos femeninos decimonónicos (*apud*, Reina M., 2001: 19-22)— da cuenta de lo baldío del esfuerzo:

¿Qué yo escriba? No por cierto  
no me dé Dios tal manía;  
antes una pulmonía,  
primero irme al desierto.

[...]

¡Oh! No habrá quien me convenza,  
bien puede usted argüir.  
¿Una mujer escribir  
en España? ¡Qué vergüenza!

[...]

Anatema al escribir,  
al meditar y al leer;  
amigos, sólo coser  
y murmurar, o dormir.

Marina Mayoral (1999: 262) entiende que María Josefa Massanés, “considera inútiles los intentos de emancipación femenina o de igualdad social entre hombres y mujeres” al afirmar:

Aún cuando, trastornado el orden establecido de las leyes y costumbres, se confirieran indistintamente a los dos sexos todos los cargos de las repúblicas, siendo como es la mujer tan tímida, dócil y resignada por naturaleza, cedería pronto e insensiblemente a la voluntad varonil, cuyo valor, energía y fortaleza de ánimo arrastrarían la suya. (Massanés, M. J., 1841: IV)

Concepción Jimeno de Flaquer insiste en cómo se ridiculiza a las mujeres que osan escribir y mostrarse en público como escritoras: “Cuando en una *soirée* recita sus versos una poetisa, obligada por las mil instancias del ama de casa, las risas irónicas de las necias y las miradas sarcásticas de los “filósofos de salón” se desencadenan sobre ellas” (Jimeno de Flaquer, 1877: 214). Y ello es así porque los esquemas patriarcales, difíciles de romper por una parte, se han reforzado por otra creando una imagen ridícula de las mujeres escritoras en general y de las poetisas en particular. Una imagen que como venimos diciendo recoge y actualiza los parámetros de Fray Luis de León sobre la necesidad del silencio en las mujeres, se refuerza con el perfil de mujer diseñado bajo la ideología decimonónica de el *ángel del hogar* y se explicita en una serie de temas y tópicos asociados que harán de las mujeres que lo asuman seres cúriles, en perpetua minoría de edad y de aquellas que los rechacen sufridas combatientes en el campo de batalla literario y social. Así lo expresa en 1844 Gustavo Deville: “La mujer deber ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea

enhorabuena poeta, artista, pero nunca sabia." (Deville, *apud* Kirkpatrick, 1990: 36-37).

De esta manera se justifica que las mujeres puedan escribir desde una reducida parcela que pese a su proyección social no deja de ser reductora y relativamente privada. Los límites de las obras de las poetisas se definen por una severa restricción en los temas y el convencionalismo de las formas, por lo que las poetisas, escribiendo desde este ángulo no atenderán contra el orden social constituido, sino que por el contrario, contribuirían a reforzarlo.

Pese a todas estas limitaciones que han contaminado y lastrado el término 'poetisa', como venimos comentando, las nuevas posibilidades de escribir y publicar que presta sobre todo la prensa de siglo XIX, con múltiples periódicos y revistas que recogen firmas de mujeres, muchas de ellas coordinadas por mujeres y dirigidas cada vez más a un público femenino lector, fueron una eficaz puerta de acceso a la escritura que habría de servir de plataforma para generaciones venideras de escritoras.

### **Notas asociadas históricamente a la escritura de las mujeres.**

Si, como afirma Carolina Coronado en 1846, "La poetisa existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos", los detractores sólo podrán considerarla "un bien o un mal para la sociedad, pero es inútil que decidan si debe o no existir porque no depende de la voluntad de los hombres" (Coronado, 1846: 97). Ante el hecho probado de una enorme presencia de las mujeres en la escena literaria a partir del Romanticismo cabe preguntarse con Marina Mayoral cuáles eran las normas que la preceptiva literaria determinaba para la obra de las mujeres.

No existió para la literatura escrita por mujeres en España en el siglo XIX una obra específica de preceptiva literaria. En principio parece que eso significa que debería regirse por las mismas reglas y cánones que informaban la literatura escrita por hombres. Pero no fue así. [...] ¿En

qué consistía el canon de la literatura femenina? En una serie de normas que se derivaban de la condición femenina, o mejor dicho, de lo que en la época se pensaba que era la naturaleza de la mujer y su función en la sociedad. La literatura escrita por las mujeres debía reflejar las mismas virtudes morales y cívicas que la sociedad exigía a las mujeres. (Mayoral, 1999: 261).

Para Mayoral los preceptos sociales restrictivos por razón de género son interiorizados por las poetas y convertidos en preceptos literarios.

El canon de la violeta no sólo abarcaba al hecho de la escritura sino a la actitud que la escritora debía mantener en la sociedad si no quería convertirse en piedra de escándalo como Aurora Dupin en Francia o Tula en España. Lo canónico consistía en disimular su talento en público, donde debía actuar siempre como mujer, es decir, mantener la boca cerrada, y guardar para la intimidad sus dotes artísticas. (Mayoral, 1999: 263).

Circunstancias que parecen claras en las palabras de Josefa Massanés:

La mujer deber presentarse en el [mundo] con las virtudes y costumbres de tal, si anhela ser sinceramente apreciada. En la soledad de su retrete adorne su mano con la pluma o el pincel, en la sociedad con el abanico y las flores. En su gabinete vierta raudales de elocuencia sobre unas hojas que la inmortalizarán tal vez, en la sociedad olvide que su nombre está impreso al frente de aquellas obras. (Massanés, *apud* Mayoral, 1999: 263).

Todo ello implica con frecuencia la falta de sinceridad en las mujeres al escribir ya que deben disimular el talento para que se las tolere y escribir conforme a estereotipos hondamente marcados por la ideología patriarcal, por lo que los rasgos de la poesía de las mujeres se derivan directamente de su condición de mujer. Así no debe extrañarnos que se reclame la modestia, el recato, la dulzura, o el corazón tiernísimo en la escritura de quienes más que

realizar un acto de la inteligencia creadora parecen obligadas a inmolarsen en una balsa de sentimientos que navega por aguas procelosas.

Nunca he sido partidario de la mujer escritora. La poesía ha de estar siempre en el corazón de la mujer, en sus labios algunas veces; pero nunca en su pluma. La mujer que abre su corazón a los lectores está muy expuesta a perder lo que constituye el mayor atractivo de su sexo. (Llorente, *apud* Simón Palmer, 1990: 15).

La creencia androcéntrica de que la escritura de las mujeres nace directamente del corazón y de los sentimientos y no de la inteligencia llega incluso a poner en duda la existencia del talento creador femenino. En este sentido, uno de los tópicos más comúnmente repetidos, la mayor sensibilidad de las mujeres para la poesía niega las facultades intelectuales femeninas, como ha señalado Susan Kirkpatrick:

Una consecuencia de esta concepción de la subjetividad femenina como sensibilidad angelicalmente amorosa es la negación de las facultades intelectuales femeninas [...] El ángel de la ideología liberal española hereda así el elemento principal de la anterior misoginia: la supuesta irracionalidad de la mujer. La versión más moderna, no en menor medida que la tradicional, utiliza la idea de la deficiencia intelectual de la mujer para justificar su subordinación social. (Kirkpatrick, 1991: 64).

El denominado “corazón de mujer”, territorio de la sensiblería, hace dudar a las autoras que se sitúan en una posición contestataria a la ideología del *ángel del hogar*. Así muestra su extrañamiento Rosalía de Castro en *Follas novas* al no responder a los cánones que la sociedad del XIX ha establecido para las poetisas.

De aquellas que cantan a las palomas y a las flores  
todos dicen que tienen alma de mujer.  
Pues yo que no las canto, Virgen de la Paloma,

¡ay!, ¿de qué las tendré?

Si embargo, otras autoras lo tienen mucho más claro:

Corazón de mujer,  
que no sabe querer,  
que no sabe entregar  
toda el alma y el ser  
a la angustia de amar,  
no se puede llamar  
corazón de mujer...<sup>92</sup>

La afirmación del patriarcado sobre la superior sensibilidad de las mujeres es un arma de doble filo. Las poetas no sólo tienen que soportar que se les pregunte cómo quieren ser nombradas, si poetas o poetisas, sino que tienen que tolerar y torear los prejuicios sexistas que, muchas veces bajo la añagaza del elogio, están en realidad vituperándola. Tal es el caso de la entrevista que César Arconada realiza a Ernestina de Champourcín en 1928 para *La Gaceta Literaria* y en la que la autora se defiende:

¿No cree usted que la poesía, por razones de sensibilidad, está más cerca de la mujer que del hombre? [Ernestina protesta:] – De ninguna manera. Los hombres son tan accesibles como nosotras a la emoción poética. Peor hay tal vez un género de verso al que nunca llamaré poesía; verso empachoso y sensiblero, que han cultivado algunas *soi-disant* poetas femeninos. Cierta público, ignorante y fácil de contentar, se deleita con los sollozos y los suspiros rimados de esas pseudopoetisas, extasiándose

---

<sup>92</sup> Afirma Noni Benegas en *Ellas tienen la palabra*: “Con versos como éstos, Cristina de Arteaga agotó en los años veinte dos ediciones de su *Sembrad...*, prologado por Antonio Maura. La visibilidad de obras de este tenor no sólo oculta la existencia de textos innovadores, sino que es la excusa para mantener a *toda* la lírica escrita por ellas en una permanente minoría de edad, que justifica su exclusión de la historia oficial” (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 41).

ante las delicadezas del alma femenina y otorgándonos una supremacía que no nos interesa. (Champourcín, *apud* Quance, 1987: 73-96).

Con esta respuesta Champourcín pone las cosas en su lugar: No se trata de denigrar la poesía escrita por mujeres, al menos no toda la poesía, de la misma manera que la poesía escrita por hombres no es descalificada automáticamente porque un grupo de poetas incompetentes atenten contra las leyes de la prosodia o de la estética. Champourcín rechaza la sensiblería como nota característica obligada de la poesía escrita por mujeres y advierte la trampa que supone elevar a las poetas a una supremacía falsa y marginadora. Porque en tanto la sensibilidad femenina se suponga intrínseca al alma de las mujeres pocas posibilidades tendrían éstas de acercarse al arte. La suya sería siempre pura naturaleza, inefable y un tanto infantil.

Debe la mujer escribir con cuidado lo que quiere expresar, que a veces no medita lo que escribe y escribe lo que no piensa [...] una mujer dispuesta a escribir es como un niño que juega con un arma con la cual puede herirse. (Emilio, *apud* Gold Hazle, 1999).

La perpetua minoría de edad exigida a las mujeres, la sensibilidad extrema, son imponentes obstáculos para el crecimiento y la madurez de la expresión artística. Del riesgo de escribir versos mediocres e incluso deleznable no está exento ningún poeta, sea cual sea su condición sexual, pero podemos convenir en que determinadas circunstancias contribuyen a incrementar el peligro. Así ocurre con la insistente apelación a la especial y natural sensibilidad femenina para la poesía. La obligación de hacer gala de una sensibilidad exacerbada corre el riesgo de incurrir en la cursilería por parte de las creadoras y en la galantería y el paternalismo por parte del otro sexo. Las poetas son miradas así desde arriba por sus compañeros varones, perpetuándolas en una minoría de edad y en un constante “pedir permiso” para escribir y publicar. Yolanda Arencibia, en las *Actas del III Encuentro de Mujeres Poetas*, (1998: 27) da cuenta de la presencia en la prensa –Diario *El*

*Porvenir de Canarias*— de las poetas románticas canarias Ángela Mazzini, Victorina Bridoux (hija de Mazzini) y Fernanda Siliuto, aportando testimonios de lo que denomina “un paternalismo entre galante, benevolente y perdonavidas”. En esta línea de galantería aceptada no es infrecuente encontrar poemas firmados por tímidas iniciales que son aclaradas por los comentaristas indicando la filiación de los poemas, debidos a: “una Señorita tan bella como ilustrada” o “una señora que ya otra vez nos ha favorecido con sus lindas composiciones”.

Inexcusablemente el tema amoroso debía estar privilegiado en la temática de las poetas del XIX, así lo expresa Leopoldo Alas, *Clarín*, en 1876: “Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor”, aunque eso sí, como ha señalado Noni Benegas, rebajando la pasión.

Escribir *como mujer* consistía, pues, en trasladar al papel las emociones “espontáneas” de esa mujer ideal, plegándose a las estructuras simbólicas que conformaban la identidad femenina de la época. ¿Y qué imponía el código a las 170 poetisas registradas en 1889 por Criado y Domínguez en *Literatas españolas del Siglo XIX*? Que el amor-pasión, eje del poema romántico masculino, rebajara su combustión, hasta quedarse en un impulso sentimental despojado de carga erótica. Extasiarse ante los fenómenos naturales era de rigor; cantar a una flor, a unos trinos o a un crepúsculo demuestra la sensibilidad del sujeto lírico y facilita la mimesis entre naturaleza y mujer. [...] Por todo este cúmulo de vaguedades, que irisó la superficie del poema escrito por muchas románticas, el sustantivo ‘poetisa’ adquirió el carácter despectivo que mantiene hasta hoy. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 26-27).

Pero, además, las mujeres en el obligado ejercicio de la modestia, deben rehuir la fama. Así lo expone Carolina Coronado en el poema “Cantad hermosas”

Cante la que mostrar la erguida frente  
pueda serenamente  
sin mancilla a la luz clara del cielo;  
cante la que a este mundo  
de maldades fecundo  
venga con su bondad a dar consuelo.

Cante la que en su pecho fortaleza  
para alzar con pureza  
su espíritu al excelso templo halle;  
pero la indigna dama  
huya la eterna fama  
devore su ambición, se oculte y calle.

La belleza y la virtud es otro de los pilares sobre los que se asienta el *ángel del hogar*, definido antagónicamente respecto al ángel caído o la *femme fatale*. La mujer así concebida es educada, en el contexto de la ideología burguesa, para esposa y madre, de modo que incluso cuando se atreven a empuñar la pluma muchas de ellas lo hacen para transmitir los saberes domésticos participando y difundiendo la ideología patriarcal: “La escritora debe ser, o a lo menos debe procurar serlo, un modelo de virtudes que enaltezcan su pluma; y al mismo tiempo debe haber armonía entre la belleza de sus pensamientos y la belleza de su ser”, afirmaba Pilar Sinués de Marco en un *best seller* de la época: *El ángel del hogar*. El recato y la modestia se convierten en un seguro contra la pedantería e impiden que las escritoras disputen a los hombres un lugar en igualdad en la esfera pública.

Las escritoras románticas que conocemos, son excelentes esposas, tiernas y solícitas madres<sup>93</sup>, hijas respetuosísimas. Visten como la generalidad de las mujeres que no cultivan la poesía, hablan como todas, sin esas

---

<sup>93</sup> ¿Se duda acaso de la calidad de esposos y padres de los escritores?

exageraciones pedantes que le atribuyen los que al atacarlas tan mezquinamente tratan de hundirlas por medio del ridículo. (Jimeno de Flaquer, 1877: 154).

La maternidad, un tema secularmente asociado a las mujeres, ha lastrado ampliamente el desarrollo de las mismas en cualquier ámbito público. Muchas de las restricciones de género se han basado en la naturaleza y en la maternidad. A las mujeres se las ha educado para madres, tanto que la ideología patriarcal no puede concebir una mujer que no desee serlo: sería un monstruo. Por eso, desde el patriarcado, las mujeres o son madres, con lo cual su vida está plena o lo desean fervientemente tratando de encontrar esa complementariedad y satisfacción en otros menesteres como pudiera ser la poesía. Desde esta perspectiva, Federico de Onís afirma de Gabriela Mistral (1934)

Todo esto en ella no son más que otros modos de expresión del sentimiento cardinal de su poesía; su ansia insatisfecha de maternidad, que es a la vez instinto femenino y anhelo religioso de eternidad. (Onís, *apud* Quance, 1978: 84).

Plantearnos un comentario semejante sobre la obra de un varón no deja de ser un ejercicio imaginario, poco probable y seguramente ofensivo. De la misma manera se manifiesta Vicente Aleixandre (1984) al hablar de M<sup>a</sup> Victoria Atencia: “La palabra dormía en el seno de aquella niña, ¡pero qué pronto la rasgaría en un alumbramiento sin par!”

La manifestación de la feminidad ha de ser tan recatada y virtuosa que no ponga en peligro la honra ni la posición del varón. Hechas para hacer la vida más agradable a los que la rodean, las mujeres se presentan frecuentemente como almas candorosas por alguna extraña razón muy cercanas a la botánica: “El alma que en esta poesía se expresa no es espiritual; es más bien el alma de un cuerpo que fuera vegetal” (Ortega y Gasset, 1923: 32). Quien así escribe es uno de nuestros más afamados filósofos, José Ortega y Gasset, en “La poesía de

Ana de Noailles", 1923, quien, sin embargo, a la hora de analizar la obra de la poeta no se cuestiona los tópicos presentes ya desde el Romanticismo, entre ellos el que asocia a las mujeres con las flores. Muy al contrario, los repite y les da nuevo carácter de autoridad

La voluptuosidad femenina es acaso, de todas las humanas impresiones, la que más próxima nos parece a la existencia botánica. (Ortega y Gasset, 1923: 32).

¿No es esta una idea que cabe muy bien en el corazón de una amapola? (Ortega y Gasset, 1923: 32).

El contorno visual falta casi siempre: sería demasiado humano, demasiado "espiritual" para este genio vegetativo. Es divinamente ciega como una camelia. (Ortega y Gasset, 1923: 33).

La llama además "planta sublime" y continúa con la filiación botánica:

Porque hay en este lirismo vegetal un poro a través del cual sorprendemos que dentro de la planta hay una mujer, mejor, una alta dama. (Ortega y Gasset, 1923: 34).

Estas palabras, extraídas del comentario de Ortega y Gasset a la poesía de la poeta francesa Ana de Noailles, suponen un comentario revelador de la ideología patriarcal, pues si tenemos en cuenta que por una parte elogia la obra de la poeta francesa en particular, por otra duda de la capacidad de las mujeres para escribir; y ello con un lenguaje androcéntrico revelador en los tópicos de una postura de vituperio general hacia la obra de las mujeres por lo que acaba concluyendo que las condiciones líricas sólo se dan en el varón y ello por una cuestión esencialista: "Es vano oponerse a la ley esencial y no meramente histórica, transitoria o empírica que hace del varón un ser sustancialmente público, y de la mujer un temperamento privado" (Ortega y Gasset, 1923: 37).

Sintomático también de sexismo, aunque metaforizado es el apelativo “hilandera mayor del lirismo francés” (Ortega y Gasset, 1923: 29), con el que corona a Ana de Noailles, recurriendo al tópico de la rueca frente a la pluma, a la asignación patriarcal de la aguja a las mujeres, alejadas, por tanto, de escritura.

Pero si curiosas pueden ser las palabras de Ortega en 1923 todavía puede sorprendernos más el comentario de una poeta Dulce M<sup>a</sup> Loynaz que, si bien ha depurado bastante el tópico, todavía lo presenta en 1992 cuando se escribe sobre las románticas canarias:

Lo que menos cuenta en estas poetisas son sus versos; lo interesante en ellas son ellas mismas, su calidad humana, su linaje espiritual en una isla tan pequeña. Una poetisa es siempre flor de tierra muy fina y trabajada: más de tres o cuatro sedimentaciones, capas de estratos diferentes son necesarias para decantarle la savia capaz de filtrarse por sus raíces. (Loynaz, D. M., *apud* Arencibia, Y., 1998: 25).

### **Poeta / poetisa: una cala de su uso en la crítica y en antologías del siglo XX.**

Después de atender tan variados testimonios que presentan la voz ‘poetisa’ como la que nombra a un sujeto poético de segunda categoría severamente constreñido por la ideología androcéntrica en temas y actitudes, no debe extrañarnos que muchas poetas lo rechacen. Si a ello sumamos las chanzas y sarcasmos de que han sido históricamente objeto las poetisas, parece claro que es una palabra desvalorizada ya desde su origen, doblemente devaluada por la rémora ideológica patriarcal y por las burlas al uso. Así lo admite Manuel Seco en *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*: “Hoy existe cierta prevención contra la forma ‘poetisa’, que con frecuencia se sustituye por ‘poeta’. Y aporta el comentario despectivo de Clarín en 1881: “La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma”. Sin embargo, todavía en el siglo XX podemos

documentar múltiples testimonios de burla hacia las mujeres poetas valiéndose para denigrarlas de la carga histórica inscrita en la palabra “poetisa”.

Así Francisco Umbral en su columna titulada “Las poetisas”, (1992) y en *Las palabras de la tribu*, (1994) hace un repaso de los escritores de Darío a Cela. Sus comentarios sobre Rosa Chacel fueron lapidarios: "Es una bruja cruzada de Mary Poppins [...] Está resentida porque quería muchos premios y muchas academias. [...] Por lo demás, Rosa Chacel es una vieja muy pulcra y anda con vagas poetisas evanescentes como Clara Janés". Chacel le respondió llamándole cretino y diciendo: “me duele que en la vida literaria e intelectual actúen los subalternos” (Chacel, 1994).

Especialmente hiriente y decimonónica es la propuesta de Francisco Bejarano, poeta de Jerez (1990).

Las poetisas cuando se ponen cursis no hay quien les eche la pata; cuando maternales, son gallinas cluecas; si amantes, lametosas; si liberadas y modernas, lagartonas y proclives a la sinvergonzonería; cuando en el fondo lo que les apetece es un metalúrgico de Bilbao o un jornalero andaluz que las arrincone en una casapuerta, la ponga a fregar, la haga madre de una piara de hijos y la convierta en una matriarca, que es lo que las mujeres han querido ser siempre. (Bejarano, 1990: 21).

Muy reciente es el testimonio de Manuel Gregorio González, quien en una reseña dedicada a la poeta Aurora Luque en la revista *Mercurio* (2003) comenta en una aclaración:

Digo poeta o poetisa porque las mujeres que han dedicado su tiempo al afán poético no se ponen de acuerdo en el nombre, y a veces resulta difícil acertar. De modo que yo pongo los dos, y que la autora me corrija la próxima vez. Quizás sea preferible la palabra poeta, porque poetisa, el término poetisa, nos recuerda aquellas señoritas castelarianas con novio en Ultramar de las que tanto se reía Valle-Inclán. (González, M. G. 2003: 38).

O sea, las de los suspirillos rimados, todavía. Lo curioso es que, a pesar del pesado lastre androcéntrico que arrastra la voz 'poetisa' documentado en apartados anteriores –presumiblemente no ignorado por poetas y críticos–, son muchas las opiniones por parte de éstos que manifiestan no entender por qué la mayor parte de las mujeres en el siglo XX rechazan la denominación de *poetisas*. Dámaso Alonso, quien se refiere a Carmen Conde como: “La primera entre las muchas y valiosas poetisas de la España actual” (Alonso, 1952: 359), se queja de que “a las mujeres españolas que escriben hoy en verso parece que no les gusta que se las llame 'poetisas': se suelen llamar, entre sí, 'poetas'. Habrá, sin embargo, que rehabilitar la palabra 'poetisa': es compacta y cómoda” (Alonso, D. 1958: 359).

También Jorge Guillén defiende el término 'poetisa' tal y como indica el testimonio de Rosa Chacel en 1993:

En la primavera de 1993, Rosa Chacel, entonces a punto de cumplir 95 años, recordaba a las mujeres intelectuales de su juventud y, en respuesta a la pregunta de las entrevistadoras (“Junto a Vd., ¿qué otras mujeres había?”), decía: “Pondría a la que subsiste todavía, poeta... poetisa... (nos ha dicho Jorge Guillén que no neguemos jamás el *poetisa*, que hay que decir *poetisa*): Ernestina Champourcín, que vive todavía, aunque está muy estropeadita la pobre, y ve mal”. (Núñez, C., y Andrés S. de, 1993: 11).

Pero Ernestina de Champourcín rechazaba frontalmente tal denominación: “No puedo oír mi nombre, acompañado por el horrible calificativo de poetisa, sin sentir vivos deseos de desaparecer, cuando no de agredir al autor de la desdichada frase.” (Champourcín, *apud* Quance, 1996: 85).

Gloria Fuertes, que nos dejara el claro testimonio: *Sé escribir, pero en mi pueblo / no dejan escribir a las mujeres* (1984: 2), como protesta por los impedimentos que secularmente han impedido a las mujeres acceder a la escritura y la publicación, también se manifestará enérgicamente contra la

palabra *poetisa* (Fuertes, 1984: 137), *Hago versos señores, hago versos, / pero no me gusta que me llamen poetisa*". También en 1910 Pilar Contreras se lamentaba inequívocamente de las dificultades que encontraban las mujeres para escribir:

Fue en tierra de Jaén mi cuna amada;  
nací poeta por rigor del hado  
y si el Cielo esa gracia me ha otorgado  
no me sirvió en la vida para nada...

Y en esta misma línea se manifiestan otras poetisas contemporáneas como Pilar Paz Pasamar: "Soy una mujer poeta. Poetisa me parece una palabra detestable que la Real Academia debería prohibir" (1964: 24). Olvido García Valdés: "Detesto la palabra canon lo mismo que detesto la palabra poetisa" (1999: 93-94), Yolanda Castaño, en una reciente entrevista (2005) en gallego, lengua que tiene el mismo problema responde a la consabida pregunta (–¿Qué prefire: poeta ou poetisa?) –"Poetisa sona moi cursi. Son poeta. Poetisa ten connotacións de épocas pasadas. En todo caso, podíamos cambiar o masculino e falar de poetas". En lo que abunda la poeta Isabel Rodríguez quien declara: "las mujeres estamos ya acostumbradas a que, aun en el s. XXI, tengamos que estar explicando fatigosamente cosas como éstas", y pone el énfasis tanto en razones gramaticales como históricas e ideológicas para nombrarse poeta.

Lingüísticamente, la palabra 'poeta' pertenece al grupo, relativamente numeroso, de nombre de profesión acabados en -ta: periodista, dentista, astronauta, rentista... Estos nombres no llevan trabado un morfema de género, sino que la distinción genérica queda a cargo del determinante que los acompañe, artículo o adjetivo no calificativo, que ejercen la función de morfema de género. [...] 'poetisa', es una manera de diferenciar la obra de las mujeres poetas como obra menor, inferior en todo caso a la de los hombres poetas. (Isabel Rodríguez, cuestionario enviado por M. R., 2004).

La ideología patriarcal está tan enraizada en las mentes y actitudes de los ciudadanos todavía en el siglo XX, que incluso en aquellos casos en los que escritores críticos o filósofos pretenden analizar o aceptar las obras de las mujeres no pueden olvidarse de la rémora de la galantería, otra forma disfrazada de vituperio: “¿Hasta qué punto puede alojarse en la mujer la genialidad lírica? La cuestión es poco galante y corre el riesgo de suscitar en contra todas las banalidades del feminismo. No obstante, algún día será preciso responder a esta pregunta” (Ortega y Gasset, J., 1923: 35) Galantería a la que alude también Max Aub: “¡De tantos y tantos poetas he hablado! De toda esa pléyade de poetas españoles regados por el mundo [...] y de las poetisas (¡qué falta de galantería! (Aub, M., 1954: 159). Y Valbuena Prat, en *Historia de la literatura española*, al hablar de la Generación del 27 dedica un apartado a las poetisas: “De la Torre, Champourcín, Concha Méndez de Altolaguirre: la galantería –y la justicia– obligan a este apartado para las poetisas” (Valbuena Prat, 1974: 708).

La poeta Amparo Amorós en *Conversaciones y poemas* (Ugalde: 1991a: 81) nos ofrece varios testimonios de lo que Roberta Quance ha denominado “alabar denostando”, como decíamos en otro lugar de este estudio. Por una parte recuerda el comentario de Carlos Bousoño y Vicente Aleixandre ante sus poemas: “Nos ha interesado mucho tu poesía, porque *no* parece escrita por una mujer” (Bousoño y Aleixandre, *apud* Ugalde, 1991a: 81); y por otra, reproduce las palabras de Francisco Bejarano en una carta acusando recibo de un libro de poemas de Amorós: “Cuando recibo un libro escrito por una mujer, me pongo en lo peor”. A continuación añadía: “pero tu caso ha sido una sorpresa, porque el libro me ha gustado mucho”. La poeta responde sin vacilación:

Yo debía haberle contestado: “Querido Francisco, cuando recibo un libro escrito por un homosexual, me pongo en lo peor”. Pero no lo hice; porque es evidente que yo respeto más a los homosexuales de lo que él respeta a las mujeres”. (Amorós, *apud* Ugalde, 1991a: 81-82).

Por lo que Amparo Amorós concluye: “Durante cierta época, se ha oído por ahí decir a críticos o a otros poetas: «Si es mujer, no puede escribir buena poesía”. Y, si escribe buena poesía, es que es lesbiana ». Es un intento machista de asimilar al hombre todo.” (Amorós, *apud* Ugalde, 1991a: 82).

Pero cómo se nombra a las escritoras de poesía en las antologías del último tercio del siglo XX. Hay de todo. Luzmaría Jiménez Faro reivindica el término ‘poetisa’ desde las diversas antologías que viene realizando la editorial Torremozas. Por otra parte, una postura aséptica y neutral es la adoptada por Jesús Munárriz en la presentación de una de las antologías de mujeres más importantes de los últimos treinta años, *Ellas tienen la palabra*: “Cuarenta y una autoras –poetas o poetisas, al gusto–” (Munárriz, en Benegas Munárriz, 1997: 10). En cambio, Ramón Buenaventura, doce años antes en el prólogo a la *Diosas Blancas*, publicada también por la editorial Hiperión, toma un claro partido por la voz ‘poetisa’, lo que se entiende si analizamos los frecuentes rasgos paternalistas presentes en el prólogo.

La verdad es que, a partir del siglo XIX, con el cambio de condiciones sociales, se inicia una invasión<sup>94</sup> de lo que entonces llamaban poetisas (palabra que sería muy práctica y que nos facilitaría la vida a todos, pero a la que es forzoso renunciar –como también se ha hecho en inglés– por culpa de las adherencias cursis). (Buenaventura, 1985: 17).

Noni Benegas, antóloga junto a Jesús Munárriz de *Ellas tienen la palabra* (1997), sí entra de lleno en la explicación histórica del desprestigio de la palabra ‘poetisa’. La poeta y antóloga argentina afincada en España, en un exhaustivo estudio sobre la poesía contemporánea y la herencia que nos han legado otras mujeres poetas, se detiene a analizar algunas de las razones históricas que

---

<sup>94</sup> Este término sugiere intrusismo en un terreno que no es el propio, por lo cual sugiere una actitud patriarcal por parte del autor.

justifican el lastre que la palabra poetisa arrastra y justifica el carácter despectivo que adquirió desde el Romanticismo hasta la actualidad.

El femenino de poeta cobra ese matiz despectivo que no ha perdido hasta hoy, pues ninguna, o casi ninguna, de las escritoras actuales aceptaría ser llamada 'poetisa'. Es este desprecio heredado lo que las hace hoy revolverse contra esa tradición que las encasilla en una imagen vaporosa y emotiva, asociada a lo femenino. (Benegas, en Benegas y Munárriz, 1997: 22).

Sharon Keefe Ugalde en *Conversaciones y poemas* apuesta por la denominación 'poetas' como también lo hará José M<sup>a</sup> Balcells en una de las últimas antologías aparecidas (2003), *Ilimitada voz*, quien además sitúa el énfasis en "poesía escrita por mujeres" antes que en poesía "de mujeres" o poesía femenina". De igual manera Francisco Reina en *Mujeres de Carne y verso* (2001) las llama 'poetas'.

Por otra parte, en las antologías denominadas "generales" lo usual es que las mujeres o no aparezcan o, si lo hacen, sea de un modo simbólico y absolutamente minoritario, a modo de cuota. Son frecuentes los comentarios en los que se habla de la poesía de las mujeres como grupo y no como individualidades. No se hace así con los hombres: López Anglada al glosar el *Panorama poético español* desde 1939 a 1964 las llama 'poetisas', aunque incluye una aclaración explicando por qué las mujeres rechazan el término 'poetisa', precisamente para diferenciarse de una poesía antigua, tópica y cursi. Además de las disquisiciones sobre si las mujeres han de ser llamadas 'poetas' o 'poetisas' encontramos dos afirmaciones importantes: por un lado lo que el antólogo denomina "libertad expresiva actual" de las poetisas que no es otro asunto que la búsqueda y construcción de un sujeto poético libre de adherencias decimonónicas y de rémoras patriarcales y, por otra parte, se nos anuncia ya una mayoría de edad de la poesía escrita por mujeres en justo parangón con la escrita por los hombres:

Es curioso observar que, salvo algún caso excepcional, la mujer en España no ha seguido la evolución poética que hemos notado en los distintos grupos literarios ni por lo general se ha inscrito en ellos. Independientes, personales, las mujeres poetisas –por lo general ellas gustan de llamarse ‘poetas’ para diferenciar un poco su libertad expresiva actual de la antigua poesía femenina– han proliferado en estos veinticinco años produciendo bellísimos libros que pueden considerarse a la misma altura que los mejores escritos por los poetas masculinos. (López Anglada, 1965).

La polémica sobre si optar por la denominación ‘poeta’ o ‘poetisa’ aparece en ocasiones entre los críticos que se han ocupado de antologar el panorama poético de los últimos treinta años. Así Luis Antonio de Villena en “Avisos sobre «Postnovísimos» –o última poesía– tres años después de mi intento de una carta de navegación nueva” aporta una nota sobre la poesía femenina: “poetas y poetisas deben ser lo mismo” (Villena, L. A. de, 1988). Por su parte, García Martín, que ha tildado la poesía femenina de “moda”, afirma:

Nunca se han publicado tantos libros escritos por mujeres; nunca se han elogiado tantos libros tan detestablemente escritos. Para acabar, dicen, con siglos de marginación, se pretende llevar a cabo una “discriminación positiva”: reducir casi hasta el mínimo las exigencias selectivas cuando se trata de una mujer. El resultado ha sido contraproducente: ahora, al recibir un libro de una poetisa, el lector se pone siempre en lo peor. (García Martín, 1992: 122).

### **Reivindicación de ‘poetisa’.**

En las dos últimas décadas del siglo XX se han levantado voces que, sin dejar de denunciar las adherencias despectivas que históricamente han lastrado la voz ‘poetisa’, han pretendido rehabilitarla y adoptarla como un modo de nombrar a las poetisas actuales. Así lo han testimoniado oralmente en Congresos

y Encuentros de poesía, en documentos escritos y en antologías algunas poetas como Ana Rossetti, Aurora Luque, Juana Castro, Clara Janés, Luzmaría Jiménez Faro.

Me interesa en principio todo lo que hacen las mujeres. Por ejemplo, hice una antología, *Las primeras poetisas en lengua castellana*, creía que había que hacerlo y lo hice. (Janés, C., 1991: 47).

Rosa Díaz se manifiesta en una postura superadora de los lastres históricos de la voz 'poetisa' cuando en una entrevista de 2005 argumenta que "si la mujer quiere por fin dar el definitivo paso de la igualdad con el hombre, tendrá que abdicar de sus complejos, esos que le ha hecho adquirir una sociedad machista, creándole la mala conciencia de que admitir ser poetisa es adquirir la segunda categoría de su condición de mujer". Se posiciona claramente a favor de la alternancia de género, sin mayores connotaciones para todas las ocupaciones: "Pero yo estoy muy de acuerdo en que haya azafatos y juezas, matrones y fontaneras, y por supuesto, poetas, hombres, y poetisas, mujeres."

Luzmaría Jiménez Faro y la editorial Torremozas han reclamado la denominación 'poetisa' en las abundantes antologías que han publicado, así por ejemplo lo reivindican ya desde el título en la serie de cuatro tomos titulada *Poetisas Españolas*. Esta editorial, en la introducción de su catálogo de 2003 avisa:

Dedicada a la mejor poesía escrita por mujeres (españolas, hispanoamericanas y traducidas), se incluyen en ella tanto poetisas actuales, ya conocidas o inéditas, como de épocas anteriores, siempre con un estricto criterio de selección.

Lo que nos merece una reflexión es el anuncio de ese "estricto criterio de selección" cuando de antologar la obra de las mujeres se trata y que en ningún caso encontramos en las muestras y antologías de poesía en las que aunque aparecen sólo hombres, son consideradas y denominadas "generales".

No faltan tampoco ejemplos en el que las escritoras, a pesar de asumir la voz 'poetisa', sin embargo descubren las adherencias que arrastran. Protesta explícita contra el perfil que el patriarcado atribuye a las poetisas la encontramos en un poema de Ángela Figuera Aymerich cuyo título es altamente significativo: "Exhortación impertinente a mis hermanas poetisas" y en el que alienta a las mujeres a escribir versos personales en una búsqueda de un sujeto poético alejado de los cánones marcados desde el romanticismo para la escritura de mujer.

Porque, amigas, os pasa que os halláis en la vida  
como en una visita de cumplido. Sentadas  
cautamente en el borde de la silla. Modosas.  
dibujando sonrisas desvaídas. Lanzando  
suspirillos rimados, como pájaros bobos.

En definitiva, pese a algunos intentos de rehabilitación de la voz 'poetisa', lo cierto es que muy pocas poetisas actuales aceptarían llamarse hoy con ese nombre, siendo la voz 'poeta', la que, como hemos visto, goza de prestigio social y literario por las razones históricas e ideológicas aducidas.



**PARTE SEGUNDA**

**ESTUDIO DE LA POESÍA ESCRITA POR MUJERES:  
POÉTICAS Y POEMAS**



I

CUESTIONES GENERALES Y DE PRINCIPIO.



“Meditación en el umbral”

No, no es la solución  
tirarse bajo un tren como la Ana de Tolstoy  
ni apurar el arsénico de Madame Bovary  
ni aguardar en los páramos de Ávila la visita  
del ángel con venablo  
antes de liarse el manto a la cabeza  
y comenzar a actuar.

Ni concluir las leyes geométricas, contando  
las vigas de la celda de castigo  
como lo hizo Sor Juana. No es la solución  
escribir, mientras llegan las visitas,  
en la sala de estar de la familia Austen  
ni encerrarse en el ático  
de alguna residencia de la Nueva Inglaterra  
y soñar, con la Biblia de los Dickinson,  
debajo de una almohada de soltera.

Debe haber otro modo que no se llame Safo  
ni Mesalina ni María Egipcíaca  
ni Magdalena ni Clemencia Isaura.

Otro modo de ser humano y libre.

Otro modo de ser.

Rosario Castellanos



## A) HACIA EL ESTUDIO DE LAS POÉTICAS.

### 1. *De la escritura de las mujeres, el pensamiento social y literario.*

#### 1.1. **Mujer y pedagogía: raíces históricas de una discriminación.**

La mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza, porque no hay animal de tantas tachas que no sea bueno para algo, sola ella no es buena para cosa desta vida.

Juan de Zabaleta, 1653.

El análisis de la sobresemantización interesada de la voz 'poetisa' que la convierte, como hemos visto, en un término degradado respecto a la voz 'poeta' nos muestra cómo históricamente el acceso a la escritura ha estado muy limitado para las mujeres, y cómo no pocas de éstas han luchado por escribir y publicar, aunque con diferentes grados de concienciación. El conflicto se organiza en torno al sujeto poético: ¿Cómo dar voz a quien siempre ha sido silencio, musa, espejo? ¿Cómo construir sujetos poéticos acordes con el momento histórico desterrando la herencia patriarcal que imponía silencio para las mujeres? La ruptura con el repetido "poesía eres tú" se presenta difícil ya que las poetisas deben romper ese espejo para escribir desde su propia identidad,

lo que supone una ruptura más profunda, algo así como “matar al padre”, pues los mismos que la han considerado musa o poesía son, a fin de cuentas, los maestros leídos y asumidos a falta de una genealogía de mujeres: “Y la primera ley, creador: crea. Bufo el eunuco. Cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta”, dirá Rubén Darío (1986).

La musa va a la escuela, se hace mayor y suelta la mano del padre; busca su voz y su palabra y no quiere ser nombrada con lo que la margina. Las escritoras van a necesitar tiempo, análisis críticos, y mucha energía para oponer posturas firmes a la resistencia patriarcal, para fracturar unos postulados que le niegan la posibilidad de escribir o las relegan a posiciones secundarias. En este camino se van a topar con la incomprensión, la chanza, la sorna, y una prepotente falta de respeto por parte precisamente de algunos de los poetas más admirados.

Me imagino que este mundo nuestro pasará, y nosotros con él, sin que ningún lírico encuentre a esa décima musa de la belleza interior absoluta, sin que haya un poeta que pueda expresar ni definir esta absoluta poesía bella. (En cuanto a las poetisas se las tendrán que entender con Apolo y con las musas marimachos). (Jiménez, J. R., 1953).

Cuando hablamos del desprecio que han tenido que soportar las poetas no queremos decir que no se haya criticado o menospreciado la poesía de sus compañeros. La diferencia habría que buscarla en el modo cómo se manifiesta el rechazo, y así hemos encontrado que mientras a las mujeres se las discrimina de una manera esencialista, por razón de género, a los hombres se les desprecia atendiendo a su individualidad o a su pertenencia a un grupo. Es decir, cuando se minusvalora la poesía de un varón, no es la *poesía masculina* la que queda en entredicho, mientras que en el caso de las mujeres, históricamente hemos podido observar cómo el término ‘poetisa’ encarna el desprecio a la *poesía femenina*.

Entendemos que no se escribe mejor o peor por el hecho de haber nacido hombre o mujer. Las posibilidades de escribir buena poesía por parte de los dos

sexos son las mismas –en igualdad de condiciones de formación y lecturas–, de modo que las escritoras tienen varias posibilidades de manera general, sin entrar en la descripción pormenorizada de casos particulares: Escribir como mujer, respondiendo a los tópicos del sentimentalismo y la superficialidad fundados a partir del Romanticismo y la ideología decimonónica del *ángel del hogar*, en ese caso, desde el siglo XIX, se las viene denominando ‘poetisas’; escribir y que lo firme un hombre<sup>1</sup>; o bien, construir un nuevo sujeto poético diferente al de los parámetros femeniles definidos para ‘poetisa’, con lo cual, en el caso en que su poesía sea valorada, se dirá que ha *masculinizado su escritura*. Así, lo masculino se convierte en verdad y medida de la poesía escrita por mujeres, ya que éstas estarían irrumpiendo en un terreno que tradicionalmente no es el suyo<sup>2</sup>; o bien, pueden construir un nuevo sujeto poético que, desde la condición de mujer, dé voz a quien tradicionalmente ha sido objeto de la enunciación poética. Es el objetivo en el que parece empeñada buena parte de la poesía escrita por mujeres en el último tercio del siglo XX, apoyada por la investigación y los avances de las corrientes feministas de los últimos años. En estos casos, como hemos visto, la mayor parte de las escritoras reclaman la denominación ‘poetas’, aunque no faltan quienes pretenden dignificar el término ‘poetisa’.

Por su parte los hombres tienen otras dos posibilidades: Escribir según los cánones del patriarcado, cantando los grandes asuntos de la existencia, con carácter universal, con especial cuidado y perfección de la métrica y la prosodia: serán considerados poetas; o bien escribir conforme a los cánones, pero con escasa pericia y con pésimos resultados. En ese caso serán tildados de *poetastros*, *poetillas* o *rapsodas*.

---

<sup>1</sup> Conocido es el caso de María Lejárraga que firmaba como Gregorio Martínez Sierra, su marido. Otra situación parecida es la de Concepción Arenal “quien escribía de hecho los artículos que firmaba su marido. Al fallecer éste, su editorial no quiso seguir admitiéndolos, y sólo después de muchas súplicas llegaron a un acuerdo, rebajando su precio a la mitad.” (Durán, M. Á., 2002: 271).

<sup>2</sup> Muchas autoras recurrieron a los pseudónimos: Fernán Caballero, George Eliot, Colombine.

Al definir el ámbito masculino como lugar histórico de la escritura, la consecuencia más inmediata es la exclusión de las mujeres, incluso en los casos de mayor valoración de las mismas. Tal es así con Emilia Pardo Bazán, acaso la escritora más respetada de las letras del XIX que, a pesar de ello, no logra entrar en la Real Academia Española.

A las mujeres que, a pesar de todo, destacan en el mundo de las letras se las va a mirar con recelo tratando de encontrar aquello que las hace diferentes de las otras y a estos rasgos diferenciales se le va a aplicar el adjetivo *varonil*, de modo que las escritoras verdaderamente dignas de tener en cuenta son aquellas en cuya obra pueden rastrearse rasgos verbales comunes a los hombres. En el prólogo a la poesía de Sofía Casanova podemos leer: “Siente como una mujer y medita como un hombre. El sello característico de sus versos está en la entonación varonil<sup>3</sup> que preside a su estilo y en la energía y profundidad con que desarrolla siempre sus atrevidísimos pensamientos (Blanco Asenjo, *apud*, Quance, 1987). De *varonil* será tildado el talento de Pardo Bazán y de Gertrudis Gómez de Avellaneda, de quien afirmará Carolina Coronado: “La mayor parte de las obras dramáticas, de uno y otro sexo, excepto las de la Avellaneda son incompletas. La Avellaneda es poetisa pero tiene la doble calidad del poeta para cuando necesita hacer vibrar las tablas del enérgico grito del guerrero. El conjunto de las dos cualidades es la perfección del genio” (Coronado, *apud* Simón Palmer, 1989: 47).

*Viril, varonil, masculinizar las estrofas*, son algunos de los términos con los que opiniones autorizadas tratan de mostrar cuán diferentes son los caminos de poetas y poetisas: “Mari-Blanca Sabas Alomá, que ha sabido sortear la sensiblería para masculinizar sus estrofas” (Avilés Ramírez, E., 1927, *apud* Sánchez Llama, I., 2001: 119). En un artículo necrológico, dedicado a Gertrudis Gómez de Avellaneda, Ángela Grassi escribe:

---

<sup>3</sup> El mismo sufijo es positivo en el derivado de varón y despectivo en el derivado de femenino (varonil / femenil). Así las *tareas femeniles*, definen a las propias del hogar y de las mujeres, tan devaluadas socialmente.

He llamado a la autora de *Saúl y Alfonso Munio* poetisa, y he debido llamarla poeta, dice un ilustrado publicista, porque nada revelaba el sexo al que pertenecía, en la concepción de sus obras, en su estilo ni en sus pensamientos. Su musa enérgica, poderosa y varonil, se inspiraba en los grandes asuntos o en los grandes hechos, lanzándose con la impetuosidad del águila al mundo de lo infinito. Su numen, lleno de espontaneidad y de vigor, despreciaba lo humilde y lo pequeño, y no cantaba la flor, el arroyuelo, la tórtola, esos ídolos de los vates bucólicos, sino el mar, la creación, la eternidad, cuanto admiran y estudian las imaginaciones gigantes. (Grassi, A., *apud* Sánchez Llama, I., 2001: 119).

Refiriéndose a Gloria Fuertes, Joaquín Gonzáles Muela nos da en este siglo nuevas pistas de lo que el “rigor masculino” puede hacer por la buena poesía en pluma de mujer: “Poetisa (odia el término) con una enorme dosis de apasionamiento y entrega, pero con un rigor masculino por limar el sentimiento, o purificarlo, no explotarlo –se queda con él como cabra sola–” (González Muela, J., 1973: 13).

### *La rueca y la pluma*

La educación de las mujeres se ha visto restringida durante siglos, de manera que su acceso al conocimiento se ha considerado innecesario, imposible o incluso peligroso, capaz de alterar el orden social imperante. La ignorancia y la sumisión han sido respaldadas de tal manera por la simbología patriarcal que cuando las mujeres acceden a la escritura se las ha tachado despectivamente como: *ligeratas, latinas, sabias culta latiniparla, hembrilatinas, marisabidillas, preciosas ridículas, sabihondas, cultiparlantes, redichas, resabidas*. Así, encontramos determinadas palabras con una gran diferencia de significado: valor positivo para el masculino, pero devaluado y satírico para el femenino: *bachiller / bachillera, latino / latina, literato / literata, poeta / poetisa*, mientras que en otros

casos ni siquiera existe el correspondiente masculino, como si la probable realidad que pudiera nombrar fuera impensable – *marisabidilla* / \**marisabidillo* –

Los escritores del Siglo de Oro estaban muy de acuerdo en los perjuicios que la sabiduría de las mujeres podía ocasionar a los hombres. Así lo afirma Lope de Vega en *La mayor victoria*:

Siempre fue mi parecer  
que naturaleza agravia  
a la mujer que hace sabia,  
pues deja de ser mujer.

Francisco de Quevedo en el soneto “A la edad de las mujeres” documenta en un verso el término *bachillera*, claramente despectivo por cuanto alude al aprendizaje que éstas adquieren de manera natural, sólo por cumplir años – “A los cuarenta y cinco es bachillera” –, expresando el temor patriarcal que la sabiduría femenina concierta, emparentado además con los saberes de viejas y alcahuetas, claramente denigradas, de lo que tenemos notables ejemplos como el de la *Celestina*, de Fernando de Rojas.

En *La culta latiniparla. Catecismo del vocablos para instruir a las mujeres cultas y hembrilatinas*, Quevedo afirma: “Y cuando las otras digan que hacen vainicas, si la preguntaren qué hace, diga que comentarios, notas y escolios” (Quevedo, 1981: 137). Y Lope de Vega en *La dama boba* (acto III, escena III):

Octavio:                   ¿Quién le mete a una mujer  
con Petrarca y Garcilaso,  
siendo su Virgilio y Tasso  
hilar, labrar y coser?

A lo que Miseno responde:

Casadla y veréisla estar  
ocupada y divertida  
en el parir y el criar.

La concepción de la belleza ha sido otro de los argumentos que han lastrado el acceso al conocimiento en las mujeres. Se ha transmitido la idea de que ser hermosa implica ser descerebrada, por lo que hallamos que la inteligencia en la mujer, frecuentemente, se penaliza con la fealdad. “Al que sabia y fea busca / el Señor se la depara”, dirá Quevedo.

Lo que parece claro es que poetisas y literatas comparten marginación literaria y sarcasmo social. Emilia Pardo Bazán se quejará amargamente: “Los que vinimos al mundo un tercio de siglo después que doña Concepción Arenal, encontramos la opinión igualmente hostil, tal vez más, a las que se conocían por *poetisas y literatas*” (Pardo Bazán, 1907: 333).

A diferencia de Emilia Pardo Bazán, las otras mujeres de la época con aspiraciones literarias casi siempre se vieron tildadas de literatas. En pluma masculina, *literata* era una categoría despectiva, definida en oposición a, y como deformación ridícula de la comunidad masculina formada por literatos. [...] La mismas mujeres terminaron por reivindicar el epíteto al adoptarlo para darse una identidad propia y un sentido de comunidad. (Bieder, Maryellen, 1996: 77-78).

También, en el primer tercio del siglo XX, encontramos muestras de rechazo hacia el conocimiento en las mujeres en las enormes críticas que sufrió el Lycéum Club Femenino, fundado en 1926, bajo la presidencia de María de Maeztu, al estilo de los que ya existían en París, Londres, Berlín o Roma.

Trataremos de fomentar en la mujer el espíritu colectivo, facilitando el intercambio de ideas y encauzando las actividades que redunden en su beneficio; aunaremos todas las iniciativas y manifestaciones de índole artística, social, literaria, científica, orientadas en bien de la colectividad. (Isabel Oyarzábal de Palencia *apud*, Rodrigo, A., 1996: 28).

Allí se celebraron conferencias, conciertos, exposiciones, y fueron recibidos intelectuales y artistas españoles y extranjeros. Antonina Rodrigo habla de su paso por el Lycéum de Unamuno, Rafael Alberti y de cómo Jacinto Benavente se negó a dar una conferencia replicando “A mí no me gusta hablar a tontas y a locas” (Rodrigo, A., 1996: 28).

Los innumerables ataques recibidos culminaron en 1927, en la revista *Iris de Paz*, donde se calificaba a las socias del Lycéum de mujeres “sin virtud ni piedad”, con las “piernas al aire”.

Se insinuaba que el Lycéum era un casino “con todo”, en donde la mujer perdía el sentido de la propia dignidad. Se tildaba de “verdadera calamidad para el hogar y enemigo natural de la familia, y en primer lugar del marido, cuya autoridad se invoca para poner coto a tantos males”. Se aseguraba que los “hijos de esas señoras altruistas eran muy desgraciados, por tener una madre liceómana”. Se proclamaba la institución como un “gravísimo peligro que amenaza a nuestra fe y a nuestra sociedad” y concluía: “La sociedad haría muy bien recluyéndolas como locas o criminales, en lugar de permitirles clamar en el club contra las leyes humanas y las divinas. El ambiente moral de la calle y de la familia ganaría mucho con la hospitalización o el confinamiento de esas féminas excéntricas y desequilibradas”. (Rodrigo, A., 1996: 29-30).

Porque así como la espada y la pluma fueron tradicionalmente las armas de los hombres, las de las mujeres no fueron otras que la rueca y la aguja. Y para ello se las educó tradicionalmente. El acceso a la lectura<sup>4</sup> y mucho más a la escritura les ha estado ampliamente vedado. Juan de Zabaleta así lo expresa en *Errores celebrados* (1653): “Esto hace una mujer que hace versos: ¡buena debe de andar su casa! Mas, ¿cómo ha de andar casa donde, en lugar de agujas, hay

---

<sup>4</sup> M<sup>a</sup> José Porro Herrera, hace un detallado estudio sobre la lectura y la escritura de las mujeres en el siglo de Oro, en *Mujer sujeto / mujer objeto en la literatura española del Siglo de Oro*, (1995).

plumas y en lugar de almohadillas, cartapacios?” El tema del silencio, fundamental también en *La perfecta Casada*, lo encontramos ligado al del encerramiento y las obligaciones de la mujeres, presente ya desde la Biblia. Juan de Zabaleta critica el que las mujeres hagan versos e incluso que hablen: “De suerte que la mujer que es poeta jamás hace nada, porque deja de hacer lo que tiene obligación, y lo que hace, que son versos, no es nada. Habla más de lo que había de hablar, y con más defectos y superfluidades. Añade otra locura a su locura” (Zabaleta, J. de, 1653).

Será en el siglo XIX en el marco de la ideología burguesa del *ángel del hogar*, cuando, en los casos en los que se admite que las mujeres lean, las lecturas propuestas serán muy limitadas, sobre asuntos piadosos o relacionadas con las labores del hogar; y cuando se admite que escriban sólo se les permite socialmente una escritura en minoría de edad, relacionada con suspirillos líricos, pajarillos y unas insistentes relaciones con la botánica. Faustina Sáez de Melgar dedica muchas páginas en *La violeta* a escribir biografías de literatas virtuosas. Al hablar de Pilar de Sinués la retrata como una mujer preocupada por ofrecer una imagen alejada de las letras, inscrita en el ideal femenino burgués. Una mujer con una labor de costura alerta para las visitas y que una y otra vez vuelve a guardar cuando éstas se marchan para dedicarse a la lectura y la escritura, lo que le valió el calificativo de Lady Penélope.

Recuerdo que María del Pilar Sinués no podía sufrir las chanzonetas de que las literatas eran blanco lo mismo en España que en los demás países, y cuando iban a visitarla señoras se presentaba a aquéllas con una labor en la mano, para dar a entender que la habían sorprendido dedicada a las tareas femeniles. (Nombela, J., 1911: 430).

Los pedagogos alzarán alto y claro sus consignas sobre lo pernicioso de la lectura. Así lo afirma el Padre Claret en una obra de explícito título: *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado*. En ella Claret, recurre a la autoridad divina como argumento para negar a las mujeres un papel activo en la sociedad e impedirles la educación en

igualdad con los varones. El antecedente ideológico lo encontramos en Fray Luis de León, dos siglos antes, cuando en *La perfecta casada* recurre a la autoridad del Espíritu Santo para fundar sus argumentos reductores de la función de las mujeres en el mundo.

Se las vigilará a fin de que nadie las contamine; cosa muy fácil, porque ellas son susceptibles como la pólvora; y por esto se las apartará de ver ni oír cualquier cosa que las puede provocar a esta fatal pasión. No se las permitirá leer libros de amores, singularmente novelas y romances. (Claret, A., 1862: 18).

Una de las razones por las que el estudio y la lectura se han considerado perniciosos para las mujeres es porque se ha entendido que puede atentar contra las funciones de esposa y madre, abandonando éstas y, también, porque el saber en las mujeres se ha asociado con la transgresión.

Personajes como Ana Ozores o Emma Bovary como “devoradoras de novelas” [...] se establecieron dentro del imaginario cultural decimonónico como las representaciones emblemáticas de la lectora cuya incapacidad de discernir la diferencia entre texto y fantasía la arrollaba, inevitablemente, hacia la transgresión sexual. [...] el que los hombres del XIX establecieran estas dos figuras de mujer como indistinguibles revela su miedo y ansiedad acerca de la “naturaleza” femenina, que ya de lejos venía siendo asociada con una esencial insaciabilidad de la hembra. En otras palabras, la mujer es imaginada como devoradora de libros y, también, de hombres. (Blanco, A., 1996: 16).

Emilia Pardo Bazán defiende una educación igualitaria entre hombres y mujeres. En 1914, en una entrevista concedida a *El Caballero Audaz* se nombra “una radical feminista” y reivindica que “todos los derechos que tiene el hombre, debe tenerlos la mujer” (Pardo Bazán, 1914). Porque el peligro para las mujeres era verse acusadas de estar contaminadas por lo masculino y de haber

abandonado las cuotas de feminidad exigidas por el patriarcado. Así a Pardo Bazán se la acusó de *viril*. Clarín afirmará de ella que *escribe a lo hombre*, y de las literatas dirá “mejor estaban cosiendo” (Alas, L., 1890: 56).

En *El caballero de las botas azules*, Rosalía de Castro recoge explícitamente lo que los hombres desean de las mujeres: “He aquí por qué ellos, al ver tal, exclaman en tono de protesta: “No la pluma en tu mano, mujer nacida para educar a mis hijos: la aguja y la rueca son tus armas” (Castro, R. de., 1993: VIII).

Pero, tras largos siglos de obstáculos, a los logros conseguidos en el primer tercio del siglo XX y con la República, la dictadura franquista vino a poner coto a las ideas que propugnaban una educación igualitaria para ambos sexos. La Sección Femenina escribió en este sentido uno de los episodios más negros de la historia de España pues a la falta de libertad y a la resurrección del mito del encerramiento en las mujeres sumará actualizado el ideal de *La perfecta casada* de Fray Luis de León y propagarán con ímpetu consignas como las siguientes: “La mujer tiene obligación de saber todo lo que podríamos llamar parte femenina de la vida: la ciencia doméstica es quizá su “bachillerato” (*Enciclopedia elemental*, 1957); “No hay que ser nunca una niña empachada de libros, que no sabe hablar de otra cosa...; no hay que ser una intelectual” (*El libro de las Margaritas*, 1940).

La Sección femenina vuelve a actualizar las destrezas de la aguja para las ciudadanas como uno de los baluartes de la feminidad y del Régimen, aunando el tema de la costura y el encerramiento.

¿Qué haría una mujer sin aguja? Con ella es como un hada: cose, teje, crea todas las fantasías de su imaginación. Recorramos la Historia; en todos los tiempos la aguja triunfa: los sudarios de las tumbas de Egipto, los tapices de la Edad Media, los trabajos de la época renacentista, los encajes y bordados maravillosos, etc., son debidos a la habilidad y a la fantasía femeninas. Hoy día se ha abandonado la aguja; pero nosotras hemos de devolverle todo su prestigio. [...] La aguja es, por tanto, la mejor compañera de la mujer, y con ella conseguiremos los mejores triunfos dentro de nuestros hogares. (Sección Femenina, *Anuario*, 1941).

Si bien, como hemos visto, el nacimiento del desprecio hacia la llamada “poesía femenina” o hacia la voz “poetisa” no es nada lejano, hunde sus raíces en un descrédito más antiguo y profundo que atañe no sólo a las concepciones filosóficas y pedagógicas sobre los derechos a la educación de las mujeres, sino a las creencias sobre la incapacidad de las mismas para aprender, argumentando razones “naturales” por parte de médicos y filósofos.

Según informa Aristóteles, la inteligencia sólo se transmite por vía masculina, siendo las mujeres recipiente para los inseminadores y transmisores de las cualidades humanas. Mujer vaso, receptáculo que nada aporta a la procreación y cuando lo aporta puede suceder como indica Huarte de San Juan: “Por donde es cierto que, en saliendo el hijo discreto y avisado, es indicio infalible de haberse hecho de la simiente de su padre; y si es torpe y necio se colige haberse formado de la simiente de la madre” (*Examen de ingenios para las ciencias*, 1575).

Si ya Aristóteles, en *Reproducción de los animales*, consideró a la mujer como un macho mutilado y aún sin alma, y Galeno la presenta como menos perfecta que el varón por causa de su frialdad natural, Huarte de San Juan<sup>5</sup> aporta ideas en el capítulo titulado *Qué diligencias se han de hacer para que salgan varones y no hembras*: “Los padres que quisieren gozar de hijos sabios y que tengan habilidad para letras, han de procurar que nazcan varones; porque las

---

<sup>5</sup> Respecto a la imperfección natural de las mujeres encontramos opiniones mucho más contemporáneas que las aducidas. En este sentido la profesora María Luisa Calero en el estudio sobre *La Perfecta Casada*, titulado “Mujer y Literatura (¿Naturaleza o convención?)” aporta lo siguiente: “Una versión actualizada de tal teoría puede considerarse la enunciada por Gregorio Marañón en 1927, según la cual el sexo femenino sería un estado intermedio entre la infancia y la virilidad (probablemente, inspirándose en Schopenhauer, para quien la mujer era una especie de término medio entre el niño y el hombre, considerado éste como el verdadero ser humano). (Calero, inédito).

hembras, por razón de su frialdad y humedad de su sexo, no pueden alcanzar ingenio profundo” (Huarte de San Juan, 1575: cap. XX, parte II).

Sin embargo, aunque las actitudes de vituperio y menosprecio de la inteligencia de las mujeres han sido muy abundantes, –especialmente virulentas en la Edad Media– encontramos voces que pregonan lo contrario, por ejemplo, la del Padre Feijoo que, desde su mentalidad ilustrada, se sitúa frente a Aristóteles.

En grave empeño me pongo. No es ya sólo un vulgo ignorante con quien entro en la contienda. Defender a todas las mujeres viene a ser lo mismo que ofender a casi todos los hombres; [...] A tanto se ha extendido la opinión común en vilipendio de las mujeres, que apenas admite en ellas cosa buena. En lo moral las llena de defectos, y en lo físico de imperfecciones. Pero donde más fuerza hace es en la limitación de sus entendimientos. Por esta razón, después de defenderlas con alguna brevedad sobre otros capítulos, discurriré más largamente sobre su aptitud para todo género de ciencias y conocimientos sublimes. (Feijoo, 1997).

A la “incapacidad natural” de las mujeres para el aprendizaje se suma la consigna tan querida por el patriarcado del encerramiento, en la celda o en el hogar; monja o esposa: al servicio de Dios o del marido. “Como son los hombres para lo público, así las mugeres para el encerramiento” dirá Fray Luis de León en *La Perfecta Casada*, palabras que dialogan con los versos de Carolina Coronado:

¡Libertad! ¿Qué nos importa?  
¿Qué ganamos, que tendremos?  
¿Un encierro por tribuna  
Y una aguja por derecho?

(Coronado, 1852: 72)

Quien trazará, además, un durísimo retrato de la realidad social: alas cortas de poetas y alas cortadas de mujer.

Roca inmóvil es mi planta,  
águila rauda mi ser...  
¡Muera el águila a la roca  
por ambas alas sujeta;  
mi espíritu de poeta  
a mis plantas de mujer!

(Coronado, 1852: 31)

La lectura y aún más la escritura han sido vistas secularmente por la ideología patriarcal dominante como incitadoras a la transgresión y como transgresión misma de tal modo que pudiera poner en peligro la propia honra y, sobre todo, la del marido. Son los “temores de la honra” a los que alude María de Zayas en sus novelas amorosas y ejemplares: “Por terneros sujetas desde que nacimos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas ruecas y por libros almohadillas”.

Asunto que la pedagogía religiosa tendrá muy claro y del que prevendrá explicitando los riesgos que implica que las mujeres aprendan a escribir pues ello puede favorecer las relaciones con el otro sexo, por lo que lo condenarán desde púlpitos y confesionarios, amen de las obras destinadas específicamente a adoctrinar a las mujeres sobre el papel de madres y esposas que el Altísimo les ha reservado. En este contexto, el jesuita Gaspar de Astete, como tantos otros, se pronuncia claramente en contra del aprendizaje de la escritura:

Así como es gloria para el hombre la pluma en la mano, y espada en la cinta, así es gloria para la mujer, el huso en la mano, y la rueca en la cinta y el ojo en la almohadilla [...] Porque muchas mujeres andan y perseveran en malos tratos, porque se ayudan del escribir para responder a las cartas que reciben y como escriben por su mano

encubren mejor los tratos que traen y hacen más seguramente los que quieren, mas si hubiesen de servir por mano ajena. (Astete, G. *apud* Rodríguez Cuadros, 1999: 51).

Así lo reconoce también Pilar Sinués de Marco, quien en *Un libro para madres* dirá: “A principio de este siglo se decía en España que la mujer no debía saber ni aún escribir, siendo creencia muy arraigada el que saber redactar medianamente una carta las conducía a su perdición” (Sinués de Marco, 1877: 320). Y el Duque de Rivas pronuncia en 1860 un discurso en la Real Academia en el que afirma:

Las mujeres, estos ángeles de la tierra que tan poderosos ascendientes ejercen en el corazón del hombre, en su mayor número no leen periódicos políticos, ni asisten a lides parlamentarias; pero la novela es otra cosa; es su lectura favorita, es el encanto de su imaginación, es el embeleso de sus potencias... Las mujeres gustan del relumbrón, y la belleza de la forma hechiza sus ojos; al fin beberán; el germen del mal se desarrollará en sus desprevenidos corazones, y los hombres comerán del fruto prohibido (Saavedra, A. de, 1860: 408-409).

El temor de *bovarismo*, como más tarde se le llamará, en honor de Flaubert, al hecho de que las mujeres puedan rendir su corazón y perder la honra merced a las fantasías que leen en las novelas, está presente de forma muy clara en las palabras de Ángel de Saavedra, dirigidas, por otra parte, a un público masculino que era el que integraba la Academia. Hombres al fin y al cabo que probablemente tendrían una mujer o una hija a la que aplicar tan demoledoras teorías sobre el poder de la lectura.

La independencia económica va a ser también un tema tratado por las autoras. En 1884, casi veinticinco años antes de la *Habitación propia* de Virginia Wolf, Rosario de Acuña plantea la necesidad de que las mujeres españolas cuenten con un “camarín” propio donde dedicarse al estudio y al conocimiento: “¡Felices, en verdad, si podéis, merced a los bienes de fortuna, apartaros a un

camarín [...] ¡Dichosas si poseéis un gabinete compendiado de física y química” (Acuña, 1884: 108-109).

Al igual que el temor de la honra aparece bastante explícito, asociado al ejercicio de la lectura y de la escritura, hay otro tema que no podemos documentar de manera tan diáfana aunque sí se puede entrever entre líneas. Se trata del temor de usurpación. ¿Tendrían acaso los varones fundados temores de perder puestos públicos y privilegios largamente adquiridos si permiten entrar a las mujeres en el que ha sido secularmente su feudo: la educación, la instrucción para la lectura y la escritura? ¿Pueden de hecho las mujeres despojar a los hombres de dichos privilegios? Como no querríamos caer en la más pura especulación acerquémonos a algunos textos que puedan ofrecer luz sobre el tema.

En el siglo XVII encontramos testimonios de Calderón de la Barca. Uno de sus personajes, Diego, en *No hay burlas con el amor* dirá:

Porque el ingenio le sobra  
que yo no quisiera, es cierto,  
que supiera mi mujer  
más que yo, sino antes menos.

Y continúa diciendo:

Sepa una mujer hilar,  
coser y echar un remiendo  
que no ha menester saber  
gramática, ni hacer versos.

Y en 1877 podemos leer las manifestaciones de Manuel Osorio y Bernard, de manera que aunque sus palabras, dichas con sorna, manifiestan incredulidad y sorpresa, está claro que vistas después de un siglo se han cumplido sobradamente sus predicciones.

Es de esperar que la preponderancia femenina vaya en aumento y que a la vuelta de algunos años tengamos los hombres que reducirnos al punto de calceta y al *croché*, mientras que nuestras esposas hablen en los tribunales, discutan a la cabecera del enfermo, enreden en una testamentaría, monten una guardia, preparen unturas y cocimientos, disputen en las cámaras, hagan artículos de fondo, persigan a los malhechores en los caminos o alcancen triunfos académicos. (Osorio y Bernard, *apud* Sánchez Llama, 2001: 11).

Por contra, Concepción Gimeno de Flaquer denuncia la escritura concebida como un acto de transgresión contra la labor del creador y contra la actividad propiamente masculina y acusa, al igual que siglos antes hiciera Sor Juan Inés de la Cruz, a los hombres como únicos responsables de los obstáculos que sufren las mujeres.

Mucha mujeres brillarían si no se alzase el hombre a cada paso, diciéndoles que al tomar la pluma usurpan un derecho que sólo a ellos está concedido. El hombre español le permite a la mujer ser frívola, vana, aturdida, ligera, superficial, beata y coqueta, pero no le permite ser escritora. (Gimeno de Flaquer, *apud* Sánchez Llama, 2001: 258).

No olvidemos que las mujeres tuvieron prohibida su entrada<sup>6</sup> en la Real Academia. Contra esto se revuelve Gertrudis Gómez de Avellaneda en un texto de 1860 llamándolas “academias barbudas”, pues ese parecía ser, en fin, su mayor mérito. La candidatura de la autora cubana a formar parte de la Real Academia Española en 1853 fue rechazada.

La capacidad de la mujer para la ciencia no es admitida a prueba por los que deciden soberanamente su negación y causa asombro que –aún así y todo– no falten ejemplos gloriosos de perseverantes talentos

---

<sup>6</sup> Isidra de Guzmán (1768-1803) es la primera mujer española que forma parte de la Real Academia Española..

femeninos [...] no se crea tampoco que data de muchos siglos su aceptación en el campo literario y artístico: ¡ah! ¡no! También ese terreno le ha sido disputado palmo a palmo por el exclusivismo varonil, y aún hoy día se la mira en él como intrusa y usurpadora, tratándose, en consecuencia, con cierta ojeriza y desconfianza, que se echa de ver en el alejamiento en que se la mantiene de las academias *barbudas*. [...] esas ilustres corporaciones de gentes de letras, cuyo primero y más importante título es el de *tener barbas*. (Gómez de Avellaneda, *apud* Sánchez Llama, 2001: 88).

Pero las opiniones a favor de que ciencias y letras pertenecen al patrimonio masculino son esgrimidas con energía, muchas veces por respetadas personalidades de la comunidad académica y científica, con lo cual resultan muy difíciles de combatir. Ramón y Cajal en el epígrafe “El investigador y la familia”, dentro de su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1897, titulado *Reglas y consejos sobre investigación científica*, se refiere así a artistas y literatas:

Salvo honrosas excepciones, tales hembras constituyen perturbación o perenne ocasión de disgusto para el cultivador de la ciencia. Desconsuela reconocer que, en cuanto goza de un talento y cultura viriles, suele la mujer perder el encanto de la modestia, adquiere aires de dómine y vive en perpetua exhibición de primores y habilidades. (Ramón y Cajal, *apud* Durán, M. A., 2002: 293-294).

## 1.2. Mujeres y poesía a finales del siglo XX.

Si bien en la primera parte de nuestro estudio hemos realizado un análisis de las características y las problemáticas que definen la poesía de los últimos treinta años del siglo XX, nos detendremos ahora fundamentalmente en indagar sobre la conciencia que manifiestan las poetisas acerca de la poesía que se está escribiendo y publicando en su momento histórico, situándonos a partir de los años setenta y muy particularmente interesándonos por lo que se ha dado en llamar el *boom* de la poesía escrita por mujeres.

Como corresponde al análisis de cualquier manifestación artística en un tiempo y un lugar, no es de esperar que la visión de sus protagonistas sea unánime, muy al contrario, lo probable, y lo que de hecho encontramos, es una diversidad de voces que dialoga con su tiempo y con sus contemporáneos, voces coincidentes y discrepantes sobre la poesía que se está publicando en la España actual.

Por una parte, resaltan las impresiones negativas sobre la poesía del momento: “en muchos caso los poetas no sólo consiguen parecer unos idiotas por lo que escriben, sino que actúan como tales” (Andreu, B., 1991: 247). De ahí que la poesía, en su opinión, se convierta en algo “carente casi por completo de color y bastante sórdida a causa de la cantidad de vulgaridades empingorotadas y tópicos de élite que ostenta” (Andreu, B., 2001); lo que la lleva a desear poseer “verdaderas armas de poeta” para modificar el horizonte poético.

Pese a lo dicho, la poeta gallega no profundiza en su apreciación sobre los defectos principales de la poesía coetánea, lo que sí hacen otras escritoras de su misma generación. Amalia Bautista se sitúa en contra del poema huero, la palabrería inane, contra la “poética del todo vale” y prefiere la poesía como pensamiento y emoción.

Que en poesía, como en cualquier otra actividad, no todo vale; que hay que aspirar a decir cosas, y no sólo palabras; que la originalidad no se alcanza por el simple hecho de pretenderla y que, una vez conseguida, no garantiza la calidad; y que prefiero la poesía inteligible porque aún no he conseguido emocionarme con lo abstruso ni con lo vacío. (Amalia Bautista, 1999: 114).

En la misma línea se manifiesta Amparo Amorós, quien critica la tendencia a la superficialidad y el tono menor de una parte de la poesía de los ochenta, reivindicando el placer estético como dificultad y goce de la inteligencia, lejos de los productos fácilmente consumibles y perecederos.

Con la poesía última también tengo una diferencia bastante profunda. Parece que últimamente hay que hacer una poesía fácilmente asimilable, que se lea con rapidez, como el periódico, y que sea graciosa; se aplica a la poesía el concepto de lo divertido, cuando la diversión es lo opuesto al placer estético. Hay una tendencia a la superficialidad y a hacer una poesía menor, anecdótica, que se aleja de lo esencial, de lo profundo y de lo racional (Amorós, A., 1991: 80).

Opinión coincidente con la de Aurora Luque, quien critica el abuso de la poética de la cotidianidad en una parte de la poesía de la experiencia, por lo que tiene de insistencia en determinados parámetros usados hasta la saciedad no sin cierto epigonismo.

Me parece un error el énfasis de cierta poesía de los ochenta en este punto: los poetas se han llenado de una acartonada retórica de lo cotidiano, de una muy limitada visión de la experiencia. Todo es ya cotidiano, no nos engañemos: las horas que alguien pasa sumergido en un libro japonés no son menos cotidianas que las horas de autovía y restaurante. (Luque, A., 1995: 45).

Otra de las críticas vertidas sobre la poesía de los últimos treinta años la aporta M<sup>a</sup> Victoria Atencia, para quien todo poeta auténtico ha de ser un rompedor: “En este momento, como en todo momento de recapitulación (según corresponde a un final de siglo), la poesía se siente insegura y busca el apoyo de los moldes formales” (Atencia, 1989: 401).

Aurora Luque, en cambio, aleja el énfasis del mensaje poético para situarlo en el emisor, describiendo un tipo de poeta alimentado por su propia celebridad, sin mayor contenido poético que el contingente y tangencial de la literatura como escaparate.

Detesto los libros célebres que lanzan los poetas justo después de creerse célebres e importantes. Los libros forzados. Los que no soportan la prueba de la mesita de noche (la relectura); los que no contienen poemas útiles; los poemas que son un pretexto para colocar dos golpes de ingenio; los poemas con tono pseudo-neo-social que suenan a mala traducción del alemán. (Luque, 1999: 44).

Por eso, ante la pregunta de José Espada Sánchez en su antología *Poetas del Sur*, tanto M<sup>a</sup> Victoria Atencia como Ana Rossetti no dudan en responder negando que la poesía que se escribe en los años de democracia, aun con importantes libertades conseguidas, pueda ser considerada un nuevo Siglo de Oro. Para Atencia, sin rechazar el valor de la poesía del momento, el periodo más rico del siglo XX ha sido el “que abarca de Juan Ramón a Vicente Aleixandre” (Atencia, 1989: 402), periodo irrepetible también para Rossetti que, rotunda, considera: “El 27 fue una época de vanguardia y yo creo que ahora es una época de decadencia”, donde hay “demasiada gente que escribe versos” (Rossetti, 1989: 478). El concepto de ‘versificador’ se contrapone para Ana Rossetti con el de ‘poeta’, de manera que, en su opinión, la poesía de los años setenta y ochenta estaría plagada de impostores que confunden escribir versos con hacer verdadera poesía.

Este es el panorama, nada halagüeño, dibujado por las poetas al que hemos de sumar otras opiniones que, sin negar las anteriores, aportan nuevas

críticas a la poesía del momento. Así Amparo Amorós, partiendo de una posición estética y ética, critica que la obra poética pueda ser desvirtuada e incluso prostituida merced al éxito buscado a cualquier precio. El “vivir de la poesía” al que la poeta alude es algo impensable en otros momentos históricos. Si bien no podemos afirmar tajantemente que en el presente ningún poeta haya vivido exclusivamente de la poesía, no al menos sin intervenir en otros géneros, particularmente la novela, sí conocemos de qué manera algunos y algunas poetas se han plegado a las exigencias del mercado, de la moda, de las lecturas y de las conferencias subvencionadas por instituciones y organismos privados. De cualquier manera, la postura de Amorós establecería una exigencia ética para la poesía que pudiera parecernos deseable para cualquier obra artística, no de manera exclusiva para la poesía, pues ello equivaldría a considerar ésta como un género superior, más allá de otras contingencias que nada tienen que ver con la realidad poética y social.

Otra de las diferencias que me separa abismalmente de la última generación es que no es una generación ética. Incluso te diría que vivimos en una sociedad, no donde no hay ética, que eso no sé si sería menos malo, sino donde el triunfo se ha convertido en ética. El pretender vivir de la poesía obliga a sujetar la obra de creación a una serie de condicionamientos que pueden perjudicar su ritmo interior o sus características. Es decir, tienes que producir algo que guste y que se venda y yo creo que el poeta, o el creador en general, no debe seguir el gusto que le imponen desde fuera, sino que debe crearlo. (Amorós, A., 1991: 80-81).

Será en este contexto en el que comience a aparecer una mayor cantidad de mujeres que se dedican a escribir y a publicar poesía. Es en el último tercio del siglo XX, cuando las nuevas generaciones de mujeres que han tenido mayores posibilidades de educación y pueden acceder a importantes cotas de libertad con los cambios sociales y legislativos amparados por la Constitución de 1978, cuando se va a producir lo que se conoce como el *boom* de la nueva

poesía escrita por mujeres. Podemos aplicar este marchamo, sobre todo a partir de 1980, cuando la producción literaria de las mujeres –no sólo en poesía, sino en narrativa– se va a presentar con un protagonismo inédito hasta entonces. Aparecen también editoriales –como la ya citada Torremozas– dedicadas a fomentar las publicaciones de las poetisas, a descubrir voces nuevas y a rescatar las de las antecesoras que las precedieron y que quedaron silenciadas; a traducir voces de otras latitudes y en definitiva a incorporar a la tradición poética de finales de milenio las voces de las mujeres.

La contradicción que puede generar el tema de editoriales sólo para mujeres está inherente en las palabras de María Sanz. Si bien por una parte la editorial Torremozas y las antologías y colecciones que ha publicado han contribuido a hacer visibles a las poetisas de diferentes generaciones y lenguas, por otra parte no ha dejado de levantar sospecha de *ghetoización*:

La única experiencia mía ha sido con la colección Torremozas, y vi que podía ser una manera de publicar. Muchas personas tienen cosas contra los premios o las colecciones para mujeres, o ciertas antologías de mujeres. Hay quienes protestan por ahí de que no se le echa cuentas por ser mujer, o de que no tiene posibilidades por ser mujer, y ahora que tenemos una salida, encima, hasta protestan de eso porque quieren ser igual al hombre en todas las cosas. Creo que tenemos hasta una ventaja, porque no existe una colección sólo para hombres. Ojalá no tuviéramos que recurrir a la separación, pero cuando existe es porque alguien se ha planteado que tenía que existir. (Sanz, 1991: 204).

Precisamente a la editorial Torremozas se referirán algunas autoras como una de las principales artífices de la publicación de la obra de poetisas actuales, muchas de ellas desconocidas hasta entonces. Juana Castro en *Conversaciones y poemas* considera que, además, han sido varias las causas que explican el llamado *boom* de la poesía escrita por mujeres a partir de los ochenta y entre ellas destaca la publicación de *La diosas blancas* (1985) por parte de una de las editoriales de poesía (Hiperión) más prestigiosas durante las últimas décadas

del siglo XX. Será una de las antologías poéticas más reclamadas en los últimos tiempos y con cuya obra, Ramón Buenaventura, contribuiría a resaltar la poesía escrita por mujeres como fenómeno sociológico, además de literario. Por otro lado, también la editorial Hiperión crea el Premio de Poesía de igual nombre para premiar la poesía joven<sup>7</sup>. Pues bien, la circunstancia de que el Premio Hiperión recaiga sobre poetas jóvenes —Almudena Guzmán (1986) y Luisa Castro (1987)— unido al éxito de *Los devaneos de Erato* de Ana Rossetti, publicada también en Hiperión, contribuirá a que la mirada se vuelque hacia lo que están escribiendo las mujeres. Además, según Juana Castro, esta popularidad mediática aumentará con el hecho de que a algunas de ellas “les dieran una tribuna en periódicos nacionales”, amén de razones políticas como la que expone: “A la sociedad democrática le interesa elevar a unas pocas mujeres, como pretexto para seguir marginando a la mayoría, Está claro que en este *boom* hay más ruido que nueces” (Castro, J., 1991: 61-62).

De cualquier manera, la realidad es incontestable. Efectivamente el censo de poetas mujeres se va incrementando fundamentalmente a partir de los años ochenta con libros publicados, premios y reconocimientos.

Se puede observar al abrir cualquier libro que explica la historia de la poesía española que los poetas “canonizados” son exactamente eso: *los* poetas. Ha habido mujeres que han escrito poesía bien y prolíficamente. Y hoy en día, en la época posfranquista y posmoderna, existe un cuerpo de poesía femenina que demuestra que las mujeres, por fin, han llegado a formar parte del *mainstream*. Han ganado premios nacionales y regionales, han participado en los circuitos de conferencias y son el sujeto de la crítica literaria, como sus coetáneos masculinos. En fin, se les ha reconocido —quizá a regañadientes—, su talento. (Manguini, S. 1996).

---

<sup>7</sup> Parece que según los parámetros al uso se es poeta joven hasta los treinta y cinco años.

Tal circunstancia, no obstante, ha llegado a ser mirada bajo sospecha por críticos y antólogos y cuestionada incluso por algunas poetas que acusan al tan traído *boom* de ser algo postizo, puro *marketing* diseñado por las editoriales y no el fenómeno contrario: la muestra de una realidad histórica y literaria en cuyo escenario las editoriales ocupan un papel importante.

Es cierto que durante los años ochenta surge el tan traído y llevado *boom* de la “literatura femenina” que, en definitiva, no fue otra cosa que el “lanzamiento”, propiciado por las editoriales, de unas antologías y publicaciones individuales, tanto de poesía como de narrativa, escrita por mujeres. Surge entonces la necesidad de justificar esta clasificación de “literatura femenina”. (Domínguez, Cecilia, *apud* López E. 1999: 59-60).

Me parece que los congresos de poesía de mujeres, las antologías de poesía de mujeres, no nos hacen mucho favor: siguen presentando un mundo demasiado aparte, un “ghetto” donde no hay que medirse con el varón, quizás porque “los varones”, así generalizando, no tienen demasiado interés en que compartamos estos trabajos con ellos; el fin y al cabo, de ellos es “el reino de los cielos”, o sea, el mundo de las artes y el mundo en general. (Saura, Aurora, respuesta al cuestionario, 2004).

María del Carmen Pallarés insiste en la opinión que considera el énfasis en la poesía escrita por mujeres en los ochenta como algo anecdótico y comercial, pues entiende que el aumento en las publicaciones se ha producido efectivamente, pero tanto en mujeres como en hombres, por tanto estaría fuera de lugar subrayar sólo las producciones femeninas.

Detesto la creación de ciertas modas o tendencias por los medios de comunicación que son más publicitarios que otra cosa, que es lo que puede estar sucediendo ahora con la poesía escrita por mujeres. Con eso dicho, te digo que me parece que ha aumentado tanto la cantidad de mujeres como la de hombres lo que pasa es que se ha puesto el acento en

la cantidad de mujeres, lo cual parece estar dando lugar a un fenómeno determinado. (Pallarés, M. C., 1991: 176).

Lo que no niega M<sup>a</sup> Victoria Atencia, aunque valorándolo positivamente, cuando afirma que está claro “que el *boom* tiene mucho de “operación editorial”<sup>8</sup>, como todo *boom*; pero a él le debemos el hallazgo de muchos nombres nuevos y francamente valiosos,” (Atencia, 1991: 6-7).

Entre dimes y diretes, lo cierto es la comprobación que, como lectores, podemos hacer de la ingente cantidad de libros de poesía publicados en los últimos treinta años del siglo XX, de los que, por primera vez, el número y la calidad de las obras escritas por las poetas es tan extensa que no puede ser obviado ni despachado frívolamente como producto de una moda más en el variopinto panorama de la posmodernidad. Así se manifiestan otras poetas como Pureza Canelo quien afirma que la abundancia de poesía escrita por mujeres hay que analizarla desde un punto de vista sociológico además de literario:

La mujer española empieza a estudiar, a incorporarse a la sociedad contemporánea, en la universidad, en el trabajo, en el terreno familiar con una independencia económica y el producto empieza a ser bueno en todo. Hay que partir del nuevo panorama social para entender todo esto y, por supuesto, el estallido en la literatura ha sido similar. (Canelo, 1991: 100).

Lo que no le impide anotar sus sospechas sobre las posibilidades de continuidad de esta poesía. Se trata de aplicar a la poesía del momento escrita por mujeres los mismos cánones de exigencia que, al menos aparentemente, se

---

<sup>8</sup> Parece que al hablar de operación editorial se puede estar sugiriendo la idea de que son las editoriales las que crean la poesía femenina, cuando lo que hacen es facilitar su publicación y su recepción, aunque desde luego este hecho acarrea un fuerte efecto motivador para la escritura al tener las autoras más expectativas de publicación y mayor acceso a la obra de otras poetas.

le aplican a los varones: mantenerse en una corriente ascendente de producción de obras.

Ahora, esas voces creadoras tienen que consolidarse. Es lo de siempre. No es suficiente dar la campanada con un libro bueno, interesante, sino mantener la vocación y la cronología de publicaciones a ver hasta dónde se dilata esa voz, esas capacidades, ese reto de la creación. (Canelo, 1991: 100).

No olvidemos que, aunque esto sea lo deseable, es algo que no se da en la poesía escrita por hombres de manera general y por otra parte es necesario recordar cómo las mujeres cuentan, tal y como hemos señalado en otros capítulos, con obstáculos añadidos por razón de género que pueden hacerla vacilar en cuanto a su producción. Como el comentario de Pureza Canelo pertenece a finales de los ochenta<sup>9</sup>, podemos decir con la perspectiva histórica que nos dan los más de diez años transcurridos hasta la elaboración de este trabajo que las mujeres poetas sí han cubierto la expectativas de mantenerse en la publicación con nuevos y valiosos libros, en paridad con sus colegas masculinos. En 1993 la profesora estadounidense e hispanista Sharon Keefe Ugalde<sup>10</sup> señalaba dos aspectos de la nueva poesía femenina en castellano: Su proceso evolutivo y su coherencia como escritura femenina.

También Rosa Romojaro, mantiene que el ascenso de las mujeres a la educación ha sido muy productivo en todas las facetas de la vida

---

<sup>9</sup> *Conversaciones y poemas* aparece publicado en 1991, pero las entrevistas datan de 1998, según se indica en el propio libro.

<sup>10</sup> El estudio, publicado en la revista *Zurgai*, "El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano", analiza una muestra de la obra de veinte poetas que han publicado abundantemente entre 1970-1990: M<sup>a</sup> Victoria Atencia, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Clara Janés, Amparo Amorós, Pureza Canelo, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Julia Castillo, Carmen Borja, Andrea Luca, Blanca Andreu, Amalia Iglesias, Almudena Guzmán, Luisa Castro, Carmen Albert.

contemporánea y, como no, en la literaria. Así explica el *boom*: “Hay más mujeres que estudian, más mujeres que trabajan, más mujeres que escriben, por tanto hay más mujeres que publican” (Romojaro, 1991: 119). Aunque no comparte el marchamo de “moda pasajera” por considerarlo sospechoso cuando, a su parecer, el desprecio desde determinados sectores masculinos hacia dicha denominación puede estar encubriendo posturas patriarcales, temores de usurpación de espacios y actividades secularmente reservadas a los hombres.

Pero a mí la palabra *boom* cuando se refiere a la poesía femenina me produce malas vibraciones, como si la connotación de “descubrimiento” que tiene la palabra, que sería positivo y real, fuera sustituida por la de “moda”, y ya se sabe, las modas son efímeras, se crean para ser destruidas, y no tienen que estar relacionadas con la calidad, casi al contrario. Creo que la alharaca paternalista, condescendiente, e incluso irónica con la que a veces se está empleando el término en ciertos sectores, indica que ya se está en guardia; a fin de cuentas se trata de una irrupción y puede llegar a ser una competición. (Romojaro, 1991: 119).

Blanca Andreu resume algunas de las sospechas que se han vertido sobre la poesía de los ochenta, que entendemos pueden aplicarse también a la de los noventa.

Cuando publiqué mi primer libro no había ningún *boom*, y a mí me pilló a trasmano. Era una asignatura pendiente en un país tan machista como éste. Está bien para las futuras mujeres que sepan que, si quieren, si tienen deseos, pueden escribir poesía y pueden publicar. Pero, en sí, para la poesía no me parece beneficioso, porque para escribir poesía no hace falta ni ser hombre, ni ser mujer. Hace falta tener un don, buscar la conexión con ese algo que tiene que ver con los sueños, o con los dioses. El ser hombre o mujer me parece algo totalmente lateral. Como la poesía femenina es una moda, me parece perjudicial, porque la moda es algo tan pasajero y, además, deja arrasado el terreno. Si en este momento,

apareciera una chica joven que escribiera como Baudelaire, creo que se recibiría de un modo reticente, porque está ya todo el mundo aburrido: “Otra niñita más a darse a la lírica y a pasearse por los patios”. (Andreu, 1991: 249-250).

Si bien admite el *boom* como una concesión a las mujeres, a la recepción de la obra de las mujeres, Andreu destaca que no afecta para nada a la construcción de la poesía, opinión discutible si entendemos que la posición del sujeto poético como sujeto histórico comprendiendo su variante de género – hombre o mujer – opera en la significación del poema y por otra parte, el hecho de que se mejoren las condiciones de recepción de la obras de las mujeres puede influir en posteriores poemarios tanto de hombres como de mujeres.

Las opiniones de Blanca Andreu resultan también reveladoras de la recepción sobreideologizada y patriarcal con la que se acogen las publicaciones de las mujeres en el último tercio de siglo: por una parte recibéndolas con ironía, no exenta de paternalismo: “una moda” y, por otra, mirando a las poetas como seres en minoría de edad, en tanto que grupo, aunque se admita alguna excepción. Ciertamente la alusión y el diminutivo para referirse a las poetas – “otra niñita más a darse a la lírica” – es francamente ofensiva, por cuanto creemos que Andreu no falsea el estado de la cuestión cuando se expresa así. También el enunciado “pasearse por los patios” nos lleva a concepciones ancestrales – vigentes aún al final del milenio – que nos remiten a la exclusión de las mujeres de los espacios impuesta por la ideología patriarcal.

Circunstancias como ésta han contribuido a que muchas poetas se hayan aplicado aún más a la construcción de una obra seria y sólida desde firmes postulados estéticos, indagando y profundizando en las más plurales tradiciones poéticas, reivindicando un lugar en el espacio poético de su tiempo y rechazando convertirse en “niñitas” del “patio lírico” paseadas o tratadas como floreros: “El capillismo en poesía es más frecuente todavía que en otros géneros literarios y como en las cofradías, en las capillas no entran mujeres, salvo que pasen por la entrepierna de algún vate, narrador, crítico o editor

famoso”, afirma Cristina Peri Rossi, en una de sus respuestas al cuestionario enviado con motivo de este trabajo, en 2004.

Las poetas, conscientes de su marginalidad en muchos casos, admiten las posibles ventajas que pueda suponer para las mujeres que escriben el importante interés que suscitan a partir de los ochenta. Luisa Castro lo considera como “el comienzo del fin de la marginalidad de la mujer en la escritura” (Castro, L., 1991: 292), aunque avisa de que las escritoras no deben ampararse en ese hecho para seguir publicando en las próximas décadas, sino que han de reivindicar un espacio en igualdad con los hombres.

Y eso hay que aprovecharlo, sin inhibición pero sin prejuicios, sin llevarlo por el camino femenino limitante de antes. Y sin llegar a hacer de eso bandera para seguir viviendo como escritora, cosa que puede ser un peligro en algún caso, porque de hecho sí hay facilidad para las mujeres que escriben mínimamente bien, más a veces que para los hombre. (Castro, L., 1991: 292).

Para Concha García, la evolución de las poéticas de las mujeres en la década de los ochenta es importante e imparable. Se anuncia como un preámbulo de lo que acabará siendo la poesía en los próximos años: un corpus numeroso de obras poéticas publicadas junto a las de los hombres, cada vez con mayor reconocimiento, porque el éxito y el interés de esta poesía no sólo radica en el mayor apoyo de los editores, sino, y sobre todo, en que “la mujer también ha entrado y ha sido aceptada en los círculos culturales, ya que no sigue empecinada románticamente en idealizar ciertas situaciones que al final siempre son engañosas, se ha colocado en su lugar, sola, con su discurso” (García, C., 1991: 190).

Efectivamente, en la década de los noventa, las poetas continúan escribiendo y publicando en progresión imparable, mostrando nuevos sujetos poéticos, a veces inéditos, diferenciados de los que diseñados por la tradición patriarcal. Y en esa construcción de la identidad poética tratan de lograr un nuevo lenguaje con el que decir y decirse.

En parecidos términos se expresa Andrea Luca en la entrevista realizada por Sharon Keefe Ugalde para *Conversaciones y poemas*. Ante la pregunta de la hispanista sobre la evolución de la poesía escrita por mujeres en los últimos diez años, la autora entiende que lo más importante de esa evolución es la representada por el cambio de actitud de las mujeres que en un porcentaje importante se han aplicado a la búsqueda de su propia identidad como personas y como sujetos poéticos.

Sí, sí ha cambiado, pero lo que fundamentalmente ha cambiado es la posición de la mujer ante la poesía. La mujer está dejando de ser satélite de lo impreciso para convertirse en epicentro de su propia realidad, de su forma de ver el mundo. Su revolución es la búsqueda de su propia entidad sin los falsos pudores con que llevamos arrastrando siglos de frustración y de no ser. (Luca, A., 1991: 235).

Andrea Luca, sin embargo, admite el riesgo de “moda” en lo que a la poesía de las mujeres se refiere: “Hay mucho canto de sirena y mucho marketing. Sobre todo hay mucha mediocridad que al ser avalada por mediocres, se eleva a la enésima potencia” (Luca, A., 1991: 235), por lo que cree que habrá que esperar algunos años para que se puedan diferenciar las voces de los ecos.

Amalia Iglesias señala el peligro que puede suponer el abuso del concepto “poesía femenina”:

Al presentarse ahora bajo el lema de literatura femenina es un arma de doble filo. Se tiende a automarginarse y presentarse en corpúsculos, narrativas escritas por mujeres, poesías escritas por mujeres, etc. El insistir en ello puede ser peligroso, en cuanto que se aparta de la norma, y en realidad, lo que tienen que ser la escritura de la mujer es normal. (Iglesias, 1991: 272).

Por lo que concluye afirmando que “el día que ya no sea necesario hacer antologías de mujeres, significará que hemos llegado a la normalidad, y a nadie le sorprenderá que haya una serie de poetas o narradoras que están escribiendo” (Iglesias, 1991: 272).

Luisa Castro señala como rasgos importantes de la poesía que se está haciendo en España por parte de las mujeres:

Supongo que está pasando lo mismo en todo el mundo occidental, que es un fenómeno de evolución de la cultura y de transmisión de cultura y el cambio es irreversible y abismal. No creo que las mujeres que ahora se planten delante de la máquina de escribir se planten con esa pretensión parcial de curar heridas y de hacerse un hueco dentro de las mujeres escritoras, sino dentro del panorama de los escritores. Es lo principal y lo advierto en todas mis colegas, Ana Rossetti, Almudena Guzmán, Blanca Andreu, Andrea Luca, en todas. No veo en ninguna de ellas ese sentimiento parcial de la mujer escritora, sino todo lo contrario, de escritor, Sinceramente creo que están, o estamos, en lo poco que a mí me toca en esa participación, contribuyendo de una forma que pocos pueden valorar todavía a una escritura muy renovada. Lo creo muy sinceramente. No hay más que ver la desinhibición con que muchas de ellas escriben y los hallazgos que algunas han conseguido. (Castro, L. 1991: 292).

Y Concha García entiende:

A una editorial le interesa que se venda lo que edita y hay un sistema de *marketing*, como en Norteamérica con los *best-sellers*, y ahora mismo interesa porque se vende la poesía hecha por mujeres. Además, como te había dicho antes, la mujer está más introducida en el mundo de la cultura. Creo que es la participación y el marketing. Hay muchas mujeres que ya están ocupando puestos de directoras literarias, o de colecciones. Noto que las cosas están cambiando. Por ejemplo, yo empiezo a escribir a los dieciocho o veinte años poemas que empiezan a

tener ya una cierta personalidad y tengo treinta y dos, pues bien, en la época en que yo empezaba a tomarme en serio lo de la poesía, o eras una persona privilegiada o con mucho amiguismo, o no tenías nada que hacer, absolutamente nada que hacer. Ahora mismo yo creo que es más fácil que alguien considere tu trabajo; desde luego, el terreno es mucho más llano que antes. (García, C., 1991a: 192).

Si embargo, Concha García, casi una década después de estas palabras, avisa de los riegos de regresión:

A mí me parece que muchas poetas se han acomodado a un discurso muy complaciente, y que no arriesgan apenas nada. [...] Necesitamos justamente reflexionar, intercambiar, dejarnos de creer que seguimos siendo un florero que está de moda. En resumidas cuentas, necesitamos dejar de pensar que somos del sexo femenino para estar seguras de lo que somos: mujeres. (García, C., 1997a: 228).



## 2. *De la reflexión poética*

### 2.1. **Sobre escribir poéticas.**

Estudiar el pensamiento poético de las mujeres poetas de finales del siglo XX, tal y como se ha acotado el dominio de estudio supone ciertamente una tarea ardua dada la variedad de planteamientos ¿Qué piensan las poetas? ¿Cómo lo expresan? ¿Qué callan? Nuestra labor implica minuciosidad y sospecha, es decir, desgranar lo que dicen pero a la vez indagar en lo que queda oculto o apenas entrevisto entre los pliegues de la escritura. Las perspectivas son múltiples y las respuestas variadas. El soporte expresivo — a veces en prosa, a veces en verso— discurre desde las poéticas explícitas, muchas de ellas por encargo, hasta las poéticas implícitas en poemas que aluden directamente a la escritura o indirectamente a través de los temas y motivos más variados pero que muestran de manera oblicua las posturas de las poetas, la visión que tienen de sí mismas como escritoras, como sujetos líricos, como ciudadanas en una sociedad que secularmente las ha negado como escritoras, como sujetos pensantes e incluso como personas.

Por eso, a la hora de dilucidar las múltiples aristas, el paisaje polifónico que constituyen las ideas que sobre la escritura y su papel como personas en la sociedad finisecular mantienen las mujeres, pretendemos acercarnos por lo que consideramos una primera puerta de acceso, es decir, ¿qué piensan las autoras sobre el hecho de escribir poéticas? ¿Lo aceptan de buen grado, con entusiasmo, como una obligación más del oficio de poetas, como una oportunidad valiosa de expresión o como una carga absurda, estúpida, un tremendo fastidio, acaso una servidumbre? ¿Escriben poéticas por propia voluntad o por encargo? ¿Cuál es la función de las poéticas y dónde aparecen?

En este sentido conviene aclarar que para responder a esta pregunta nos vamos a situar básicamente en las que consideramos poéticas de encargo, esto es, aquéllas que son solicitadas por un editor, un recopilador, un antólogo o una antóloga con el objetivo de que ofrezcan una visión más completa de las autoras y precedan a una selección de su obra poética generalmente publicada en volumen antológico. Asimismo, atenderemos a las poéticas elaboradas para formar parte de este trabajo y que mediante cuestionario han sido solicitadas a las autoras, sin olvidar, por supuesto otras fuentes como las que nos proporcionan poemas, entrevistas, prólogos, reseñas, etc.

De las numerosas poetisas consultadas, encontramos diversas actitudes entre las que destacan las que, de manera directa y explícita, manifiestan su malestar por el hecho de verse “obligadas” no sólo a reflexionar sobre la propia práctica poética, sino además a tenerlo que expresar de una manera lógica y coherente situándose para ello en un tipo de discurso expositivo y argumentativo más propio del ensayo que del uso poético del lenguaje, lugar donde consideran que se sitúa propiamente su espacio creativo. Este malestar lo expresan algunas autoras de manera bastante sutil, utilizando un tono y un estilo que deja de lado el texto “científico”, escapándose por los vericuetos de la literatura recurriendo a la narratividad, al cuento breve, a la sucesiva acumulación de metáforas, muchas veces con un marcado carácter hermético.

¿Pretenden las autoras con ello abundar en oscuridad, velar lo que quizás no deba ser tratado con excesiva transparencia: los recursos del oficio, las devociones, las fobias, la propia historia, la asunción de su papel en el mundo como personas y como escritoras, las diferencias? Por otra parte, ¿a quién sirven las poéticas: a las poetisas mismas, a los lectores, a los críticos y lectores expertos? Ana M<sup>a</sup> Navales resalta el esfuerzo baldío que supone, en su opinión, para las propias autoras aplicarse a semejante menester teniendo en cuenta las escasas recompensas que aporta. La poeta aragonesa entiende que para redactar una poética no sólo hacen falta valentía y sinceridad, sino que el esfuerzo supone en buena medida “un salto mortal, [...] para poder llegar uno mismo al centro de su inteligencia creadora, cuyo esfuerzo tiene pocas

recompensas para el escritor". Sí, en cambio, le parece que deba ser función de los críticos el análisis de las obras poéticas hasta sus últimas consecuencias: "Otra cosa es que los estudiosos se sitúan en ese punto del que emanan más sombras que luces para intentar iluminar, con diferente fortuna, el camino que supuestamente recorrió el escritor hasta llegar a concluir su obra" (Navales, A. M., 1996-97: 449).

¿Qué puede aportar la reflexión teórica pura, incluso desnuda de metáforas? ¿Tendrán razón las poetas cuando afirman que el lugar de cualquier poética válida no es otro que los poemas?: "La única poética fiable está en los poemas" (Luque, A., 1999: 99), afirma rotunda Aurora Luque, quien, después de breves comentarios sobre su poética, reconoce "La carencia de familiaridad hacia mis propios versos" y aduce el argumento de autoridad del poeta zamorano Claudio Rodríguez quien afirma que *no se puede contemplar la propia autopsia* (Luque, A., 1999: 99). Tras estas breves notas la poeta recoge un total de treinta y siete fragmentos de poemas en cuyos versos reconoce su poética: "Conciencia de nadar en uno mismo:/ certeza pasajera / de un poema-piscina para hundirse". Algunos que suenan a declaración profunda e interiorizada: "No acudo a las palabras limpiamente / sólo acaricio aquéllas que me quemán / y saben a labios y a odisea"; "Casi gasté la vida en aplicarla / a la literatura, a sus fetiches / ilusorios e inútiles, / al extraño amuleto / que con denuedo arropan las palabras" (Luque, A., 1999: 100).

¿Por qué entonces ese empeño de no pocos críticos y antólogos por indagar desde presupuestos teóricos en la propia escritura? ¿Qué aporta de nuevo o de interesante para que merezca superar el fastidio o sacrificio que manifiestan las escritoras? Y sobre todo, ¿son de fiar las poéticas?, ¿lo que se expresa en ellas responde a una cierta "verdad" o es una construcción más tan artificiosa como cualquier poema en la que las autoras no hacen sino construir otro sujeto poético pensante que muestra otra más de las múltiples máscaras? Y, si así fuera, ¿se trataría de una máscara intencionada o involuntaria. ¿La mujer que escribe una poética –al igual que el hombre– se estaría mirando en un espejo o retratando a su capricho? Y en todo caso ¿sería un espejo del Callejón

del Gato? Recordemos en este sentido la opinión que Luzmaría Jiménez Faro mantiene en su antología *Poetisas Españolas. De 1976 a 2001*, cuando afirma que ha decidido en esta recopilación de autoras contemporáneas “no incluir poéticas ‘de relleno’ que en la mayoría de los casos no son más que falsos maquillajes<sup>11</sup> artificiales para ‘quedar lo mejor posible” (Jiménez Faro, 2002: 9). Este es un caso explícito en el que, como veremos, abundan otras poetas que entienden que en demasiadas ocasiones la consabida poética se convierte en un producto desvirtuado por el dibujo idealizado, a veces cínico o irónico, cuando no ignorante, que las autoras realizan de sí mismas, pero que en muy pocas ocasiones se corresponde con la realidad.

Ante tantas preguntas, la respuesta nos la dan las propias poetas. ¿Se adecuan sus respuestas a la verdad? Pero ¿a qué verdad: a la vivida, a la imaginada, a la propia, a la ajena...? Ante el desprestigio de tal labor reflexiva ¿por qué hemos querido realizar este trabajo? ¿Por qué profundizar en unos textos que, aun pretendidamente sinceros, puedan ser una elaboración ficticia más? De cualquier manera es difícil saber dónde empiezan las máscaras y dónde acaba el disfraz y aun entendiendo que las poéticas que han constituido nuestro objeto de estudio pudieran estar –intencionadamente o no– manipuladas, no se nos escapa precisamente por eso la peculiaridad de nuestro trabajo y cómo hemos de leer, según indicábamos más arriba, bajo sospecha, indagando en lo que dicen y en lo que silencian. En definitiva, leer rastreando las sucesivas capas ideológicas que el lenguaje sedimenta en el texto, la transmisión, aceptación o lucha contra patrones históricos y patriarcales, la postura vital ante la escritura y el mundo de una voces que son representativas de la sociedad de finales del siglo XX, voces activas, no silenciosas y que luchan por no ser silenciadas.

---

<sup>11</sup> En la misma línea Antonio Carvajal califica las poéticas: “He leído pocas ‘poéticas’ de poeta que no sean letra muerta en relación con sus poemas. Las ‘autopoéticas’ suelen ser trampas de autor, muletillas de profesor y perezas de crítico” (Carvajal, 1990: 101).

Por tanto, hechas las anteriores aclaraciones, trataremos de dilucidar algunas posibles respuestas a partir de lo que las poetas dicen. Una de las opiniones más rotundas sobre la inutilidad de aplicarse a la escritura de poéticas es la que esgrime la poeta Amalia Bautista quien no se refiere sólo a las poéticas escritas –por encargo o no– sino también a los comentarios con que muchos y muchas poetas suelen introducir la lectura pública de sus poemas y a las que ella denomina “poéticas orales”.

Me ha ocurrido varias veces. Leo en una antología una poética, o una declaración de intenciones, de un autor. Paso después a leer sus poemas. Nada que ver lo uno con lo otro. En vivo casi es peor, porque la vergüenza ajena que siento en esas situaciones es tremenda. Asisto a una lectura y escucho con atención e interés, casi con expectación, las palabras previas del poeta, las que le sirven de prólogo. [...] En algún momento todos pronuncian frases del tipo “en este poema he pretendido...”, o “quiero expresar en estos versos...” [...] Inmediatamente después, al escuchar los poemas, nos damos de bruces contra la cruda realidad: ninguna de las intenciones, ninguno de los propósitos se cumple, el objetivo no se ha conseguido, la voluntad ha fracasado frente a la capacidad. (Bautista, A., 1999: 113).

Esta última afirmación es muy importante para el tema que nos ocupa. Según la autora, una poética sería una declaración de intenciones que no tiene sentido ya que en la mayoría de los casos fracasa no por la impostura del escritor o la escritora, sino por la falta de pericia o inteligencia para cumplir su propósito. Sería la poética entonces un sueño truncado por la realidad de la ficción. La misma autora dedica una calificación muy significativa a estos menesteres al denominarlos “opiniones pretenciosas”.

Amalia Bautista muestra extensamente su prevención a la hora de escribir poéticas en el texto que antecede a la selección de sus poemas que García Martín publica en *La generación del 99* y es muy significativo que dedique más del doble del espacio a criticar la elaboración de poéticas –a veces en

términos rotundos— “Así que con estos antecedentes como lectora o espectadora, me da un miedo terrible caer en las garras de la vanidad o de la estulticia” (Bautista, A., 1999: 113) y en cambio despache su poética en las últimas siete líneas, a modo de resignada conclusión, eso sí precedida de la palabra “obviedades”, lo cual implica que para la autora está claro que debería estar claro para los lectores lo que ella entiende como las claves de su escritura. Y desde luego ello podría ser así, al menos para un lector atento, pero a la luz de las muy diversas concepciones de la escritura que hemos encontrado en este acercamiento al pensamiento poético de las poetisas contemporáneas la cuestión es mucho más compleja y merece desde luego algunas detenidas reflexiones.

Mercedes Escolano, declara su admiración por la pericia expositiva y metapoética que manifiestan otros y otras colegas.

Me da envidia la facilidad que otros tienen para teorizar sobre su propia obra y explicitar las intenciones, bajo un ropaje retórico admirable. Detesto esas *fotos* verbales donde, lejos del retrato fiel, se procura salir guapo sea como sea, quedar bien, dar la talla. (Escolano, M., 1997: 543).

Opinión que conecta con la aportada por Amalia Bautista y Luzmaría Jiménez Faro respecto a la impostura de las poéticas. Ese “salir guapo” en el autorretrato introspectivo de la reflexión teórica sobre la propia poesía al que alude Mercedes Escolano estaría en la misma línea que la “opiniones pretenciosas de Amalia Bautista o los “falsos maquillajes artificiales” de Jiménez Faro.

Si embargo, quizás no convenga perder de vista la ambigüedad del discurso de la poeta gaditana, ya que por una parte envidia la supuesta facilidad para vestir el discurso teórico con “un ropaje retórico admirable” pero, por otra, lo califica de artificio verbal vano y superfluo encaminado a cubrir las apariencias. O quizás podamos interpretarlo de otra manera: es el discurso empeñado en mostrar la verdad íntima de la escritora lo que Escolano aplaude, poniendo en guardia contra las poéticas fraudulentas.

Estas disidencias entre lo que cada cual cree que es su propia poesía y lo que pueda ser encierran bastante ambigüedad, porque aunque un autor o autora puedan estar errados en la visión más o menos idealizada de su poética, tampoco está claro que la verdad la tenga el oyente, el lector o el crítico, en todo caso habrá tantas verdades como lectores, lo que, sumado a la verdad de la autora, quizá puedan ser demasiadas verdades. Elocuentes, en este sentido, son las palabras de Rosa Lentini: “Cuando hablamos de la propia poesía tendemos a hacerlo desde el deseo, desde lo que todavía está en germen por escribir, como un roce sensible desde dentro de la propia palabra que nos acerca a un nuevo estremecimiento” (Lentini, 2000b: 15). A ese deseo, a ese espejo en el que el poeta querría mirarse y en el que posiblemente no se mire o sí, podemos achacar también las diferentes máscaras en las poéticas, sin olvidar por supuesto como apuntan algunas autoras, la vanidad, la falta de visión, de recursos, la ignorancia... o a la prisa, pues no faltan poetas que aluden al tema de la urgencia y a su negativa repercusión en la reflexión teórica.

Queda entonces el deseo, la buena voluntad, el estudio, la indagación, la intuición, el conocimiento, la intención de escribir como se piensa que se escribe o como se cree que se debería escribir.

Siempre que escribo o hablo en torno a mi obra planea sobre mí la conocida frase de Malraux que, con su desenvuelta gravedad, dijo: ‘Los artistas teorizan sobre lo que quieren, pero hacen lo que pueden’. [...] digo yo que es difícil que cuando un artista tiene un gran deseo, un gran sueño no ponga toda la carne de su capacidad artística en el asador para lograr que esa desequilibrada balanza se nivele lo más posible, y que entre su ‘teorización’ y la realidad de las obras enraizadas y emanadas de ella no hay más que la diferencia natural que media entre el vehículo de las palabras y el de las materias o instrumentos que hacen surgir las imágenes [...] ¡Gran deseo, gran sueño, que yo espero ir logrando despacito! (Pallarés, C., 1997: 112).

Que luego el deseo se corresponda con los hallazgos, las respuestas, los poemas, pudiera ser otro cantar, como Aurora Bautista, Mercedes Escolano, Julia Uceda o Ana M<sup>a</sup> Navales reconocen: “En mis poemas voy como tanteando a ciegas” (Uceda, 2003: 60). “No creo demasiado en las teorías sobre la esencia del fenómeno poético y pienso que nunca he tenido unos principios a los que debían ajustarse mis poemas. Podría hablar quizá de intentos, de búsquedas, de preocupaciones”, dirá Ana M<sup>a</sup> Navales /1996-97: 449), profundizando en este sentido:

Cuando se me ha pedido que explique mi obra, una novela, un poema, o un cuento, incluso el porqué y el cómo de su creación, siempre me he sentido incómoda. Me ha parecido un ejercicio complicado y poco satisfactorio que obliga a situarse en un plano exterior al de la propia escritura. Analizar mi personal pasión literaria de un modo racional, medir la diferencia entre lo que me propuse hacer y el resultado final, exige revivir las exigencias de la aventura, los desalientos, el vacío, los momentos de éxtasis, los obstáculos que, a veces, ni uno mismo sabe cómo logró vencer. (Navales, 1996-97: 449).

Pero también encontramos otras poéticas que no toman partido de manera tan clara como las comentadas. Así hallamos poéticas evasivas como las de Esther Zarraluqui o Blanca Andreu, rayana en el neosurrealismo que le es tan cercano; poéticas “feroces”<sup>12</sup> en la voz de Isla Correyero; poéticas fragmentadas, a golpes de intuición (Graciela Vaquero en 1998: 35); poéticas confusas, con intención de psicoanalizar al sujeto que escribe, como la de Ruth Toledano e, incluso, poéticas mimosas, disfrazadas de metáforas con un tono

---

<sup>12</sup> El término ‘Ferozes’ lo utiliza Isla Correyero en el sentido que le confiere Octavio Paz: “A diferencia de la ferocidad de los tiranos y los criminales, la de los artistas se ejerce contra los fantasmas de su imaginación”, cuya cita Correyero sitúa encabezando su antología de la poesía contemporánea, precisamente titulada *Ferozes*, en la que recoge una muestra de veintitrés poetas que están en activo en la década de los noventa. En ella encontramos cinco mujeres poetas.

artificialmente infantil, como de quien no quiere crecer a sabiendas del último estirón. (Medel, E., 2003: 325-326).

Otras, en cambio, con una clara conciencia y voluntad de hacer explícito el papel de la mujer en la sociedad actual y en la escritura, así como de sus dificultades: Olvido García Valdés, Rosa Lentini, Concha García, recogidas todas ellas en la antología de Noni Benegas *Ellas tienen la palabra*. Como ha indicado Rosaura Álvarez: “La mujer proclama, con arte poética, cuáles son sus verdaderos sentimientos frente al falso cliché que una sociedad dominada por valores patriarcales ha creado” (Álvarez, 2003: 7).

Esperanza Ortega es otra de las autoras que rechaza abiertamente la elaboración de poéticas: “La poesía es concentración y concierto, las ideas sobre la poesía desconcentran y desconciertan” (Ortega, E., 1997: 185-186), con lo que el discurso teórico se situaría para esta autora en las antípodas del discurso poético, cuando no en un estorbo desasosegante que es mejor eludir. Y aún profundiza más cuando aduce: “No es otro el riesgo de formular una poética, el de hacernos demasiado sabedores” (Ortega, E., 1997: 186). Curiosa, cuando menos, resulta esta afirmación. Si bien la primera idea se refiere al conocimiento que genera la reflexión teórica sobre la propia escritura, sobre ésta se solapa otra inmediata representada en la palabra “riesgo”, peligro que implica, pero, riesgo no por no saber, sino precisamente por saber demasiado; riesgo ¿para quién? ¿Acaso sugiere que haría falta una suerte de ignorancia o ingenuidad para ser buen poeta? ¿De qué manera el conocimiento expreso de los propios recursos y limitaciones perjudica la elaboración del poema? La autora no lo aclara, al menos de una manera explícita, aunque sí podemos interpretarlo a partir de la parábola sobre la que edifica su poética. Entiende Esperanza Ortega que el riesgo de la poética no es otro que el riesgo de la contemplación, del ensimismamiento que puede llevar a la poeta a olvidar su verdadera función: escribir poesía. Basa su argumentación en la parábola de Genoveva de Brabante, texto cargado de significados simbólicos donde la poeta, al igual que el icono femenino de la entrega, guarda los fragmentos de sí para darlos a los demás, a los lectores. Si Genoveva de Brabante guarda los desperdicios, las

sobras en su delantal para darlos en secreto a los pobres, y aún a riesgo de ser descubierta, éstos se convierten en flores, el poeta o la poeta esconde para ofrecer lo que queda de sí, “la cortesía eucarística de quien se siente furiosamente impelido hacia el desmoronamiento”. De ese modo, la función del poeta cobraría sentido en la entrega, lo que Ortega denomina “gesto poético” (Ortega, E., 1997: 349).

También en esta línea encontramos a Ángela Vallvey quien se vale del cuento titulado “El perro de Berlín” para explicar la necesidad de decirse: “Los poetas que prefiero son los que me recuerdan el perro de Berlín” (Vallvey, A., 1997: 560). El perro que saltó el muro llevado de su necesidad de ladrar y de hacerlo sin obstáculos ni impedimentos. Elocuente es la visión que Vallvey nos aporta de su actitud como poeta: palabra en libertad, sin trabas o fronteras físicas o ideológicas, en una postura declaradamente cívica y política:

Mis poetas –hombre y mujeres– favoritos son aquellos que ladran de Norte a Sur, de Este a Oeste, en países comunistas, capitalistas, islámicos o simplemente pobres. Los que son capaces de saltarse los muros que haga falta con tal de seguir ladrando. Esos a los que nadie puede detener. (Vallvey, A., 1997: 561).

Esperanza López Parada recurre a una narración bretona en la que su protagonista, Tristán, plantando en el suelo un bastón de avellano en el que enlaza ramas de madreSelva puede enviar con estos elementos un mensaje de amor y de añoranza a la reina. La historia no aclara cómo la reina, ante el mensaje lo interpreta como tal, así para esta autora el hecho poético guarda mucho del misterio interpretativo del lenguaje amoroso, en el que emisor y receptor creen conectarse a través del artefacto estético sin que se pueda explicar muy bien por qué. El poema como lo inefable, como lo que es capaz de significar más allá de su propio significante, más allá de sí mismo: el lugar de lo que está y de lo que no está, los distintos significados superpuestos e implicados en la comunión poética.

Inmaculada Mengíbar apela a una historia real que le sirve de modelo: Ana Ajmátova, para expresar con ella cuál debe ser el papel de las mujeres desde la literatura: “Por eso Ana Ajmátova me ha llamado tanto la atención, porque tanto en su vida como en su obra se propuso representar un papel que no era el habitual y que transgredía en parte el papel asignado a la mujer” (Mengíbar, I., 1997: 441).

Como vemos, diversos y significativos son los apoyos a los que recurren las autoras para explicar y para explicarse las leyes metapoéticas y personales que subyacen en su escritura. Pero no menos curioso el recurso utilizado por Ana Rossetti en la poética que abre la Antología *Ellas tienen la palabra* de Noni Benegas. En un texto en el que predominan los datos porcentuales sobre las letras, pero que lleva al frente el indiscutible título de “Poética”, Ana Rossetti aporta su visión del estado de la cuestión en lo que se refiere a la presencia de mujeres en las antologías contemporáneas. La autora abdica de expresar sus personales implicaciones con el hecho poético para volcarse plenamente en lo que en ese momento considera la cuestión palpitante: el secuestro social y editorial de la obra de las mujeres en las sucesivas antologías poéticas, muy abundantes en los últimos veinte años del siglo XX y que no sólo le han negado espacio de igualdad a las mujeres, sino que han levantado polvareda de críticas y sospechas cuando las autoras aparecen en solitario: “Otra antología de mujeres” (Rossetti, 1997: 93). Sin embargo no existe en nuestra lengua el correlato de “Antología de hombres”, viniéndose a llamar en este caso como Rossetti indica “antología de poesía” a secas, como si la poesía fuera patrimonio de media humanidad. Por tanto en esta poética de Ana Rossetti el silencio se convierte en su principal elemento expresivo. Hay que buscar en los márgenes, en lo que no se dice, pero que de manera harto expresiva pone de relieve no sólo la falta de visibilidad de las mujeres en paridad con los hombres, sino también y esto es muy importante, la voluntad de las poetas – individualmente y en grupo – de hacerse oír.

Hay casos en los que las autoras eluden la “obligación” de la poética dando voz a otras voces, mediante artificios críticos o literarios. Así Andrea

Luca (1997: 288-291) cede el paso a otra escritora para que hable de su poesía, con lo cual la visión que se nos presenta es forzosamente distinta de la que podría elaborar la propia poeta, por más que esté de acuerdo con las palabras que la definen en el texto aportado.

En general, encontramos autoras que proponen muchas ideas, otras que parece que se esconden, otras que no se encuentran, pero todas se buscan. Precisamente en la justificación de la antología *Ellas tiene la palabra*, Jesús Munárriz dirá, al referirse al prólogo de Noni Benegas, que aporta valiosa información para lectores, críticos y estudiosos de la literatura, pero también para las propias poetisas que “a menudo distan de tener claro los poemas teóricos que puedan fundamentar su labor” (Munárriz, 1997: 17). No olvidemos el amplio espectro que recorren tanto la obra como las poéticas de las 41 autoras antologadas, tan diferentes en cuanto a sus planteamientos vitales y poéticos, generacionales, influencias, edad, y sobre todo autoras que no han dado por concluida su obra, sino que ésta se manifiesta a veces en sus primeros momentos y otras en una indagación y profundización de caminos ya iniciados, pero todas con vitalidad y deseos de decir.

A veces encontramos poéticas acompañadas de un subtítulo, como si el término ‘poética’ pudiera tener un carácter marcadamente confesional y el hecho de acompañarlo de otro título permitiera una mayor libertad compositiva y un menor compromiso consigo mismas y con los lectores. Hay casos, incluso, en los que las poetisas hacen referencia a otras poéticas anteriores para confirmarlas o desdecirlas. Tal es el caso de Ruth Toledano, que aporta dos poéticas, fechadas con un año de diferencia, asumiendo las dos: *Dudosa poética en mayo de 1996*, y otra a continuación: *Ver más, en julio de 1997*; Blanca Andreu<sup>13</sup>:

---

<sup>13</sup> En *Ellas tienen la palabra* (1997): Blanca Andreu; Graciela Baquero: *Preguntas para una poética*; Aurora Luque: *El mito de Sísifa*; Ruth Toledano; Ángela Vallvey; Teresa Agustín; Esperanza López Parada; Eloisa Otero. En *Feroces* (1998): María Eloy-García: *Ensayo de bio-bibliografía (a modo de poética)*. En *Estirpe en Femenino* (2000): Mercedes Castro; Balbina Prior; Isabel Pérez Montalbán; Lola Moreno. En *La generación de los 80* (1988): Amalia Iglesia Serna: *Poética urgéntica y vánica*. En *La lógica de Orfeo* (2003): Ana Merino. En *Selección nacional* (1998): Aurora Luque *Un*

*Puertas*; Graciela Baquero: *Preguntas para una poética* y otra titulada: *Más poética*; Aurora Luque: *El mito de Sísifa*; Ángela Vallvey: *El perro de Berlín*; Teresa Agustín: *La casa, la mosca y un jarrón azul Lalique*"; Esperanza López Parada: *Lenguaje poético-Lenguaje de uso*; Eloisa Otero con el título *¿Poética?* muestra la postura escéptica que adopta la autora ante su propia reflexión; María Eloy García: *Ensayo de bio-bibliografía (a modo de poética)*; Amalia Iglesia Serna: *Poética urgente y vánica*; Ana Merino plantea un juego de espejos muy interesante en *La lógica de Orfeo*, donde escribe una poética breve estructurada en dos párrafos, cada uno de los cuales responde a una voz complementaria: la de la poeta y la de la poesía. Su título: *Una voz; La otra voz*; Mercedes Castro con (*Cualquier palabra no sirve*) propone un título entre paréntesis, quizás para darle un tono menor, para situarlo en el espacio de lo probable, de lo que puede ser revisado y por tanto es provisional, al igual que Balbina Prior: (*La lírica del viaje*); Isabel Pérez Montalbán: *Testimonio (Perdón: Testamento)*; Aurora Luque: *Un cuestionario*, como escueta respuesta al cuestionario planteado por el antólogo; Lola Moreno aporta un breve poema, *Poética*, y también encontramos otras poéticas<sup>14</sup> en verso: *Lo que quiere una tórtola*, 1994, de Esperanza López Parada; *"Poética*, 1994, de Aurora Luque; *Poética*, 2001, de Blanca Andreu; *Literatura* de M<sup>a</sup> Eloy-García, y *Eureka, Lo Encontré!*, de Rosa Díaz.

Encontramos también poetas que, desde una posición intelectual de humildad, expresan las dificultades que encuentran al aplicarse a la labor autocrítica. Josefa Parra se siente examinada: "Hacerse una autocrítica carece de ese encanto. En realidad, se parece terriblemente a aquellos exámenes *conditio sine qua non* del instituto" (Parra, 1997: 599). Pero la poeta se arma de valor y se lanza decidida a trazar un esbozo de su actitud vital ante la escritura.: "Lo peor es empezar", dice, sentirse examinada, evaluada, despojada de los velos que

---

*cuestionario*. En *Poetisas Españolas. Tomo IV* (2002): M<sup>a</sup> Eloy-García: *Literatura*; Rosa Díaz: *¡Eureka, lo encontré!*

<sup>14</sup> Pueden leerse en: <http://www.librodenotas.com/poeticas/>: Esperanza López, Aurora Luque y Blanca Andréu

voluntariamente el escritor o la escritora acumulan sobre sí, la sitúan en una posición incómoda ante la cual, tras las reticencias iniciales, se lanza de lleno aportando muchos datos interesantes sobre su visión poética.

Isabel Rodríguez entabla un diálogo directo con el lector para expresar sus dificultades: “Me piden que diga brevemente cuál es mi poética, y debo confesar que es tarea no poco ardua” (Rodríguez, I., 2000: 141). Pero tras la objeción preliminar se aplica ampliamente a describir sus ideas y débitos poéticos.

Para Guadalupe Grande “es difícil, pues las palabras huyen cuando se sienten acosadas por la urgencia de explicar, y aún más cuando se trata de explicarlas” (Grande, G., 1997: 587). Pero ¿quién se siente acosado: las palabras, el sujeto poético, la poeta...? Y ¿por qué “urgencia”? Quizás porque con las prisas de la sociedad actual nada se hace con sosiego y no es infrecuente que se encarguen poemas o poéticas de un día para otro, argumentando el apremio de la imprenta o cualquier otro motivo. Lo cierto es que siguiendo el razonamiento de esta autora, quizás sin urgencia, las palabras y los poetas sí sepan explicarse. De hecho la poesía y mucho menos la reflexión teórica no fueron nunca una carrera de velocidad, aunque, quizás sí, una carrera de obstáculos.

Otra poeta, Amalia Iglesias juega irónicamente con el concepto de la urgencia ya desde el título de la poética adoptando el neologismo: “Poética urgéntica y vánica” (Iglesias, A., 1988: 244-246).

Nunca he redactado una poética, acaso porque sabía de antemano que no podía ser fiel a un presupuesto dictado. Creo que lo que importa es la búsqueda, ese ir y venir, perderse y reencontrarse en la palabra, aunque luego una y otra vez desemboque en las mismas obsesiones. Las afirmaciones que pueda hacer en torno a mi propia poesía, nacen con la precariedad de lo que corre el riesgo de ser traicionado. No existen las certezas. Sé que este estar de paso es el único lugar posible. (Iglesias, A., 1988: 24).

Quizás, por eso, a la palabra poética la acompañe ya desde el título otro neologismo, el adjetivo “vánica”, con lo cual las cartas están sobre la mesa: la poética se construye a la vez sobre la raíz de vano y de vanidad, con lo cual resulta obvio que es mejor no hacerle mucho caso –recordemos lo que decía Mercedes Escolano sobre el “salir guapo en la foto”– y continúa Amalia Iglesias: “Clasificar mi poesía es algo que se sale de mis funciones” (Iglesias, A., 1988: 24).

¿Cuál es la función del poeta? ¿Por qué no está entre sus funciones la reflexión sobre la propia labor, sobre el propio oficio? Es este un tema al que habremos de referirnos más adelante. M<sup>a</sup> Victoria Atencia afirma:

No sé cómo hacer –según debo– un comentario reflexivo sobre mi propia poesía. Para explicarlo diré que yo no procedo de la Universidad, sino –en todo caso– del Conservatorio. Y que por eso prefiero el poema a la lección, la intuición a la lógica, el ritmo al silogismo. Sin embargo, desde que escribo poesía no he hecho quizás otra cosa que reflexionar sobre ella, aunque no de nuestros modos de encuentro –tan rara vez– sino de una perseverante busca mutua y su dolor y su gozo. (Atencia, 1988: 23)

Verdaderamente no se puede decir más en menos espacio y con menos palabras. El texto de M<sup>a</sup> Victoria Atencia, ciertamente parte de una postura humilde, sin embargo lleva una carga importante de información connotativa de los valores que la poeta malagueña respeta como creadora. Así se declara ajena a las posturas académicas y prefiere dejarse llevar por la intuición antes que por lo categórico y lógico, prefiere el ritmo espontáneo y natural a los intrincados intrínquilis del silogismo, disfrazando con ello, bajo una apariencia de naturalidad, un artificio todavía más artificioso puesto que disimula sus propios engarces. Otro de los puntos de reflexión que la cita de Atencia ilumina es la oración parentética de la primera línea: “según debo”, con lo cual se sitúa expresamente en el campo de las poéticas de encargo al que nos venimos

refiriendo y que, con frecuencia, despiertan la desconfianza y la ansiedad de las escritoras.

Es significativa, también, la afirmación de M<sup>a</sup> Victoria Atencia sobre su permanente reflexión sobre la poesía, sobre su constante búsqueda que califica de “mutua” con lo que coincide con otras autoras que atestiguan que es la poesía la que las ha encontrado a ellas: “Yo no llegué a la escritura. Más bien, la escritura vino a mí” (Maillard, 1997: 147) “Yo no la elegí, me eligió ella” (Pérez Montalbán, 2000: 279). “La poesía, sin que sepamos bien por qué nos elige” (Flores, M<sup>a</sup> José, 1997: 503). En el caso de Atencia la búsqueda es recíproca: de la poeta al objeto de deseo –la poesía– y viceversa. Pero ello tiene lugar, y esto es importante, en escasos momentos de encuentro, satinados de dolor y gozo. Son varias las poetas que hablan de ello en sus encuentros con la poesía “Porque el poema tiene movimiento de boomerang, pareciera que se aleja de ti, cuando ya te está golpeando, en un extraño centro. (No conozco realidad más placentera) (Baquero, G., 1997: 365). En cambio Juana Castro dirá: “Poesía es duelo” (Castro, J., 2000: 48) y Silvia Ugidos: “Leer por placer y escribir, a veces con no poco dolor, con la esperanza de que alguien pueda leerlo por placer.” (Ugidos, 1999: 406).

Si recordamos cómo M<sup>a</sup> Victoria Atencia se manifiesta al margen de la Universidad para excusar una reflexión profunda y pretendidamente sesuda y racional para acogerse a la libertad de la intuición y la frescura de la creatividad, liberándose así de la obligatoriedad de afirmaciones categóricas y documentadas y refugiándose en lo intuitivo, lo imaginado, desde luego lo sentido; será ahora Isla Correyero la que se manifiesta en términos similares para cobijarse en el espacio que parece más propio del poeta: el calor de la contradicción, lejos de las frías disecciones profesoras: “Yo no soy filóloga. Yo no soy ni estoy disciplinada. Yo no tengo frío el corazón Yo no tengo certezas absolutas ni argumentos articulados al estilo propio de los antólogos o críticos” (Correyero, I. 1998: 7). Precisamente Ángel González rechazará en similares términos a los estudiosos de la literatura cuando intenta esbozar una definición del concepto de poesía y recurre sólo al diccionario y a los poetas. El poeta

ovetense coincide con la autora de *Feroces* en el recelo de los profesionales de la literatura, en su empeño por diseccionar lo que para los poetas está tan claro que no es necesario exponerlo a los ojos ajenos: la poesía, su esencia y su presencia heterogénea en los y las poetas.

No quise citar en este pleito a los teóricos de la literatura, porque esos son los peores; aunque en teoría sus voces sean las más autorizadas para dilucidar estos temas, en realidad sus declaraciones, tan dispares como en ocasiones disparatadas, hubieran enturbiado un asunto que para mí está muy claro.

(González, <http://www.librodenotas.com/poeticas/>).

También resulta significativa en este sentido la coincidencia del antólogo Ramón Buenaventura en el prólogo a *Las Diosas Blancas*, quien se refiere a los estudiosos de la literatura como “policías secretas del arte” y los desautoriza por su perfecto conocimiento del crimen, pues entiende que la única verdad la tienen los creadores a los que califica de “delincuentes” o sea perseguidos por los anteriores, carentes de pruebas y certezas y que, por otra parte, procuran no dar a “los doctos los datos completos” (Buenaventura, R. 1985: 10).

La metáfora referida a la frialdad del corazón del filólogo o el crítico contrasta con la exaltación que debe aportar el poeta como persona que duda, se equivoca, se apasiona en definitiva y por eso puede equivocarse desde la libertad y la pasión, indisciplinadas por antonomasia.<sup>15</sup>

Un año más tarde de la publicación de la poética a que hemos aludido, María Victoria Atencia en una entrevista realizada por José Espada expresa una de las opiniones más rotundas contra la elaboración de poéticas, cuando el entrevistador le pregunta si podría esbozar las líneas que fecundan su poesía:

---

<sup>15</sup> Isla Correyero hace esta afirmación en el prólogo a *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, donde escribe estas palabras para apoyar el criterio con el que ha realizado una selección que se niega a llamar Antología –de hecho manifiesta su desprecio por los antólogos– utilizando el menos título pretencioso de “Muestra”.

No, no podría. La 'preceptiva' poética puede llegar a ser una lectura curiosa y hasta asignatura en un plan de estudios. Pero una 'poética' personal no es previa a la obra de nadie, sino deducible de su obra. Esa labor deductiva y crítica, no corresponde al poeta. El poeta es pájaro, no ornitólogo. O, si lo prefiere así, el poeta es reo, no juez. (Atencia, 1989: 400).

El poeta como el pájaro, con libertad de canto, impaciencia del aire y de la vida, sin el afán diseccionador del ornitólogo empeñado en clasificaciones y caracterizaciones, en fijar lo irreducible, en frenar el vuelo.

A algunas poetas la poética fuera de los poemas les parece imposible. Ruth Toledano declara: "Sabido es que la única poética posible es la que guarda el propio poema" (Toledano, 1997: 625), pero tras esta declaración aporta dos definiciones de poética, eso sí metafóricas: "cuaderno de bitácora" y "*making off* de una película"; opinión que comparten Amalia Iglesias, Leonor Barrón y Aurora Luque que recurren a la presentación de versos concretos extraídos de sus poemas para fundamentar una poética práctica. "Creo que, de estar en algún lugar, mi poética debiera estar, sobre todo, en mis propios versos" (Iglesias, 1997: 426); "Creo [...] que la mejor poética de una obra es la obra misma" (Barrón L., 2000: 36), o Aurora Luque que se defiende de la poesía: "Hay regiones de vida que prohíben / su paso a los poetas. "Prohibido / invadir con palabras" (Luque, 1999: 100).

En términos similares se pronuncia Ana Rossetti en una entrevista concedida en 1989 a José Espada, pues entiende que el lugar de la poética son los versos y no es posible elaborarla de una obra en marcha, ya que las concepciones van creciendo, madurando, cambiando. A la pregunta de si podría elaborar una síntesis de su poética responde: "Imposible. Mi poética nace conforme voy escribiendo. Y todavía no he hecho mi obra completa" (Rossetti, 1989: 478).

Por otra parte, también abundan las autoras que se muestran cómodas ante el hecho de exponer sus ideas metapoéticas. Son, por lo general, las que

presentan una actitud más combativa y más declaradamente feminista. En ningún momento hacen ninguna reflexión sobre el hecho mismo de elaborar una poética, la escriben y aprovechan para presentar sus reivindicaciones respecto al papel de las mujeres en el mundo y en la escritura, sin olvidar por ello desgranar las principales coordenadas en las que, según ellas, se desarrolla su poesía. Entendemos que este aspecto es importante y que revela la actitud mental de la escritoras, que no se sienten exclusivamente poetas, sino que entienden que la poesía puede ser un instrumento reivindicativo más para decirse, buscarse y hallarse, para enfrentarse a una sociedad que las margina. Y el hecho de aplicarse a una actividad teórica, de escribir otro tipo de discurso más emparentado con la razón que con la emoción, aunque no la excluya, lo aceptan como una riqueza más y no como una reducción. En este sentido destacan las poéticas que Olvido García Valdés, Concha García y Neus Aguado aportan a la antología *Ellas tiene la palabra* y, por supuesto, la argumentación estadística que Ana Rossetti esgrime a favor de la presencia de las mujeres en las antologías.

Seguramente estas autoras tienen claro lo que, no sin sentido del humor, en un texto titulado “Sobre la poesía: un alegato, 2002”, el poeta Ángel González ha escrito, según indica, sin pretensiones de objetividad:

Cuando un poeta habla de poesía, está justificando o defendiendo, aunque no lo sepa, su posición dentro de la gran ‘morada’<sup>16</sup> en la que habita. Yo sí lo sé, y no quiero ocultar que lo que dije aquí acerca de la poesía, en el fondo no será más que un alegato en defensa de mis intereses. (González, <http://www.librodenotas.com/poeticas/>).

Por tanto la defensa de una poética determinada puede desvelar múltiples facetas de la persona que la escribe: pensamiento, intereses poéticos,

---

<sup>16</sup> Con la palabra “morada” hace referencia a otra cita de Luis Cernuda para quien “en la morada de la poesía hay muchas mansiones”.

humanos, políticos; sus relaciones con la tribu, con el pasado, con el presente, en una imagen poliédrica por lo que, en el caso de algunas autoras que han demostrado una actitud feminista muy activa tanto por su obra poética como crítica, y que mantienen una actitud combativa en cuanto a la proyección social de las obras escritas por mujeres, no es de extrañar que aprovechen el espacio y la difusión que se les brinda para que expongan sus ideas poéticas y reivindicativas.

Inmaculada Mengíbar, a partir de un modelo femenino extraído de la tradición, el de Ana Ajmátova desgrana su concepción de poesía poniendo de relieve el papel reproductor de la ideología por parte de las mujeres y propone, como la poeta rusa, que las mujeres y en particular las escritoras han de estar atentas a la “única revolución permanente que vale la pena: la de la consciencia de la opresión” (Mengíbar, 1997: 442).

Otras poetas se valen de la ironía para, en un discurso aparentemente ligero y poco reflexivo, adelantar opiniones profundamente comprometidas y reivindicativas de su lugar en el mundo como personas y como escritoras, Aquí destacan fundamentalmente dos de las más jóvenes, ambas de 1972: la asturiana Silvia Ugidos y la malagueña M<sup>a</sup> Eloy García.

#### “Literatura”

Escribiré algo bueno algún día  
y cuando se cumpla mi sueño, cuando ya ni exista,  
harán como hicieron con otros.  
Odio a Federico.  
Se preguntarán la fuerza satírica del autor,  
los saltos cronológicos, la condensación,  
las escenas marcadas de carácter lúdico.  
La presencia del sexo, lo grotesco:  
“señálese si estuvo en el exilio”,  
la íntima espiritualidad, la generación  
del Bio -equis-político-retórico pensamiento,

la generación del 95 y encima contarán mal  
y me echarán años.  
Yo nunca estuve en Nueva York  
y puede que no fuese una “comprometida”,  
soy bohemia, un toque de lesbianismo feliz  
y pegaba continuamente a mi madre  
antes de desintoxicarme.  
Soy frenética.  
Vendrán de Oklahoma  
a ponerle comas a mis textos  
y un sociólogo-filólogo hispanista  
traducirá mal y a nadie la interesará  
su ponencia o charla o lo que sea.  
Decididamente prefiero ser  
una personita andando sin tener que contestar  
a la pregunta “donde voy”.  
Voy y basta.

(María Eloy-García, *Metafísica del trapo*, 1998)

Destacamos este poema porque en él pueden verse, de manera irónica, algunas de las claves más importantes que las poetas han venido desgranando sobre la poesía y la elaboración de reflexiones teóricas. Aparecen algunos de los rasgos que Dionisio Cañas considera determinantes del sujeto lírico posmoderno: “La revisión de la tradición, la insistencia en el narcisismo erótico y en el uso de la máscara autobiográfica” (Cañas, 1989: 512). El poema de Eloy-García crítica a la crítica en una antipoética cargada de ironía y buen humor, máscara que, sin embargo, aporta datos esclarecedores: la desconfianza que le producen los críticos, sus discursos inoperantes, se autorretrata desafiante e irónica y se autoafirma de manera contundente en su ocultación de datos; prefiere no contestar, sólo escribir y después que hablen, sin importarles lo que puedan decir. Podemos entenderlo como una muestra de la falta de crédito que la posmodernidad concede a los discursos entre ellos al discurso crítico del arte

y por tanto una muestra del desamparo de la autora, desamparo asumido, por otra parte sin ningún dramatismo.

Por su parte, Silvia Ugidos recurre a recuerdos de infancia, cuando el mundo le venía grande y era inquietante y misterioso para explicar la ansiedad que le procura la reflexión sobre sus poemas:

La misma inquietud de entonces<sup>17</sup> me asalta cada vez que tengo que explicarme o explicar las preguntas clásicas que conforman una poética. Tengo además la sospecha de que las opiniones razonadas que los poetas damos acerca de la poesía están muy quietas durante el día y aprovechan la noche para moverse a toda velocidad. (Ugidos, 1999: 405).

La poeta Ángela Vallvey expresa abiertamente, sin subterfugios, por qué no le gusta escribir poéticas. Habla, como hemos visto en el caso de Guadalupe Grande y Amalia Iglesias, de la urgencia con la que se hacen, y sobre todo de la provisionalidad y de cómo es fácil arrepentirse de lo dicho, dejar de suscribirlo y no por ello dejar de sufrir el escarnio de que reprochen unas opiniones que, por otra parte, puede ser que ya no compartas:

Reconozco que no me gusta escribir poéticas. En realidad, hasta este momento, sólo cuento con una que compuse con cierta pereza una torpe precipitación mientras hacía los preparativos para un viaje. Todavía me arrepiento de haberla enviado a la imprenta porque, después de que fuese publicada, he tenido que sufrir bochornos sucesivos y ya recurrentes: los de ver mis palabras reproducidas en algunos medios (¡como si me las echaran en cara!) y percibir en ellas el mismo dramático desaliño, la misma absurda e inconsciente falta de previsión con que rellené mis maletas el fatídico día en que la redacté. (Vallvey, 1999: 205).

---

<sup>17</sup> Habla de la conmoción que sufrió el día en que supo que la tierra no estaba quieta. Es muy significativo que compare esta inquietud telúrica con la zozobra que le produce escribir poéticas. Se trata en ambos casos, para la poeta, de conmociones íntimas y vitales.

Pero después de exponer su queja, la poeta recurre a la autoironía para terminar la poética y burlarse implícitamente de la reflexión teórica colocándola en un lugar menos noble sin duda que la elaboración poética.

Termino esta poética, que seguramente ni siquiera lo es, diciéndome a mí misma, con íntima satisfacción, que no he cometido el mismo error que en la primera que escribí, si bien he incurrido en muchos otros, todos de bulto. Eso me complace. Como poeta no estoy segura, pero como redactora de poéticas, significa que voy prosperando. (Vallvey, 1999: 210).

Y para concluir recurre a la ironía: “Como no tengo *una buena razón* para escribir poesía me veré obligada a dar varias” (Ángela Vallvey, 1999: 206). En el mismo sentido se manifiesta Silvia Ugidos al elaborar una poética para la antología *Selección nacional*. Después de reflexionar sobre las razones que la llevan a escribir decide ir a lo que entiende que se le está pidiendo – que defina su poesía o su concepción de la misma con palabras rotundas e incontestables – lo que con humor denomina “dogma de fe”, algo que pueda transmitir a los demás y en lo que se pueda creer. Pero es evidente que la palabra fe aporta otras connotaciones que no podemos olvidar: es lo incuestionable por la razón, lo que se acepta *per se*. Por tanto, la postura de Ugidos parece clara, el poeta no puede explicar la poesía, sólo tiene que creer en ella: “Para paliar tantas vaguedades formularé algún dogma de fe” (Ugidos, 1995: 245).

También Ana M<sup>a</sup> Navales afirma no reconocerse: “mis propias palabras pertenecen a alguien que no soy yo, al menos en este momento en que una vez más me invitan a analizar mi obra. Y ese verse desde fuera, desnudo y sin máscara frente a la cuartilla en blanco, da siempre una imagen distinta en el espejo” (Navales 1996-97: 450).

Pero las poetisas no sólo sienten pudor, sino prudencia a la hora de expresar sus opiniones. Una de las actitudes más significativas en este sentido la encontramos precisamente en una de las más jóvenes de la muestra, Silvia Ugidos (1972): “Yo más bien creo que los poetas jóvenes, si son prudentes, no

deberían separar los labios para hablar categóricamente de poesía, especialmente de la propia” (Ugidos, 1995: 245). Opinión que corrobora Julia Uceda: “Lo difícil para el crítico, y también a veces para el poeta, es conocer desde dónde vienen sus poemas; qué pulsiones los estructuran, ordenan un libro, construyen la totalidad de su obra. Porque al ir construyendo su obra, si es vivida como si no lo es, está construyendo su memoria, ordenando datos de su vida profunda, estructurando la imagen que de él quedará cuando ya no esté” (Uceda, [s/a]: 1).

De vuelta otra vez a la idea de provisionalidad y metamorfosis de cualquier intento de apropiación de las ideas poéticas, aunque sean las propias, será la autoironía la que lleve Silvia Ugidos a expresar en clave humorística, no exenta de crítica, lo absurdo que resulta en su opinión la práctica de elaborar poéticas en tanto que no tienen según ella otro objeto que la doble tortura del poeta, primero al escribirlas y luego al soportar los comentarios de los demás.

DIVERSIONES PÚBLICAS: Sólo hay una y es obligatoria. Se trata de escribir poéticas, que como todo el mundo en el País de la Fábula sabe, sólo se hacen para torturar a los poetas, para que digan cosas que no quieren decir. Luego esto se hace público y no es nada divertido. (Ugidos, 1999: 405).

## 2.2. Concepción de la poesía.

Si atendemos a la historia de la literatura, la definición más repetida de la poesía la dictó Gustavo Adolfo Bécquer, allá por el siglo XIX. A la reiterada pregunta “¿Qué es poesía?” el poeta no dudó en responder: “Poesía eres tú”. Respuesta que, lejos de aclarar el tema, contribuyó a difundir y a perpetuar la imagen histórica y literaria de la mujer como objeto de un sujeto poético masculino<sup>18</sup>. Visión que, por otra parte, ha sido contestada, muchas veces desde el feminismo. ¿Qué ocurre cuando la musa, “la poesía”, se convierte en sujeto poético activo? ¿A qué espejo mirar entonces? ¿Qué es poesía para las mujeres poetas del último tercio del siglo XX? ¿Cómo la definen? ¿Cómo la sienten? Hemos encontrado multitud de respuestas, algunas tan breves y rotundas como la del poeta sevillano: “La poesía es música” (Ana Rossetti), otras enigmáticas: “Poesía es metafísica” (Julia Uceda); ligeras de equipaje: “una escueta sintaxis despojada” (Aurora Luque); afirmativas: “El secreto de la poesía, además de la sensibilidad y de las lecturas, lo tienen la memoria y los sueños” (Rosa Lentini); íntimas: “escribir es alborotar silenciosamente tu mundo” (Teresa Agustí).

A veces, las poetas consultadas dudan: “No tengo una teoría del poema. Me muevo entre dudas y vacilaciones en torno al enigma de la poesía, de su oscura esencia” (Navales, 1996-97: 450); reflexionan: “La poesía tiene que sembrar una inquietud, abrir un interrogante. Pero la poesía no tiene la solución, no es la solución de nada” (Rossetti, 1989: 478); y se arriesgan a definir la Poesía desde perspectivas muy sentidas, experimentadas, a veces sólo intuitivas.

---

<sup>18</sup> Aunque haya tenido otras interpretaciones, tales como la de Gabriel Celaya: poesía y comunicación. (Celaya, 1972).

No sin ironía, Ángel González afirma no tenerlo nada claro y dice haber recurrido al diccionario, aunque con escasos resultados:

He buscado en varios diccionarios [...] la entrada 'poesía', y en ninguno encontré una explicación satisfactoria. Algunos, curiosamente aquellos de los que esperaba la información más luminosa, como la *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* y el *Diccionario de términos filológicos* de Lázaro Carreter, ni siquiera le dan entrada a esa palabra. <http://www.librodenotas.com/poeticas/>

Por tanto admite:

Todo el mundo sabe, o cree saber, lo que significa la palabra "poesía". Eso me exime de definirla, tarea de la que, por otra parte, no me siento capaz, pues es una noción más escurridiza e inestable de lo que en principio puede parecer: cambia con el tiempo; los poetas y los lectores tienen sus particulares y con frecuencia excluyentes maneras de entenderla. (González, Á., <http://www.librodenotas.com/poeticas/>).

Y concluye afirmando que, a pesar de las dificultades definitorias, parece que los poetas tienen más noticias que los lexicógrafos sobre la poesía. Pero, ¿cómo entienden la poesía las poetas? ¿Cómo la sienten? ¿Cómo la definen? ¿Cómo la manifiestan un nutrido grupo de poetas mujeres a finales del siglo XX?

Lola Velasco opina sobre la importancia del "espíritu contemplativo" para el escritor, el filósofo, el músico o el ser humano, "sobre todo, a un poeta, que es todas esas cosas y más" (Velasco, 1997: 387), según lo cual situaría al poeta en la cúspide de la dignidad humana y creativa.

Varias y variadas son las concepciones que de la poesía hemos encontrado en textos metapoéticos, poemas, poéticas, entrevistas a las poetas.

- La poesía como autodescubrimiento y construcción del yo.

- La poesía como conocimiento.
- Poesía como comunicación.
- Poesía como inspiración, memoria inconsciente, casi mística.
- Poesía como alimento.
- Poesía / egolatría.

*La poesía como autodescubrimiento y construcción del yo.*

En el Encuentro sobre poesía escrita por mujeres celebrado en Granada en noviembre de 2002, Sharon Keefe Ugalde dedicó una conferencia a analizar “Las poéticas de las poetas de medio siglo”. En ella señala algunas de las concepciones poéticas que son válidas también para las poetas más jóvenes.

Para la mayoría de las poetas contactadas, la poesía como un acto de auto-descubrimiento se relaciona con el poema concebido como un espacio de libertad, otra manifestación del impacto del género en la obra de las mujeres, (Ugalde, 2003: 132).

Según Sharon Keefe Ugalde “Las poetas de medio siglo igual que la mayoría de los poetas de su generación conciben la poesía como un proceso de descubrimiento, caracterizado por la exploración de la experiencia personal, frecuentemente con un énfasis en la temporalidad” (Ugalde, 2003: 134). Efectivamente muchas escritoras “reconocen explícita o implícitamente para ellas el género juega un papel fundamental en la configuración de un nombre propio y en la creación de cualquier posición de sujeto” (Ugalde, 2003: 134).

En esta misma dirección se pronuncia Cinta Montagut en el Encuentro de Mujeres Poetas de Granada al partir del pensamiento de Marina Tsvetaieva “Todo poeta es, en esencia, un emigrante”; “He escogido para iniciar mi escrito esta cita de Marina Tsvetaieva porque creo que representa de una manera muy clara lo que yo misma pienso del ser poeta en toda la historia” (Montagut, 2003: 199).

Montagut, desde su realidad como poeta y tomando como punto de partida la poesía escrita por mujeres, se va a referir a la importancia de la configuración de un lenguaje que pueda expresar el sujeto o los sujetos poéticos femeninos:

Ser poeta significa ser una mujer que para hablar como mujer tiene que, en palabras de Nicole Brossard, componer su sujeto propio [...] Toda composición de un sujeto requiere una búsqueda y una confrontación con el exterior de sí misma, con la otredad y, en definitiva, con el mundo. Y esa búsqueda presupone la emigración. (Montagut, 2003: 199).

En lo que también parece estar de acuerdo otra poeta de la década de los noventa, M<sup>a</sup> José Flores: “Mi poesía es mi mirada.[...] me ha dado conciencia de mí misma y un lugar en el que existir, ese lugar que ocupan mis versos y mi cuerpo” (Flores, 1997: 504).

### *La poesía como conocimiento*

En esta línea de identificación entre poesía y conocimiento se manifiestan Concha García, Julia Uceda, Andrea Luca, Isla Correyero, Graciela Baquero, poetas de distintas generaciones que coinciden en lo que Sharon Keefe Ugalde ha señalado para las y los poetas del medio siglo:

Sin olvidarse del factor “género” se puede decir que las poetas de medio siglo están de acuerdo con los poetas canónicos de su generación cuando éstos afirman que la poesía es conocimiento. (Ugalde, 2003: 134).

En lo que coincide Concha García:

La poesía me hace ser más intuitiva, más curiosa todavía, más crítica, porque la poesía no es un género literario único, ni siquiera es un género

literario, la poesía es una manifestación del decir que palpa la realidad de otro modo, que dice lo que no se puede decir bajo otras formas de expresión. Sugiere y evoca. Hace obvios algunos actos de la existencia. (García, C., 2003: 168).

Para Julia Uceda la poesía se presenta como introspección y camino interior.

El poema no es otra cosa que el intento de expresar la verdadera realidad manifestada en el lenguaje de los símbolos: lo esencial del ser. Cuando se comienza un poema lo que se comienza no es otra cosa que un camino interior para extraer lo real de lo aparente, limitado esquemático. (Uceda, J., 2003: 58).

Poesía como superación de las contradicciones de la razón.

¿El ritmo, la musicalidad como diferencia entre poesía y filosofía? En algunos aspectos, ambas son caminos distintos para llegar a un conocimiento. Pero a partir de determinado momento la unión entre ambos medios se rompe, y entonces lo que podríamos llamar razón se pierde en sus contradicciones. La poesía nunca es contradictoria. (Uceda, J., 2003: 60).

Por otra parte, si hemos de atender a las palabras de Laura Lorenzo, autorizada por Andrea Luca en *Ellas tienen la palabra* para exponer su poética, nos dice que en la autora madrileña destaca “su visión de poesía como teoría del conocimiento. De este modo, la identidad entre ética y estética carece de fisuras en su obra” (Lorenzo, en Luca, 1997: 273). Y continúa: “transformación de conciencia en poesía”. Mientras que Isla Correyero entiende la poesía como revelación de conocimiento en “un camino solitario y altísimo” (Correyero, 1997: 288).

Para Graciela Baquero: “El poema tiene movimiento de boomerang” (Baquero, 1997: 365) y afirma reconocerse como poeta en “ese viejo empeño de aproximarse al conocimiento a través de la emoción. (Baquero, 1997: 365).

### *Poesía como comunicación.*

Las posiciones, en otros momentos enfrentadas, que conciben la poesía como conocimiento o comunicación parecen diluirse con frecuencia en las poetas de los últimos veinte años, muchas de las cuales no desdeñan ningún propósito. Luisa Castro entiende la poesía en un doble camino, conocimiento y comunicación, sin abdicar de ninguno de los dos: “Es el instinto de hacerse entender por los otros y de entenderse uno mismo” (Castro, L., 1997: 610), mientras que Esther Morillas insiste en la concepción de la poesía como comunicación poética, lejos de onanismos herméticos.

Quando escribo, quiero que mis poemas suenen bien, que descubran o recuerden algo que se había olvidado, que puedan comunicar una microhistoria o un sentimiento, que no sea demasiado privados y sólo pueda entenderlos yo. (Morillas, E., 1997: 637).

### *Poesía como inspiración, memoria inconsciente, casi mística.*

Julia Uceda aporta elementos de reflexión interesantes – “Toda poesía, si lo es, es metafísica” (Uceda, 2003: 62)–, al introducir el concepto de “objetos perdidos”, materiales con los que la memoria construye la poesía: “Yo suelo llamar al nivel profundo, ya sea inconsciente personal o colectivo, del que vienen los poemas *depósito de objetos perdidos*” (Uceda, [s/f]: 1), por lo cual diferencia entre memoria y recuerdo.

Mientras el recuerdo, en cierto modo, es consciente, la memoria es una especie de depósito de objetos perdidos, y estos objetos que desconocemos, reaparecen cuando algún estímulo los llama a la superficie. [...] de modo que creo posible 'recordar' lo que no se ha vivido, imaginar lo que no fuimos, y ser lo que nunca seremos. No es un autoengaño, sino un intuición. (Uceda, 2003: 60).

La idea del “depósito de objetos perdidos” dialoga con “materiales de construcción”, propuesto por Ángeles Mora, según el cual la poesía se alimenta de elementos muchas veces subconscientes.

Para mí la poesía es vida, no es que imite a la vida sino que tiene su propia vida. El poema 'no soy yo', tampoco es la 'expresión de mis sentimientos' o de mi verdad interior, el poema es algo que 'se hace', se produce. Aunque el poeta utilice su experiencia y sus sentimientos y, claro está, su inconsciente, los utiliza como 'materiales de construcción' de esa construcción que decimos que es todo poema. (Mora, 1997: 157).

Poesía como misterio, inspiración, deseo. En palabras de Elena Martín Vivaldi:

Aunque yo 'crea' en la inspiración, no es que ésta me venga como por arte de magia; ésta llega, si la estás esperando con 'esperanza', si la estás deseando intensamente, aguardando, [...] esa 'primera palabra' de la que luego es posible que nazca el poema. (Martín Vivaldi, 1989: 49).

Opinión compartida por Neus Aguado:

Los poemas son como sueños y en ellos se escribe 'lo que no sabes que sabes'. Está en la raíz latina de vate (*vate-is*) la gran verdad olvidada: poeta es quien vaticina, el visonario/a, adivino/a, la profetisa; se es poeta, según la etimología latina, porque se está *inspirado o inspirada por los dioses*. (Aguado, 1997: 204).

Contraria a la inspiración, Silvia Ugidos nos ofrece una postura irónica al definir su concepción de poesía: “Creo en la santa trinidad de la poesía: Tradición, trabajo e intuición; descreo de la inspiración, el Espíritu Santo y la poesía femenina” (Ugidos, 1995: 245), con lo cual nos presenta una postura casi mística de la creación con los pies en la tierra: “se trata de una religión de carácter hedonista: leer por placer y escribir, a veces con no poco dolor, con la esperanza de que alguien pueda leerlo por placer” (Ugidos, 1999: 406).

Concepción mucho más mística y misteriosa será la de M<sup>a</sup> Antonia Ortega quien define la poesía como: “El recuerdo de un milagro. Seguro que nuestra evolución no ha sido paulatina, sino que en cierto momento sucedió un milagro, quizás relacionado con la adquisición de la palabra, del lenguaje” (Ortega, 2003). En *Ellas tienen la palabra* ya había afirmado: “La memoria desempeña un papel esencial, pues para mí la madurez consiste en el despertar de la memoria genética, en llegar a tener la edad de todos los antepasados, en recordar el principio del mundo; y yo creo en la obra de madurez” (Ortega, M. A., 1997: 186).

### ***Poesía como alimento.***

Esperanza Ortega plantea su noción de poesía como transgresión y metamorfosis. Basándose en la historia de Genoveva de Brabante entiende la poesía con un carácter marcadamente nutricional. Al igual que Genoveva, que guardaba en el delantal los desperdicios para dárselos en secreto a los pobres, el poeta, la poeta tiene dos misiones, primero “recoger los desperdicios, aun corriendo el riesgo de ser descubierta” y segundo ofrecerlos a los demás convertidos en otra sustancia, sin duda más hermosa, simbolizados en las rosas en las que se han transformado los mendrugos del delantal de la joven cuando es descubierta. Por tanto, Ortega concibe la poesía como entrega y será el poeta quien tenga que conjugar “al lado del temor el deseo de dar, de darse a comer,

la cortesía eucarística de quien se siente furiosamente impelido hacia el desmoronamiento". Por tanto la función del poeta sería "dar de comer", aunque nos avisa que "son los ojos del lector los que hacen necesaria la metamorfosis" (Ortega, E., 1997: 186).

Por su parte, Aurora Luque insiste en la idea nutricia de la poesía, alimento y forma, sustancia y placer:

Aunque se estile el tono escéptico, cínico e ingenioso en la redacción de poéticas, yo me confieso epicúrea, sibarita incluso: la palabra es eficaz y es placentera: palabras-viveres, palabras-equipaje. Hambre de palabras, apetito ante el mundo. (Luque, A., 1999: 99).

Otra poeta cercana al concepto de transformación y fagocitosis, planteado por Esperanza Ortega, es Graciela Baquero: "Si encuentro algo certero, me lo como" (Baquero, 1997: 366), quien se refiere así a sus influencias poéticas, coincidiendo con Julia Uceda "depósito de objetos perdidos" o Ángeles Mora "materiales de construcción". Es la "cortesía eucarística" de Esperanza Ortega o las "basuras personales" de Graciela Baquero. "La poesía siempre llega mezclada con mis basuras personales y, habitualmente tengo que corregir hasta la saciedad para poder sacar de allí algo que merezca la pena ser ofrecido" (Baquero, 1997: 366), la poesía como ofertorio litúrgico, eucaristía para comunicar con los otros y consigo misma. Son los "fragmentos, ángulos, detritus" de Amalia Iglesias; el poeta, la poeta, buceando en la escoria de la vida, trapero en funciones recogiendo los segmentos para cortar el traje del poema, el poema mismo.

La casa de las palabras nos guarece... fragmentos,  
ángulos, detritus,  
y el poeta, amado Walter Benjamín,  
otra vez como el trapero,  
entre la escoria...

Para Aurora Luque el yo descifrado, desnudado, despojado, se convierte en canto: *Sé rasgarme en sonidos / Y brindarme a mí misma los despojos*, utilizando una metáfora en consonancia con las expuestas por otras poetas “materiales de derribo”, “detritus”, “objetos perdidos”, síntesis y sustancia para la elaboración de un producto noble, la poesía; elementos estructurales que encontramos también en la construcción que hace Guadalupe Grande del mito de Lilit.

Dicen antiguos textos que antes que Eva fue Lilit, creada de sedimento e inmundicias a la vez que Adán. Dicen que no se quiso someter a la voluntad de éste y que, pronunciando el nombre inefable de Dios, se elevó en el aire y abandonó el Paraíso. Dicen que rechazó el perdón y que nunca más quiso regresar. (Grande G., 1997: 588).

Importa destacar la enorme carga simbólica de lo que dice Grande. Por una parte, la primera mujer parece hecha de desechos, pero por otra se atreve a hablar, la palabra como arma, como instrumento de liberación, y a nombrar justo lo que no se podía nombrar: Dios. Pero tras esto es expulsada y, además, no acepta el perdón por su osadía, porque aceptarlo significaría volver al Paraíso, a un paraíso devaluado puesto que implica su custodia como menor de edad, el sometimiento al varón y sobre todo la renuncia de la palabra. Sería entonces Lilit el símbolo de la primera mujer libre, que obtiene la libertad precisamente por su palabra y su rebeldía, su no aceptación de las normas patriarcales impuestas por Adán. También por eso mismo es expulsada, proscrita.

De Andrea Luca, Laura Lorenzo afirma en *Ellas tienen la palabra* que de la esencia de la conciencia surgirá la poesía.

Su poesía nace de una interna tensión, de una parte de la conciencia que se ilumina en el acto de escritura, ‘fagocitando’ lo aprehendido, reflejándose a sí misma y a lo que de universal hay en ella. El acto de creación lleva por tanto la impronta del vértigo de nombrar lo desconocido. (Lorenzo, en Luca, 1997: 273).

Elocuente es la expresión de Blanca Andreu para nombrarse metafóricamente como poeta. Se autorretrata como “cazadora de versos”. Frente a la imagen que otras mujeres van a esbozar de la poesía como algo que sale de ellas mismas, de sus fragmentos o sus despojos, para la poeta gallega la poesía es algo que no está, no existe, pero que puede ser construido, cazado, apresado en el verso, a la vez que “desearía poseer verdaderas armas de escritor, de poeta” para combatir la literatura actual a la que considera “bastante sórdida”.

Sacar de la no existencia a la existencia algo que llevara en sí las categorías platónicas, algo que tuviera parte, formara y conformara lo bueno, lo bello y lo verdadero: esa es mi ambición y mi anhelo como cazadora de versos. (Blanca Andreu)

<http://www.librodenotas.com/poeticas/> )

Mercedes Castro platea una relación casi mística entre poesía y poeta, un estado de gracia en la misma línea en la que otras poetas se refieren a eucarística, comunión o liturgia. “La poesía se entrega al poeta sólo si está desnuda de toda vanidad, de toda usura su corazón, y lo deja en estado de gracia” (Castro, M., 2000: 54).

Por el contrario, Guadalupe Grande se sitúa en el extremo opuesto: “Escribir poesía es algo parecido a una cuestión de fe en la que, sin embargo, y paradójicamente, el desasosiego es la columna vertebral, pues, aunque se crea en la poesía<sup>19</sup>, la palabra se suele parecer más a un hueco que a lo que se quiere nombrar. Aún así, creo que la poesía es necesaria, esencial” (Grande, G., 1997: 587).

---

<sup>19</sup> Palabras cercanas a la liturgia: “Creo en Dios padre, creo en la poesía...”

## *Poesía/ egolatría.*

En la misma línea de amancebamiento con la poesía que ya planteara Juan Ramón Jiménez se pronuncia Chantal Maillard:

Yo no llegué a la escritura. Más bien, la escritura vino a mí. No la busqué. La hallé dispuesta a hacerme ante mis propios ojos, a hacer de mí un objeto, el principal objeto de mi pensamiento, Puede decirse que fue un proceso ególatra aquel que selló nuestra relación. Con ella se abrió en mí la distancia que nos permite ser esa extraña criatura que pregunta por sí misma. (Maillard, 1997: 147).

¿Qué es, pues, poesía a la luz de todo lo expuesto? Veamos a modo de resumen algunas de las muestras que nos ofrecen las poetas en los últimos treinta años del siglo XX y primeros del XXI. Desde lo más cercano a lo más sublime podemos encontrar un amplio abanico de posibilidades: Lo inefable, legado de los dioses, enigma, misterio, cuestión de fe, música, vida, duelo, catarsis, subversión, ironía, memoria, lenguaje: Poesía es metafísica (Julia Uceda); Lo esencial del ser (Julia Uceda); El recuerdo de un milagro (M<sup>a</sup> Antonia Ortega); Un equipaje sobrio (Aurora Luque); Lo bueno, lo bello y lo verdadero (Blanca Andréu); La poesía nunca es contradictoria (Julia Uceda); Enigma. Oscura esencia (Ana M<sup>a</sup> Navales); La poesía es música (Ana Rossetti); El poema es construcción (Ángeles Mora); La poesía es vida (Ángeles Mora); La poesía como vaticino inspirado por los dioses (Neus Aguado); El poema es un fragmento veraz (Esther Zarraluqui); Teoría del conocimiento (Andrea Luca); Transgresión y metamorfosis (Esperanza Ortega); Poesía como alimento (Esperanza Ortega); El poema como *boomerang* (Graciela Baquero); Mirada personal (M<sup>a</sup> José Flores); Toma de conciencia (M<sup>a</sup> José Flores); Juego con malas artes (Mercedes Escolano); Descubrimiento y revelación (Ada Salas); Cuestión de fe (Guadalupe Grande); Poesía necesaria, esencial (Guadalupe Grande);

Poesía es duelo (Juana Castro); Poesía es catarsis (Juana Castro); Salvación en la ironía (Juana Castro); Vertedero de memoria (Aurora Luque); Cuestión de lenguaje (Ángela Vallvey); La poesía es un lujo del pensamiento (Ángela Vallvey); Hacerse entender por los otros (Luisa Castro); Entenderse uno mismo (Luisa Castro); Espectáculo íntimo (Elena Medel); Otra realidad fuera de sí (Ángeles Mora); Neumas del corazón (Lola Moreno); Exorcismo y celebración (Isabel Rodríguez); Vía de conocimiento (Isabel Rodríguez); Sombra que vuela hacia la luz (Amparo Amorós).

### 2.3. Función de la poesía.

Partiendo de la idea de la literatura como discurso social, las siguientes palabras de Iris Zavala sitúan la cuestión en sus aspectos sustantivos.

Que la literatura es *uno más entre los discursos sociales*, y que la lectura nos configura como sujetos e individuos, y ayuda a construir el contenido de la vida cotidiana y de la experiencia mediante proyecciones valorativas. El punto de partida es que un texto literario es un agente importante en la transmisión de la cultura; en definitiva nos proyecta las imágenes (identidades e identificaciones) mediante las cuales los seres humanos configuramos nuestras vidas y actitudes, que se le comunican y transmiten a generaciones posteriores. (Zavala, I., 1999: 48).

De este modo, y teniendo en cuenta el objeto de nuestro estudio, la poesía escrita por mujeres, así como su reflexión teórica, importa preguntarnos y preguntar a la crítica y a las propias poetisas acerca de la posible utilidad ética, estética, social, teórica o incluso terapéutica de la escritura y por ende, de la poesía. Como Genara Pulido ha señalado:

La educación sexual negada en occidente a la mujer por una religión y una moral puritanas, el surgimiento del psicoanálisis con su visión de la mujer como ser castrado, o la aparición de un pensamiento científico y logicista que atiende cada vez más al mundo exterior dificultan la comprensión de la subjetividad femenina. (Pulido Tirado, 2003: 219).

De ahí partiría una de las principales funciones de la poesía como forma de canalizar el discurso de las mujeres en búsqueda y en afirmación de su propia identidad

La literatura sería para la mujer, en suma, la vía para dar a conocer la especificidad de su propia subjetividad y de un inconsciente reprimido y rechazado en tanto que ha sido el hombre el que le ha atribuido el suyo propio. (Pulido Tirado, 2003: 220).

En cuanto a las poetisas, está claro que si bien muchas de las autoras consultadas expresan sus dudas sobre el interés de escribir poéticas, ninguna parece dudar sobre la utilidad de escribir poemas: “Todo poeta siente la necesidad de escribir, de transformar la realidad de su vida vivida, de su inconsciente vivido, en el poema” (Ángeles Mora, 2000: 107).

Ángela Vallvey, en una toma de postura a favor de la poesía, despreciando la especulación teórica, declara: “Como poeta no estoy segura, como redactora de poéticas significa que voy prosperando” (Vallvey, 1999: 210). Resulta curioso destacar de qué manera el lenguaje muestra el pensamiento de la autora, enfrentando los términos ‘redactora de poemas’ y ‘poeta’, palabra noble que, si bien designa una actividad no carente de oficio, es una actividad prestigiada socialmente a la que reconoce su dosis de inspiración, de representación de lo inefable. En cambio, el sustantivo ‘redactora’ aporta connotaciones mucho más artesanas, más al alcance de cualquiera, incluso de los críticos y antólogos, aquéllos a los que Isla Correyero, en su antología *Feroces*, considera “de corazón frío”.

Vallvey, que no se aplica el término “redactora” cuando se trata de elaborar poemas, sin embargo sí lo hace, no sin sorna, cuando de redactar poéticas se trata, entendiendo con ello algo cercano al ejercicio, muchas veces impuesto, como las tareas escolares o los exámenes con los que Mercedes Escolano comparaba la obligación de escribir una poética. “En realidad, se parece terriblemente a aquellos exámenes *conditio sine qua non* del instituto” (Escolano, 1997: 599), tan gratos a los críticos y los antólogos, muchos de ellos profesores, pero tan alejados de los poetisas, según hemos podido comprobar al escuchar muchas de sus opiniones.

En ocasiones encontramos que la funcionalidad de la escritura se presenta como indagación en el yo con una labor terapéutica. Así, Pilar Sanabria admite que escribe para no enloquecer: “Escribo para entenderme o para intentarlo, seguramente para no enloquecer. A veces el resultado es confuso. Otras, de verdad, doy estocadas auténticas al aire que presiento. Pero no pienso guardar la espada” (Sanabria, 2000: 166). O en María Sanz: “Un poema / dirá de ti la última palabra. / Para entonces, tal vez hayas vivido. (“La profecía”); “Si quieres olvidar, si no te basta / con ahuyentar heridas y desprecios, / acuérdate del día en que un poema / te liberó del mundo y sus engaños” (Sanz, “La memoria”).

Para Rosa Lentini: “El verso se convierte entonces en una cualidad de vigilancia que quiere ser lucidez y que reside en los órganos sensibles, recordemos, en el cuerpo y en la voz. El verso se convierte así en una manera física de sentir y ver lo que antes no se veía” (Lentini, 2000: 17).

Ada Salas sitúa el énfasis en el interlocutor, entendiendo que la relación con el lector es la que salva al escritor de la locura. No es el hecho de escribir, sino escribir y publicar juntamente lo que salva al poeta, que ya puesto en la necesidad de escribir, debe completar el ciclo con la posibilidad de ser leído: “No publicar nunca le haría convertirse –definitivamente, más de lo que ya es– en un islote a la deriva, sin ninguna referencia del resto de los hombres: sería tal vez, un camino a la locura.” (Salas, 1997: 572). Ana Merino plantea un punto de vista original para expresarse en su poética en *La lógica de Orfeo*, ya que es la propia poesía como sujeto activo independiente la que se encara con la poeta para espetarle: “Pero ella no sabe que cada libro que escribe es una habitación con enfermeros, paredes acolchadas y camisas de fuerza; y yo soy su doctora tratando de encontrar una receta que cure sus delirios suicidas” (Merino, A., 2003: 204).

Julia Uceda alude a Ramón J. Sender para trasladar sus palabras y aplicarlas al terreno de la poesía:

Decía Sender que el poeta genuino es una persona normal que ha aprendido a hipnotizarse a sí misma, y que cuando lo hace sin violencia entra en un mundo que no es exactamente el del mito ni tampoco el del sueño, sino el que podríamos llamar de lo real absoluto. Y que esta realidad absoluta es lo más genuino, secreto y original del hombre. (Julia Uceda [s/f]: 1).

En la última entrevista realizada por Noni Benegas a Julia Uceda al ser galardonada con el Premio Nacional de Poesía 2003 ésta expresaba la necesidad de que el poeta sea capaz de encontrar el modo de expresar en el poema aquello que le es común con los demás humanos y por tanto puede importar a los lectores.

Todo poema es una confidencia cuya razón y origen no conocemos. Claro que en toda confidencia se da una historia, pero de la anécdota, del pretexto, hay que extraer la esencia, lo que le pueda importar a los demás, incluso a una misma al final de todo; la realidad que se esconde en lo concreto. Los hechos que creemos origen del poema no importan porque pasarán con nosotros: lo que debe quedar es el eco, la resonancia de lo dicho y vivido. (Uceda, J., 2003: 60).

Concha García entiende como obligación del poeta en la sociedad actual, el estar inserto en su tiempo: “Tiene que seguir escribiendo, porque el poeta no va a desaparecer, el poeta ya no es aquel ser romántico que todo lo ve y todo lo sabe. Es un ser que pertenece al mundo y a la multitud, pero es capaz de decir con otro lenguaje lo que sucede” (García, 2001: 17). Función mediadora en la línea planteada por Amparo Amorós.

Los poetas, con frecuencia, son mediadores entre una revelación de la realidad, que se produce a través del lenguaje y otras personas, tan sensibles, conscientes y lúcidos como pueda ser el poeta, pero que no son capaces de formular las intuiciones en palabras. El poeta va tanteando, abriéndose paso a través de la palabra, en el misterio. A

veces, la propia palabra le tira de la mano y lo arrastra y lo lleva hasta revelaciones que él mismo no sabía, racionalmente, que se podían producir. (Amorós, 1991: 86).

En lo que coincide Fanny Rubio, haciendo hincapié en que el hecho de que, aunque los tiempos cambien, no por ello la poesía deja de ser útil.

Yo creo que la poesía tiene hoy una funcionalidad distinta a la funcionalidad social y política por la que se caracterizó en la década de los cincuenta, pero cumple una función psicológica y eso forma parte de una propuesta ética nueva. La poesía hoy sirve para mucho, para construirnos, para desmontarnos, para gozar de una en uno, o de dos en dos y a la vez que remite también a lo *otro*, a la no nombrado, a los otros, a los desposeídos de los nombres. (Rubio, F., 1991: 138).

Mucho más claramente a favor del compromiso político se posiciona Isabel Pérez Montalbán:

Me considero víctima y partícipe de la injusticia. Quiero testimoniar, si me aseguran que habrá un juicio sin trampas, asumiendo incluso el riesgo de alguna condena. La Poesía, mientras nadie me llame a declarar, es un medio activo como otro cualquiera: yo no la elegí, me eligió ella. Pero voluntariamente deseo abanderar mi rebeldía; denunciar a los responsables, acusar a los pasivos, a los poderosos, a los vampiros sociales, a los dictadores, a los falsos demócratas, a quines malgastan el amor o lo destruyen. Y aceptar así mi compromiso. (Pérez Montalbán, 1998: 279).

En lo que coinciden Ángela Serna: “Considero la poesía como un “arma”, una voz que puede despertar conciencias, corazones..., y también como una

alerta-toque de atención para quienes escribimos<sup>20</sup> y Olvido García Valdés: “Gran parte de la poesía de todos los tiempos ha sido y es poesía política, y no sólo por los contenidos”. Para ella, tanto los poemas de Rosalía de Castro como los de Antonio Gamoneda son creaciones políticas: “Entiendo la poesía política como un modo de mirar el mundo que tiene su centro en la muerte y desde allí se contempla lo maravillosos de la existencia y la desdicha de la misma [...] La poesía no es un entretenimiento. Al menos la que me interesa leer y realizar” (García Valdés, 2003: 53).

Poesía como compromiso social y humano en el devenir histórico e ideológico que se presenta un tanto hiperbólica en el pensamiento de María Antonia Ortega: “ Un verdadero poeta habría de quedarse escribiendo siempre en su habitación, porque si sale de ella es capaz de destruir el mundo. (Ortega, M. A., 1997: 211).

En el Encuentro de mujeres poetas celebrado en Granada en noviembre de 2003 fueron varias las ponencias que se interesaron sobre la función<sup>21</sup> de la poesía. Concha García se pregunta: “¿Para qué seguir escribiendo? Y me digo, ¿acaso no es un acto de resistencia que de alguna manera revierte en el lenguaje, en la mirada?” (García, C., 2003: 168):

Probablemente cada experiencia particular, que no es única, se puede conjugar con la de muchísimos seres humanos, debe ser barrida y a la vez recordada porque olvidar no es un destino. Y esa sería la función de la poesía. Palabra dicha mutuamente, independientemente de que haya un yo o un tú. La poesía se transmite de individuo a individuo y eso la distingue de los *mass media*. La poesía, ya lo he dicho, es para minorías, a

---

<sup>20</sup> En los casos en los que no aparezca referencia explícita es porque los datos proceden de las respuestas al cuestionario enviado por las autores y remitido en febrero de 2004.

<sup>21</sup> “Sobre la función de la poesía”, Concha García; “En torno a la función de la poesía”, Teresa Gómez; “Las funciones de la poesía o el espectáculo de la subjetividad”, Miguel ángel García. También en noviembre de 2003 se celebró en Barcelona un Encuentro de mujeres poetas en el que el tema principal fue: “¿Por qué escribir poesía en estos tiempos?”

la gente en general no le interesa. Los hipotéticos lectores son muy pocos. Desgraciadamente. (García, C., 2003: 170).

También, en el marco del mismo encuentro, la poeta Teresa Gómez planteaba en una conferencia, “En torno a la función de la poesía”,

Pero qué función puede tener la poesía en una sociedad de consumo como la que vivimos, tiranizada por lo efímero, por lo novedoso, marcada por la frivolidad política, social, cultural, ética, artística... donde cada cosa tiene su precio, siempre negociable, y su finalidad, siempre utilitaria, pragmática. Donde el discurso político paulatinamente ha desaparecido de las estructuras del poder. (Gómez, T., 2003: 181).

Y respondía: “Su utilidad es cognitiva y es moral. Nos ofrece las claves para ahondar en lo humano – amor, celos, odio, vanidad, poder... – y poner en cuestión la realidad, tan a menudo demoleadora” (Gómez, T., 2003: 181).

Las teóricas y teóricos, los críticos y críticas han buscado y seguirán buscando respuestas para esta pregunta. Se han barajado desde hipótesis terapéuticas y espirituales: aliento para el alma o terapia introspectiva para expresar el sentimiento personal; hasta sociales: posibilidad de transgresión; racionales: instrumento para reflexionar o comprender; emocionales: recurso de huida de la realidad; psicológicas: influjo en la creación de arquetipos o ruptura de ellos; políticas: factor decisivo en la constitución de naciones e identidades nacionales, e incluso filosóficas. (Gómez, T., 2003: 182).

Continúa repasando diferentes respuestas que a lo largo de la historia se han formulado sobre cuál sea la función de la poesía. Por una parte el discurso poético se ha relacionado con el filosófico, por ejemplo al servicio del existencialismo, por lo que cita a Unamuno, aunque podríamos pensar en otros casos, como por ejemplo la poesía existencialista de Blas de Otero; “Esto es ser

hombre, horror a manos llenas / ser y no ser eternos, fugitivos / ángel con grandes alas de cadenas”.

Si “con los novísimos y novísimas, el discurso poético retorna a los brazos de la poesía misma” (Gómez, T., 2003: 178), después volvemos a encontrarlo distanciándose paulatinamente de la cultura para acercarse a la vida. Se refiere a la poesía que a partir de los años ochenta se va a escribir muy particularmente desde la corriente de la experiencia y cita como ejemplo el poema “Gastos fijos” de Ángeles Mora.

El discurso poético se pone ahora al servicio de poetas que se distancia de su propio yo poético, que nos cuentan una historia, a menudo, una historia de cansancio y desengaño, una historia cotidiana. Que reflexionan con el lenguaje cotidiano en torno a los asuntos propios de la gente común y con ella construyen sus personajes, y lo hacen con un ritmo cuidado, releendo la tradición de manera personal, en un ensayado realismo, con ironía. (Gómez, T., 2003: 178).

La conclusión de Teresa Gómez parte desde lo más personal de su yo poético, después la reflexión histórica y social.

Yo como poeta bastante materialista y con fuerte tendencia a la desmitificación aún hoy me pregunto si la poesía tendrá alguna función más que la de dar respuesta a la necesidad que algunas personas tiene de escribirla y paralelamente la necesidad que algunas personas sienten de leerla y no por ello niego que la poesía haya ejercido en mí una fuerte función catártica en ocasiones, una función social en otras muchas, o simplemente un enorme placer e incluso, alguna vez, un tremendo aburrimiento. (Gómez, T., 2003: 182).

Por otra parte, Miguel Ángel García, en el marco del citado encuentro realizó significativas aportaciones con las que queríamos también concluir.

Pero mirándolo bien acaso no sea chica labor, a la vista de los tiempos posmodernos que corren, la de reivindicar la utilidad de la poesía desde la meditación en nuestros sentimientos, desde la conversión de la propia subjetividad (masculina o femenina) y sus máscaras (trágicas o cómicas) en espectáculo, pero no para llevar la diversión y el placer a los lectores sino para mostrarles que esa subjetividad y esos sentimientos, como la poesía, no “son” esencia universales porque se “hacen” y “funcionan” en la Historia. La Historia, como la poesía, no “es”, se “hace” y esto implica que se puede transformar. Tal vez sea desde esta línea de resistencia desde donde convendría valorar la función de la poesía que hoy escriben las mujeres y la función de la crítica y la teoría literaria feminista. Más allá del placer individual o colectivo que proporciona el espectáculo de la subjetividad, más allá del teatro de variedades que tiene como actor al poeta, se nos ocurre que así se compensa mucho mejor esa penosa tarea a la que alude Eliot: la de convertir la sangre en tinta. (García, M. A., 2003: 176).

## B) ARGUMENTARIO: PRUEBA DOCUMENTAL.

### 1. *De la práctica poética.*

#### 1. 1. **Motivaciones para escribir.**

De qué manera puede interpretarse el hecho de que una persona dedique horas y horas encerrada, en soledad –nunca en silencio, pues muchas voces la acompañan–, empeñada en tropezar una y otra vez con la misma piedra. A qué ese ahínco, tantas veces baldío por encontrar el pensamiento, la expresión exacta, la palabra o la sintaxis, el ritmo o el latido. Carlos Castilla del Pino lo explica desde el punto de vista del psicoanálisis: “Aspiramos a poseer una identidad determinada, la que quiera que sea, por la gratificación narcisista que nos procura” (Castilla del Pino, 1983: 275). De este modo, la construcción del personaje en su identidad (*self*) intelectual reporta al sujeto una gratificación tal que le impulsa a repetir una y otra vez, cual Sísifo aplicado, el intento siempre inconcluso de la escritura.

El escribir, más aún el publicar, compone una inequívoca tendencia exhibicionista. [...] La gratificación narcisista se obtiene ahora, o espera obtenerse, a expensas de la obra hecha y el carácter multiplicador de la obra impresa. (Castilla del Pino, 1983: 285-286).

Dialogan con estas palabras del profesor Castilla del Pino las de la poeta sevillana M<sup>a</sup> del Valle Rubio quien manifiesta su estupor ante lo que considera una esclavitud sin respuesta:

Me lo he preguntado muchas veces a solas. La vanidad no puede ser motivo para tanto sacrificio. Yo he tenido que romper muchas barreras, robarle al sueño tiempo para leer, escribir, pensar... Robarle tiempo al tiempo, me he desvivido por hacer poesía. Es como una enfermedad. (Rubio, M. V., 1991a: 25).

En un momento histórico en el que hemos podido tener acceso a un gran número de poetas que están publicando a finales del siglo XX en España nos interesa indagar en las respuestas que ofrecen las propias creadoras a través del cuestionario remitido en febrero de 2004, así como de otros y variados textos (poéticas, entrevistas, poemas).

Cristina Peri Rossi parece tenerlo claro:

Creo que para escribir hay motivaciones conscientes y algunas encubiertas, siendo éstas, quizás, las más importantes. Las conscientes son la necesidad de expresarme, de superar y trascender la realidad, crear mi propio espacio, la página, y la necesidad, también, de comunicarme, de *ser* en otra dimensión. Las inconscientes son la insatisfacción, una característica de la estructura psíquica de los hombres y de las mujeres. Posiblemente nos sentimos insatisfechos por ser mortales, pero en todo caso, creo que la insatisfacción no es una característica de la histeria, sino de la condición humana. De lo contrario, no habiéramos salido de la caverna. Sólo los animales –que no tienen conciencia de la muerte– se libran de la insatisfacción y de la angustia. (Peri Rossi).

El ámbito en el que se desarrolla el deseo de escribir, así como los motivos para escribir poesía, desde el sentir de las poetas de los últimos treinta y cinco años, son múltiples y variados, por lo que preferimos clasificarlos, no en compartimentos estancos, sino en espacios interconectados en comunicación entre sí, en una polifonía de voces y actitudes:

- a) Dedicación a la escritura desde muy jóvenes.
- b) La familia y el entorno.
- c) La pasión lectora como desencadenante de la escritura.
- d) Fascinación por las palabras.
- e) La escritura como interpretación de la realidad.
- f) Escribir es una necesidad vital.
- g) Escribir como cualidad “innata”.
- h) Poesía como conocimiento interior y como expresión del yo.
- i) Escribir como compensación de otras frustraciones.
- j) No poder dejar de escribir.
- k) La escritura como placer.
- l) La escritura como experiencia estética.
- m) La poesía como conocimiento y comunicación.
- n) La escritura como transgresión.
- o) La escritura como trascendencia.

La dedicación a la escritura desde muy jóvenes se presenta, más que como un argumento motivador, como la constatación de un hecho: el haberse sentido motivadas a la escritura desde la infancia y la adolescencia. Así lo manifiestan muchas poetas, como Rosa Díaz que recuerda dedicarse a la literatura desde que hacía garabatos en el colegio: “Empiezo a escribir con cinco años para contar lo que me rodea y eso se convierte en mi juguete favorito” (Díaz). Ana Rossetti también reconoce que ya desde la infancia aprendió a escribir todos los días, así como Amparo Amorós: “Soy tardía en la publicación, pero no en la escritura, porque escribí desde que tengo uso de razón” (Amorós, 1991: 85). En la misma línea se manifiesta Lola Wals: “Escribo desde que tenía unos ocho o nueve años”.

Andrea Luca, ante la pregunta de Sharon Keefe Ugalde sobre cuando empezó a escribir, diferencia: “A versificar, que es muy distinto, cuando tenía

siete u ocho años” (Luca, 1991: 233), al igual que declara Mercedes Castro, lectora precoz de Juan Ramón Jiménez:

Empecé a escribir con 6 ó 7 años, como una necesidad más entre otras de aquel entonces. Para mi séptimo cumpleaños pedí las obras de Juan Ramón y fueron mi lectura poética única por lo menos hasta los 10 ó los 11. Hay partes que me las sabía de memoria. Desde entonces hasta ahora no he dejado de sentir esa necesidad. (Mercedes Castro).

También Pilar Sanabria y Ana Merino manifiestan una muy temprana dedicación a la escritura.

Mi motivación por la escritura viene desde los 4 años. Para mí es mi forma más directa de expresión. Nada sería lo mismo si no escribiera. Es una necesidad diaria y mi forma de comunicarme con todo lo que me rodea. (Pilar Sanabria).

Siempre me ha gustado escribir. De niña escribía poemas breves y los ilustraba con dibujos. También me inventaba historietas de cómics donde no había superhéroes, sino viñetas sencillas que narraban las aventuras de una niña. También tuve temporadas en las que escribía diarios. Me relajaba escribir, al igual que ahora. (Ana Merino).

La familia y el entorno social son un buen caldo de cultivo para adquirir hábitos de cualquier índole y en el caso de la lectura y la escritura han desempeñado un poderoso efecto motivador, sobre todo si se abona el terreno de la infancia con buenos libros: “En mi casa siempre ha habido libros y mis padres me inculcaron el amor hacia ellos” (Pilar Sanabria); padres y madres que leen al pie de la cama, “Mi padre me animaba a ello” (Lola Wals); abuelos y abuelas que relatan historias: “Las voces de mis mayores contándome historias ajenas o familiares me descubren la literatura oral. Mi abuela me entrega su memoria del siglo diecinueve y empiezo a sentir el mundo y el tiempo desconocido a través de las palabras” (Rosa Díaz); colegios donde se trasmite la

pasión por la lectura: “Escribo desde niña, en un primer momento me motivaría el ambiente de amistades que también escribían y una buena formación humanística en el colegio” (Julia Barella); la universidad y los profesores “que saben”: “Empecé a escribir poesía movida por las clases que nos daba el profesor José Manuel Blecua en la Universidad de Barcelona [...] Mi padre era poeta y [...] mi abuelo materno publicó una novela y varios relatos; sigo, pues una tradición, mejor dicho, una herencia familiar” (Clara Janés, 1991: 39).

De su marido y de los amigos más cercanos se declara deudora M<sup>a</sup> Victoria Atencia: “Lo que yo pueda haber hecho se lo debo a mi marido y, en muy buena parte, a Bernabé Fernández-Canivell” (Atencia, 1991: 12). M<sup>a</sup> Victoria afirma que sus primeros contactos con la escritura vinieron motivados por el amor hacia su marido, entonces su novio, cuando él, Rafael de León, le mostró sus primeros poemas: “Para mí, escribir fue una forma de identificarme con él. Y lo hubiese hecho con cualquier otra forma de dedicación que él tuviera” (Atencia, 1989: 393).

Comencé a escribir desde la adolescencia, motivada por el hecho de una educación en la que la poesía jugaba un papel muy importante: un padre ausente, querido y admirado, poeta y profesor de literatura; una madre también filóloga. Pero lo asumí con seriedad con unos cuantos años más, ya en Granada. Me alentó a hacerlo el descubrimiento de que mis poemas podían decirle algo a otras personas. Ahora, me motiva el pensar que todavía tengo cosas que decir y que tengo ganas de decir las desde la poesía. (Milena Rodríguez).

Supongo que me motivó a escribir, en la infancia, el deseo de dar expresión a mi asombro y mi admiración ante la naturaleza y ante la diversidad de los seres humanos. [...] También había empezado a leer literatura: mi padre me dio a conocer a Machado y a Juan Ramón, y a Miró; ya tenía modelos. Luego tuve más, porque a partir de los doce años leí, devoré muchos libros. (Aurora Saura).

La semilla de la lectura recibida desde el cuerpo social y familiar provocará en muchos casos una pasión lectora, en algunas poetas casi un delirio lector, que desembocará forzosamente en la emulación de los modelos: “La lectura me motivó a escribir. Empecé a hacerlo por imitación de aquellos poetas que a través de una lectura precoz (me enseñaron a leer con 3 años, casi como un experimento) me fascinaron” (Josefa Parra); “Comencé a escribir a muy temprana edad. Me gustaba versificar, sin saber lo que hacía. Creo que mis lecturas infantiles influyeron en ello (M<sup>a</sup> del Valle Rubio); “Me gustaba la soledad y la lectura, cosas que iban unidas en mi caso. Supongo que me influyó el amor a los libros [...] Lo que si recuerdo es que me sentía feliz. No cambiaría por nada aquellas experiencias iniciales, llenas de inocencia y de paz” (Lola Wals). También Eli Tolaretxipi comenta que “las lecturas, la literatura, el deseo de componer mis propias obras, una necesidad de expresión y de búsqueda de comprensión de los misterios de la condición humana y de sentidos, también una voluntad estética”, fueron los desencadenantes de su dedicación a la escritura. Al igual que Elena Medel.

Soy incapaz de recordarme sin un libro, sin un lápiz entre las manos. Aprendí a leer muy pronto, y apagar la televisión a media serie y continuar por mi cuenta los capítulos se convirtió en una diversión más; siempre “culpo” a mi pasión lectora de mi labor como escritora, lo considero una consecuencia lógica. (Elena Medel).

Parece lógico pensar que en un ambiente de pasión lectora la fascinación por las palabras no se hiciera esperar: “Quiero pensar que me gusta escribir poesía para acercarme a esa cosa vivida que hay en las palabras, de manera que escribir poesía se convierte en vivir un poco más” (Guadalupe Grande).

Ana Rossetti declara: “La primera fascinación que yo he tenido en el mundo han sido las palabras” (1989: 468). Recuerda la casa de su infancia donde le era posible estar sola con muchos libros prohibidos en el índice a su alcance: “Yo no pensaba que fuese alguna vez escritora, ni estaba en contacto con el mundo literario, no sabía cómo podía entrar; simplemente era feliz

escribiendo. [...] Sólo cuando la gente ha empezado a tratarme como poeta, me he dado cuenta de mi posición; pero antes de los treinta años no era consciente de ello” (Rossetti, 1989: 470). Muy diferente es la postura que plantea Luisa Castro:

Decidí que quería ser escritora a los doce años. A esa edad gané un premio de cuentos y empecé a construir mi biblioteca. Los leía para convertirme en escritora, no por placer. No aspiraba a tener libros, más bien quería ser un libro. Empecé a llevar una vida paralela a la vida normal de una niña: después de hacer mis deberes, o en lugar de hacer mis deberes, escribía cada día. (Castro, L., 1997: 621).

Encontramos, además, otras posturas como la que defiende la escritura como hermenéutica de la realidad: “Me motivó a escribir buscar salidas al laberinto, el mismo norte antes que ahora” (Julia Otxoa), de la misma manera se manifiestan otras poetas: “La necesidad de traducir el mundo, sus punzadas de dolor y de belleza. La necesidad de signar lo que se lleva el tiempo. La necesidad de decir lo que estaba sin decir. Y la necesidad de construir otro mundo a la medida de mi deseo” (Juana Castro).

Escribo porque me gusta mucho enfrentarme a una hoja en blanco y construir una historia, o tratar de definir las sensaciones, las angustias que me obsesionan. Escribir además me ayuda a interpretar mi propia existencia y la realidad de las cosas que me rodean. Tal vez sea una terapia que comenzó siendo un juego infantil y ahora se ha convertido en una necesidad. (Ana Merino).

Me motivó a escribir un deseo de expresión y una necesidad de racionalizar a través del arte, en este caso de la palabra, una interpretación del mundo. Un deseo de búsqueda de la belleza y de creación de mundos autónomos. Me sigue motivando lo mismo. (Cinta Montagut).

Como en otro lugar de este trabajo hemos comentado, son muchas las poetas que conciben la escritura como una necesidad vital, convirtiéndose así este argumento en el principal motor para la producción poética. Rosaura Álvarez afirma que la motivó a escribir “entender la expresión artística, poética, como recurso vital para mi existencia”; “Escribir como respirar, una necesidad que me permite vivir, placer y adicción que me obliga a seguir haciéndolo” (Mertxe Manso); “Es una manera de estar en el mundo. Me da mucha, mucha felicidad” (M<sup>a</sup> Luz Escuin); “Escribir, antes que ser aptitud y luego vicio, es actitud de vida” (Rosa Díaz); “Escribo por necesidad. Es mi modo de dialogar conmigo misma, de dar forma al pensamiento y de canalizar la emoción” (Marta Agudo); “Escribir para mí es una necesidad totalmente voluntaria, necesidad de extraer de mi interior esos efectos que provoca en mí todo lo que me rodea, a través de la palabra poética” (Goya Gutiérrez); “La poesía se ha convertido en algo vital; no podría vivir sin ella” (María Sanz, 1991: 205).

Con el tiempo, escribir se ha convertido en una necesidad vital, una manera de enfrentarme a experiencias personales, de poner en orden mi vida y descubrir no sólo aspectos de mí misma que difícilmente puedo hasta intuir, sino descubrir que hay gente con la que comparto más de lo que yo pienso. (Elena Medel).

Es también una actitud ante la vida [...] Me decanté sobre todo por el género poético porque es donde me encuentro a mi misma y donde he hallado respuestas que no he encontrado en otra parte. Escribir para mí es un refugio absoluto, una soledad que necesito y a veces ansío profundamente, es reconciliarme con la Belleza que mata a lo mediocre. (Pilar Sanabria).

Isabel Rodríguez, después de considerar la escritura como una cualidad “innata”, la entiende como necesidad de expresión.

La necesidad de expresión, siempre he tenido que darle salida, cauce, a lo que pensaba, lo que sentía, lo que me abrumaba o me exaltaba. Al principio, cuando la tarea de escribir era más instintiva y menos reflexiva, sentía que el poema se me imponía, que tenía que volcar en él todas esas cuestiones citadas y otras muchas posibles. Creo que mi sentimiento de extrañeza en el mundo, que es algo que percibo desde muy niña, ha tenido mucho que ver con esa necesidad. Siempre me he sentido un poco hueso dislocado que no acaba de encontrar su sitio, un poco o un mucho “a contracorriente”. La poesía me ha defendido mucho de ese sentimiento de diferencia y aun a veces de exclusión. (Isabel Rodríguez).

En el mismo sentido se pronuncian Rosa Romojaro y Juana Castro sobre la necesidad de escribir: "En estos momentos se ha llegado a convertir en tal necesidad que cuando no tengo las condiciones externas para poder escribir (y no me refiero sólo a la poesía), vivo en desasosiego permanente. (Romojaro, 1991: 121).

Creo que escribo por necesidad, y siempre he escrito por necesidad. Lo sentía como una vocación desde niña, y cuando hacía los primeros ejercicios de redacción, para mí, escribir aquello, siendo una obligación de clase, era como un caramelo, y lo sigue siendo. Ahora ya se mezcla el placer con el dolor, porque cuesta más trabajo hacerlo, no es un juego como era antes. La poesía me ha servido como catarsis y gracias a ella me he librado de ir al psiquiatra. Y, por supuesto, me importa la inmortalidad. También me motiva desplegar mis sentimientos y apetencias de niña, la profunda escisión de los dos sexos en el mundo. (Castro, J., 1991: 69).

Sin embargo, Ana Rossetti se posiciona frente a quienes consideran escribir como una necesidad vital argumentando motivaciones de tipo lúdico en las que sólo se puede pensar cuando las cuestiones vitales no peligran.

Nadie sabe por qué escribe, y por eso se dicen muchas tonterías. Lo cierto es que escribes porque te da un placer, porque te gusta, porque tienes ganas de hacerlo. [...] Yo no creo que escribir sea una necesidad vital. Quien lo dice es que las verdaderas necesidades vitales las tiene ya cubiertas. (Rossetti, 1991: 162).

Otro de los motivos esgrimidos por las poetisas es el de considerar la escritura como espacio de crecimiento de unas cualidades que nacen con la persona y a las que sólo hay que escuchar, atender y desarrollar: “Una especie de hipersensibilidad ante el mundo y la vida. Y no se me ocurre otro modo de expresión mejor que la poesía” (Carmen Borja); “Supongo que lo que me motivó a escribir fue estar dotada de una sensibilidad que no se conformaba sólo con mirar las cosas, tenía que contármelas. De alguna manera ese impulso sigue todavía” (Concha García).

Lo primero que me motivó a escribir, como a todos los que lo hacen, supongo, es que tenía la inclinación innata a hacerlo; esa parte del poeta que es “nacer”. Eso no lo buscas, ni te lo propones, ni tienes parte alguna en ello, es algo que hay en ti, connatural a ti, como cualquier otro de los rasgos físicos o psicológicos. No creo que nadie que no tenga esta predisposición innata para expresar el mundo y a sí mismo mediante la palabra tenga nunca la ocurrencia de dedicarse a escribir. (Isabel Rodríguez).

La inclinación o el apetito por la escritura tal vez se deba, en mi opinión, a cierta combinación genética. También debe existir cierta herencia que diferencie a los poetas de narradores o novelistas; formas distintas de decir lo que todos aparentemente vemos, dictadas desde algún lóbulo cerebral más desarrollado o tal vez atrofiado... Aunque lo digo con cierta sorna, sí es cierto que por alguna razón a algunos se nos despierta desde la infancia una habilidad especial para comprender y manejar el lenguaje. Hablo de cierta capacidad innata para jugar con el sonido, el ritmo y los silencios del idioma. Creo así que más que motivación para

escribir en mi caso es una predisposición genética, una tara de nacimiento. (Esther Giménez).

Otra de las posturas, –no excluyente como indicábamos al principio, pues muchas poetas argumentan en varias posiciones–, es la que considera la poesía como un instrumento de conocimiento interior y como expresión del yo: “El deseo de profundizar en el conocimiento de mí misma es lo que siempre me ha motivado a escribir” (Mariana Colomer); “Con el tiempo, escribo por catarsis personal. Discuto conmigo para llegar a comprenderme” (Rosa Díaz);

Julia Barella, si bien declara haberse sentido motivada a escribir desde la infancia por el ambiente familiar y escolar, declara que en la madurez lo que la lleva a escribir es otra búsqueda interior.

El desarrollo del mundo de los sentimientos y las dificultades para comunicarlos. Después de muchos años sin escribir, vuelvo a hacerlo ahora y entre las motivaciones incluiría la necesidad de recuperar un tiempo interior muy personal e íntimo que he perdido mientras desarrollaba otros aspectos de mi personalidad. (Julia Barella).

Según me iba haciendo mayor y los aspectos reflexivos iban tomando mayor protagonismo en mi vida, la poesía se me ha ido haciendo un camino de conocimiento de mí misma y del mundo en el que vivo, y se ha convertido en el cauce de mis análisis, cuestionamientos, tomas de posición, rebeldía, asentimiento... Ha sido muchas veces mi catarsis y mi exorcismo, y en otras ocasiones mi rito de celebración. (Isabel Rodríguez).

Existen muchas razones que me obligaron a ello y que me siguen motivando. La principal es una necesidad interior de decir algo que no sé qué es, pero que está. Yo no encontré al verso, fue la poesía quien me encontró por el camino de la vida. (Belén Juárez).

La escritura, con su dosis de soledad y de exhibicionismo del yo a través de la coartada artística, puede formar un bálsamo que alivie alguna frustración imaginada, sentida, temida: “Seguí escribiendo porque me pareció que era lo que mejor sabía hacer, que podría ganarme a los demás a través de la literatura. Creo que era una niña y una adolescente con una gran necesidad de aprobación” (Josefa Parra).

Luisa Castro, a la pregunta ¿Por qué escribes? Responde:

Ahora no, pero en el momento en que me puse a escribir supongo que fue un intento mío de revelar una habilidad que notaba que tenía de manejar las ideas y las palabras, Fue un intento expreso de destacar y de hacer una mueca delante del mundo para que también se quedasen mirándome a mí. Empezó como una forma de comunicación extraña, pero luego se va puliendo, va formando parte de tu vida y llega a ser algo de lo que no puedes prescindir. (Castro, L., 1991: 289).

Empecé a escribir en mi adolescencia bastante desgraciada por mi falta de éxito con los jovencitos (yo era bastante desgarbada) y empecé por despecho, como sublimación de mis grandes carencias emotivas y sexuales. Pero después el acto creativo se desnudó de toda esa hojarasca y se convirtió en el centro de mi vida, o mejor dicho, en una manera de estar en el mundo. Me da mucha, mucha felicidad. (M<sup>a</sup> Luz Escuin).

La escritura puede llegar a convertirse así en una obsesión a la que no es posible renunciar. Es la razón que aduce Lola Wals, quien manifiesta no poder dejar de escribir a pesar del sufrimiento que le produce.

Continúo escribiendo porque no puedo dejar de hacerlo; es una especie de destino o de fuerza superior que me impulsa. Muchas veces pienso que sería más dichosa viviendo con los proyectos, hábitos y disfrutes de cualquier mortal. Hubo un tiempo en que creí que el poeta era un elegido o un ser privilegiado; es más bien un esclavo, un servidor de las palabras y, en el fondo, un gran fingidor en aras del arte. Es el de poeta

un oficio muy duro, que a mí me produce pudor, como si se estuviera cometiendo un pecado, de tan íntimo. Y sin embargo, tenemos la necesidad de desnudarnos. (Lola Wals).

Frente a esto se sitúan quienes apelan a las posibilidades lúdicas del ejercicio de la escritura: “Yo adoro la creación poética, me importa, me domina. Desde pequeña, fue por instinto” (Canelo, P., 1991: 99); “Lo que posteriormente me anima a seguir escribiendo es sin duda el placer que hallo en estos juegos, en estas músicas. No hay ninguna motivación externa. En el momento de la verdad somos yo, la voz y el papel en blanco. (Esther Giménez).

Y escribo porque me resulta una actividad placentera, aunque no sólo placentera. No hay placer sin dolor; a veces, de una experiencia personal muy frustrante, muy penosa – como el exilio – he hecho literatura, y ha sido una manera de superarla, de transformarla en otra cosa. No hay nada peor que el dolor inútil; para consolarnos del dolor, de las pérdidas, tenemos que elaborarlas y convertirlas en otra cosa; esa otra cosa puede ser un poema, un relato, una novela. Si el dolor tiene sentido, lo soportamos mejor. Y somos nosotros mismos quienes al interpretarlo, lo llenamos de sentido. (Cristina Peri Rossi).

Otras dos posturas, sólo aparentemente enfrentadas, son las que presentan Ángeles Mora para quien la escritura es una experiencia estética

Escribo buscando respuestas sobre la vida y sobre mi vida y en busca también de una experiencia estética y de conocimiento, la aventura de buscar debajo de las palabras la emoción, la belleza, la tristeza y el dramatismo del mundo. En principio lo que me motivó a escribir fue tratar de encontrar en mí misma lo que la lectura de los grandes poetas me proporcionaba. Esa intensidad y esa emoción que la poesía contiene y transmite. (Ángeles Mora).

y Josefa Parra, quien la concibe como conocimiento y comunicación, aunque está claro que ello no excluye el placer estético, así como la experiencia artística no descarta el conocimiento y la comunicación, sino que lo fomenta.

Ahora sigo haciéndolo porque necesito explicarme ciertas cosas, analizarlas de un modo profundo pero no exacta o exclusivamente racional. Y necesito comunicarlas también. Y sigo precisando de la aprobación de quienes me rodean, al menos de aquellos a los que estimo o amo. (Josefa Parra).

La escritura como rebeldía la encontramos explícita en Cristina Peri Rossi, en un lúcido artículo “Escribir como transgresión”, publicado en *Revista de dones*. Según ella, escribir en el patriarcado sería una suerte de apropiación indebida del orden falocrático, por lo que a las mujeres les corresponden dos caminos: o asumir el castigo inherente a la transgresión, incomprensión, rechazo, suicidio en casos extremos, o bien asumir la transgresión como conquista del yo.

En la división del trabajo que corresponde a las sociedades patriarcales, la escritura fue una actividad masculina. Las Musas eran Diosas que inspiraban al varón. [...] En este contexto, las mujeres que escribieron fueron las primeras transgresoras. Como toda transgresión, portaba el fantasma del castigo: Safo se suicidó, igual que Virginia Woolf, Alfonsina Storni, Silvia Plath, Alejandra Pizarnik, Marta Lynch, etc. El suicidio parecía el castigo inevitable para aquellas que habían osado romper la norma no escrita, implícita, de que el verbo escrito es territorio del varón, no de la mujer. [...] Queda la posibilidad, mucho menos neurótica, por supuesto, de asumir la ruptura, la transgresión con alegría y sin temor a los fantasmas del castigo. (Peri Rossi, 1995: 3-5)

También Pureza Canelo retoma la expresión poética como baluarte de rebeldía

Tuve una niñez y adolescencia rebelde, y voy camino de una madurez también rebelde; además creo que es una de las constantes de mi personalidad. Rebeldía fundamentalmente de pensamiento, sobre el mundo y sobre lo que me rodea. A veces también aparece una rebeldía irracional. Y sí, creo que hay una relación entre todo esto y la vocación poética. No sólo una relación, te diría que en mí es sincronía. (Canelo, P., 1991: 98).

Tampoco faltan las posturas trascendentes, según las cuales la escritura es un acto simbólico, capaz de apresar y expresar la vida, un truco para aplazar la muerte: “La escritura, como cualquier otra forma de expresión artística, es un acto que responde al instinto de supervivencia del ser humano, dentro del plano simbólico y cultural” (Ana Sofía Pérez-Bustamante).

Casi todos mis poemas surgen del momento en que quise retener el instante. Todo es fugitivo, es cierto, por eso, a veces, se experimenta la necesidad de fijar las cosas, una mirada, una emoción, un momento. Creo que amo tanto la vida y detesto hasta tal punto la muerte que la literatura ha sido para mí un instrumento de lucha contra ella. Sé que me va a ganar, pero entretanto, le robo algunos poemas, algunas novelas, algunos cuentos. (Cristina Peri Rossi).

## **1.2. Proceso creativo**

Describir el proceso creativo de un escritor o escritora puede ser algo tan diverso y subjetivo como diferentes son las personas que lo enuncian. Sin embargo hemos tratado de encontrar unas líneas comunes que aúnen y simplifiquen las principales reflexiones que las poetas comparten a la hora de tomar conciencia de los mecanismos psicológicos, procedimientos, hábitos, actitudes o trucos del oficio. La fuente fundamental de este capítulo procede del cuestionario enviado a las poetas y recibido durante el mes de febrero de 2004, aunque hemos reseñado también la procedencia de otras fuentes tales como las poéticas insertas en antologías, revistas, etc.

A la hora de revisar el proceso de creación, las poetas establecen una doble clasificación. Por una parte, se adentran en el análisis de sus actitudes vitales ante la composición poética y, por otra, describen lo que entienden como las líneas maestras de su proceso personal de creación.

### ***Actitudes vitales:***

- a) La escritura como actividad irrenunciable.
- b) La escritura como forma de estar en el mundo.
- c) La escritura como contradicción.
- d) Relación tormentosa con la escritura.
- e) Relación dulce y amigable con la escritura.
- f) Superación de la tensión entre la vida y la literatura.

### ***Rasgos definitorios del proceso creativo personal:***

- a) La escritura como superación: cada libro es un nuevo reto.
- b) Cada libro busca su voz.
- c) La escritura como misterio y descubrimiento.

- d) Escritura y autobiografía.
- e) La cocina de la escritora
  - a. El encuentro con el poema.
  - b. La libreta, las notas.
  - c. Las correcciones.
  - d. Los bloqueos.
  - e. Procedimientos concretos.

Muchas de las poetas manifiestan su concepción de la escritura como actividad irrenunciable: “Para quien lo hace honestamente, es una necesidad” (Julia Uceda); “No concibo entender la vida sin escribir” (Pilar Sanabria). M<sup>a</sup> Victoria Atencia se refiere a la vocación poética como algo inscrito en la propia vida: “La tentación poética sí es renunciabile. La vocación no. La vocación es una llamada que nos pone al servicio de algo. La vocación poética nos pone al servicio de la poesía” (Atencia, 1989: 394-400).

Actitudes profundamente vitales son también las defendidas por Julia Otxoa y Rosa Díaz:

El deseo de ser escritora, el claro sentimiento de que lo que más deseaba en el mundo era escribir y que a aquello quería dedicar mi vida, vendría más tarde, al acabar la adolescencia y darme cuenta de que dedicarme a cualquier otra cosa que no fuera escribir hubiese sido, para mí, una mortal pérdida de tiempo insoportable. (Julia Otxoa , 1997: 171).

Mi actitud vital empapa mis papeles: apenas si sé distinguir algo más. Mi propia catarsis me deja como otra persona en otro andén distinto. Me veo como si siempre viviera una matriuska dentro de mí, que por más que la abro y la descuartizo siempre me queda otra más pequeña, que es como sentir la propia depuración, el acortamiento de mi tiempo o la finitud de las palabras. (Rosa Díaz).

La escritura, en tanto que actividad irrenunciable, se asimila a la propia vivencia de la persona y configura su forma de estar en el mundo: “Mi actitud vital es preservar la autenticidad de vida, defenderla en todos los momentos. Sólo si soy auténtica puedo entregarme a mí misma en el poema, y mi palabra puede llegar a transformar a alguien” (Mariana Colomer).

Para mí la creación poética no es algo que sucede tres horas al día, de 6 a 9, como una disciplina impuesta. Para mí significa una forma de entender lo que me rodea, contemplar el mundo hecho de palabras para después decirlas. Levantarse cada mañana preparada para el asombro, con los oídos aguzados por si surge una frase por la calle, en un cartel, en boca de cualquiera... A la espera de una combinación mágica de palabras que precipite las ganas de ponerlas en un papel... A veces oyes las palabras, a veces las lees, a veces te las quedas y a veces las transformas, y surge el primer verso. (Esther Giménez).

Pero a veces, la escritura se plantea como contradicción con la vida y la persona, con el entorno, con los anhelos. Ana Merino se autodefine como “un ser contradictorio que a veces pierde el rumbo de sus propias palabras”. Y continúa diciendo: “Entre mis poemas y yo existe un gran abismo” (Merino, 1997: 644). La escritura como realización de la no realización, pues al materializar los poemas éstos muestran el hueco de lo no dicho, de su incapacidad para expresar y expresarse: “quizás al escribirlos dejo de poseer la sombra de las ideas que los formularon en mi imaginación” (Merino, 1997: 644). De modo que las escritoras han de buscar soluciones para combatir la ansiedad: “Mi relación con la creación poética es ambivalente y cambiante. Tengo etapas en que me domina la pasión, otras, más reflexivas” (Milena Rodríguez); “La poesía es para mi una necesidad pero no una obligación” (Aurora Saura), por eso declara no sentirse fastidiada cuando no escribe.

En las etapas en que me dedico más intensamente a escribir, siento una especie de vértigo y me vuelvo muy obsesiva con lo que estoy haciendo.

Tal vez, en definitiva, no hacerlo con continuidad sea el modo que, sin planteármelo, he encontrado de preservar mi equilibrio. (Aurora Saura).

De ahí que hayamos encontrado muestras extremas en las relaciones entre autora y obra. Desde las relaciones tormentosas que acusan Carmen Borja –“Durante años pensé que era una especie de condena, un no poder dejar de hacerlo. Ahora pienso que es más bien un regalo. En cualquier caso, forma parte de mi naturaleza” –, o Lola Wals –“Mi actitud vital ante la creación es ‘esto es lo que te ha tocado’, ‘esto forma parte de tu idiosincrasia’, ‘no hay más remedio’, pero no todo es sufrimiento, también produce satisfacción, sobre todo cuando gusta un poema escrito” –; hasta las actitudes gratas y placenteras que manifiestan: Isabel Rodríguez, M<sup>a</sup> Luz Escuín, –confiesa sentirse afortunada de seguir sintiendo a los cincuenta y tres años la misma o más exaltación ante la creación poética –, Pilar Sanabria, Josefa Parra, Julia Barella o Clara Janés quien afirma que su actitud ante la creación poética es de entusiasmo.

Mi relación íntima con la creación poética, con la poesía, que es, ante todo, una relación dulce. Nada que ver con *Bartleby*, yo siempre preferiría hacerlo, y si no lo hago más y mejor es sencillamente porque no sé, porque no me sale. Pero lo poco o lo mucho que consiga siempre me reafirma, me estimula, me ayuda, me hace conocer una manera inalienable y profunda de felicidad. Para mí la poesía es mi refugio, mi puerto seguro, el malecón donde se estrellan los sinsabores, las dificultades, las múltiples contradicciones de la existencia. (Isabel Rodríguez).

Para mí es mucho más gratificante sentarme a escribir, ese primer paso de la creación, que luego justificar en lecturas o libros lo que escribo. Ese momento de crear no puede explicarse, sólo quien crea puede entenderlo. Y creo que mi poesía también ha evolucionado con el paso del tiempo. (Pilar Sanabria).

Es una necesidad que se presenta cuando quiere. No me obsesiono por la poesía, y ella no se obsesiona por mí. Viene y va, sin forzarla. Escribo poco, pero lo disfruto mucho. Soy feliz cuando hago un poema, pero en los momentos de sequía (que suelen coincidir con momentos de agitación vital) no me siento desgraciada. (Josefa Parra).

No sufro [...] me gustan los momentos que acompañan a los procesos de creación, desde el destello de una imagen, un verso, hasta la elaboración, disfruto mucho, es un tiempo mágico en el que estoy en lo mejor de mí misma. (Julia Barella).

No encontramos ningún criterio cronológico ni geográfico ni estético que pueda clasificar a las autoras en una u otra posición. Son posturas individuales y vivencias profundamente personales las que les hacen manifestarse en uno u otro sentido. Así, también, al hablar de la superación de la tensión entre la vida y la literatura, encontramos dos testimonios de poetisas de muy diferente estética y procedencia, entre las que median al menos treinta años de edad. “Ya no sufro por la tensión entre la vida y la literatura.” (Ana M<sup>a</sup> Navales 1996-97: 449) y Belén Juárez:

Mi actitud es la de aceptar en cada momento lo que debo hacer o escribir, es decir, no cuestionarme el porqué viene a mi mente un poema, simplemente escribirlo, la razón y la explicación de su presencia se la dejo al tiempo. He de decir que mi actitud ahora, es positiva, en años anteriores me revelaba contra mi propia escritura, pero ya no lo hago, acepto, desde mi madurez, mi condición de poeta. (Juárez).

¿Cómo definen las poetisas los rasgos motrices de su propio proceso creativo? Las posturas, diversas aunque no opuestas, se muestran íntimamente relacionadas ofreciéndonos más bien una imagen caleidoscópica de sutiles matices. Por una parte hay creadoras que entienden la escritura como superación de la propia escritura, de manera que cada libro se contempla como un nuevo reto personal: “No concibo el hecho de escribir siempre el mismo

libro. Creo que cada libro de poemas ha de ser una experiencia única, que establezca cierta ruptura con el siguiente, y que marque un proceso evolutivo en tu obra” (Goya Gutiérrez).

Poéticamente hablando, yo creo que cada libro es como un reto y siempre me propongo un poco más. De momento estoy satisfecha. Ahora me gustaría llegar al poema largo y fragmentario, al que está escrito a dos voces. Creo que hay que seguir siempre buscando, porque lo inefable e inenarrable debe ser contado y narrado. (García, C., 2001: 15).

Por otra parte, Ana M<sup>a</sup> Navales manifiesta acercarse a la literatura “en estado virginal”, sin preocuparse por corrientes o modas, entendiendo que en cada libro se enfrenta a un proceso de creación distinto, a pesar de lo cual admite que algunas constantes se repiten en su escritura a las que denomina “arte de escribir, individual e intransferible”, lo que otros denominan *el oficio de escritor*. Y concluye diciendo “Escribir es mi manera de vivir” (Ana M<sup>a</sup> Navales 1996-97: 449). Es que lo Juana Castro ha denominado la búsqueda de la voz de cada libro.

Cada libro se corresponde con un periodo de tiempo y con unas vivencias concretas. Un libro se ha gestado y se ha escrito sobre el volcán, otro en la primavera, otro en la llama, otro en la demora, otro haciendo el amor con las hojas y con los árboles, otro es un ajuste de cuentas, otro va en busca de lo divino... Luego ha habido que encontrar la voz para cada caso. (Juana Castro).

La concepción de la escritura como misterio y descubrimiento de la “verdad<sup>22</sup>” del escritor/a la manifiestan bastantes autoras: “Mi actitud vital

---

<sup>22</sup> El escurridizo concepto de *verdad* –como ha indicado Antonio Chicharro: “Toda operación de conocimiento, supone relativizar, antes que universalizar la “verdad” (Chicharro, 2005: 32)–

ante la creación poética es la de ser lo más sincera posible con lo que estoy escribiendo” (Concha García); “Deseo, sueño, presagio, resplandor, extraña ‘alquimia del verbo’ cuya fórmula no existe. Líbrenme las musas y los demonios de cometer el error de fingir una fórmula falsa” (Iglesias, A., 1988: 246); Rosaura Álvarez también confirma que el principio de su actividad creativas es la “sinceridad. Me olvido de todo valor ajeno a mi propia mismidad. Quizás por ello nunca opto a premios. Mi actitud ante el poema es un deseo de encontrarme a través de la palabra, gozosa a veces, hiriente otras. Pero siempre el juego más apasionante” (Rosaura Álvarez) y Esther Morillas admite: “Cuando escribo, quiero que mis poemas suenen bien, que descubran o recuerden algo que se había olvidado, que puedan comunicar una microhistoria o un sentimiento, que no sea demasiado privados y sólo pueda entenderlos yo. Me gusta inventar”, por lo que concluye: “Yo invento, pero no miento” (Morillas, E., 1997: 637).

Escribir no tiene nada que ver con la literatura. Sería escribir algo auténtico y la literatura algo postizo, ficcional, mentira. La literatura se carga de adherencias en relación con grupos, mercado, intereses. Escribir es una necesidad vital. (Navales, A. M., 1996-97: 449).

Un tono de sinceridad del que nunca se desprenden mis escritos. Uso pocas máscaras y para mí el poeta no es un fingidor ni siquiera de manera metafórica. Para mí, no sé si el poeta, pero sí yo, poeta, es alguien que se desnuda con una sinceridad radical. (Isabel Rodríguez).

Siempre he dicho que el poeta es un aventurero. Mi actitud vital es como la de quien se adentra en un misterio, en un lugar oscuro que se va iluminando, en un bosque que se va desbrozando. El poema me va

---

ha sido tratado en otros momentos por diversos poetas: Antonio Machado; “Tu verdad no, la verdad”, o Rafael Guillén: “Mentir en poesía es inútil. La mentira es una verdad más en boca del poeta” (Gallego Roca, 1999: 13).

diciendo todo lo que oscuramente hay en mí, en mi manera de percibir, de sentir. (Ángeles Mora).

Aunque el descubrimiento de la verdad interior no implica el correlato de plasmación de las verdades autobiográficas, al menos en tanto que anécdotas externas de la existencia, tal y como lo manifiesta Cristina Peri Rossi, que sitúa la cuestión en su centro al diferenciar el sujeto que escribe del sujeto poético: “Detesto la confusión entre el yo lírico y la persona del poeta. Reclamo el margen de diferencia y de distancia que va del yo real al yo literario” (Peri Rossi).

De la misma manera se posiciona M<sup>a</sup> Victoria Atencia cuando Sharon Keefe Ugalde, en *Conversaciones y poemas*, le pregunta: ¿Existe una relación estrecha entre tu biografía y tus versos? “No, desde luego que no: – responde M<sup>a</sup> Victoria– mi poesía (mi “obra”, si me atrevo a decir esta palabra, tan cargada de responsabilidad) no es mi autobiografía” (Atencia, 1991: 15).

El poeta revive su tiempo a través de la memoria y la palabra poética y levanta así acta de su existencia. La palabra aparece como soporte de la memoria, sea o no testimonio de una biografía o proceda de una invención. Además, hay que tener en cuenta la tarea de reinención y de selección a que el poeta está abocado, porque la poesía tampoco puede ser la memoria de lo vivido sin más. (Rubio, F., 1991: 131).

En el extremo opuesto, es decir, entre las que sí confieren una íntima implicación entre poemas y autobiografía encontramos a varias poetas: “Hay una estrechísima relación entre biografía y escritura, aunque normalmente en mi caso es distanciada porque no hablo directamente de la anécdota” (Amorós, 1991: 88); “Yo, de hecho, pienso que cada libro es como un paso autobiográfico (García C., 1991: 189); “Mi poesía es una reivindicación de lo autobiográfico: mis poemas están repletos de pequeñas claves en óptica surrealista, que en más de una ocasión son guiños personales a mí y a la gente que me rodea” (Elena Medel)

Igualmente explícita se muestra Juana Castro cuando Sharon Keefe Ugalde le pregunta: ¿Cómo describirías la relación que existe entre la autobiografía y la poesía lírica? La respuesta es inequívoca de una clara postura personal: “No creo que suceda igual en todos los poetas, porque cada uno puede tener una mayor o menor capacidad de alejamiento de sí mismo. Pero yo, en este caso, no soy serena y la poesía corresponde exactamente con la autobiografía” (Castro J., 1991: 65).

Encontramos además en los testimonios de las poetas abundantes declaraciones referidas a la alquimia de su trabajo. La cocina de las escritoras se manifiesta en múltiples detalles que, no por personales, dejan de ser compartidos. Así M<sup>a</sup> Victoria Atencia explica su método de trabajo y su particular encuentro con el poema.

Suelo ponerme ante el papel por la mañana, muy temprano, cuando la casa está en silencio aún. Pero puedo haber ‘sentido’ ese poema en cualquier otro momento. Sin embargo, rara vez el poema viene hasta mí. Soy yo quien tiene que salir a buscarlo. Finalmente, nos encontramos a mitad de camino. Y cuando eso ocurre, se olvidan las fatigas de la busca. (Atencia, 1989: 394-400).

Por su parte, Ángela Serna afirma que los poemas la acompañan en su cabeza durante un tiempo y que no puede forzar la situación: “Las palabras me buscan y cuando coincidimos saltan al papel y curiosamente (no siempre) se traducen en poemas”. En ocasiones, la chispa salta de una imagen: “Mi proceso creativo suele partir de una imagen o de una sensación traducida en idea, siempre buscando la esencia, decir lo necesario con el mínimo de palabras, similar a un proceso de condensación” (Mertxe Manso). Lola Wals habla casi de una divinización de la creación poética: “Todo poema es único y ha de hacerse como si estuviera destinado a Dios. La mayoría de las veces sé cómo empieza pero no cómo termina. Cada vez tengo más claro que yo no controlo el proceso y que viene a mí más que yo ir a él” (Wals); mientras que Ana Merino lo concibe inserto en lo cotidiano.

Mi proceso creativo forma parte de mi cotidianidad, escribo a un ritmo desigual pero muy constante con mis intuiciones. A veces tengo versos que maceran en mi cabeza durante meses hasta que un día las palabras se deslizan por mis dedos. Otras veces puedo ver las imágenes de mis poemas como si fueran ilustraciones y entonces me siento a escribirlos. (Merino).

Otro de los elementos que integran el puchero de las escritoras es la famosa libreta, las notas de las que algunas aseguran no poder prescindir: “Tomo notas en todas partes: en el móvil suelo apuntar palabras, ideas, citas...” (Elena Medel); “Escribo primero a mano en un cuadernillo. Tengo muchos cuadernos llenos de tachaduras en los que se puede ver perfectamente el proceso de elaboración de los poemas” (Ana Merino). “Yo no puedo separarme de un cuaderno cuadriculado, a ser posible de anillas, para cambiar el orden de las páginas a mi manera porque, a la hora de leer, tengo que ver lo escrito en su conjunto, saber cómo suena, sentir su armonía y su pausa métrica” (Rossetti, 1989: 471).

Mi proceso creativo está en permanente actividad. La alerta poética, ese estar recibiendo mensajes constantes está funcionando, incluso de forma inconsciente. Anoto ideas e imágenes. La chispa surge en cualquier lugar y situación aunque, a veces, me siento a escribir con disciplina (no es lo mejor, pero en ocasiones resulta). Anoto ideas, imágenes, palabras que luego sirven. (Lola Wals).

Las correcciones, algo así como el aderezo que ha de dejar en su punto el alimento poético están muy presentes en las escritoras, muchas de las cuales declaran corregir hasta el agotamiento: “Corrijo hasta la extenuación, hasta que el poema casi vuelve a parecer otro borrador” (Elena Medel); “Escribo sólo cuando tengo ganas, sin angustia ante el papel en blanco: no vivo de la escritura, no soy grafómana compulsiva. Soy poco prolífica, muy autoexigente y bastante vaga” (Ana Sofía Pérez-Bustamante). En el mismo sentido se

manifiesta Amalia Bautista quien señala entre otras razones de la parquedad de su obra poética “un nivel de autoexigencia de los que no se estilan” (Bautista, 1997: 454).

¿Y en las crisis de inspiración? ¿A dónde de acudir? ¿Qué brebaje tomar? También en esto parecen de acuerdo: siempre la lectura es el mejor antídoto contra los bloqueos.

Necesito escribir, no sé hacer otra cosa: la poesía me ayuda a dormir tranquila, a vaciarme la cabeza de fantasmas, y cuando llegan las crisis de inspiración me noto más áspera en el trato normal, no estoy cómoda. Estas crisis de inspiración las soluciono leyendo a los poetas que admiro, y que actúan a modo de “máquina de ideas”. (Elena Medel).

Algunos de los procedimientos concretos o de las recetas poéticas también se explicitan. Así por ejemplo desde una técnica vanguardista, la de la escrita automática de M<sup>a</sup> Luz Escúin: “Un primer momento de escritura automática (al modo de los surrealistas) y un segundo acto de trabajo lento y decantación a través de los sentimientos”; a un tiempo de privilegio y soledad: la noche y el silencio de Pilar Sanabria.

Mi proceso creativo se hunde dentro de mí, necesito un silencio absoluto para escribir, generalmente me amparo en la noche. Con esa nocturnidad y alevosía levanto mis versos, pongo los mimbres a frases, intento trabajar el lenguaje. (Sanabria).

El recurso de la ironía se convierte en Cristina Peri Rossi en un instrumento capaz de combatir la hipersensibilidad, lo que da ese aire tan actual a sus poemas: “Tengo un exceso de sensibilidad romántica y la ironía, el sentido del humor son la manera freudiana de relativizar esa hipersensibilidad. (El chiste y su relación con el inconsciente, de papá Freud)” (Peri Rossi).

Para Cinta Montagut “la actitud vital ante la creación es la de apertura a cualquier estímulo exterior susceptible de convertirse en palabra poética”. Y

para Esther Giménez es la fuerza de la imagen del significante, junto con el significado y el ritmo los que forman los mimbres capaces de entretejer la vasija poética.

Destacaría la visual. Cómo las imágenes me entran por los ojos como a un depredador: mirada abierta y frontal, incluso nocturna. Por otro lado la minuciosa elaboración a posteriori de esas imágenes. Hacer encaje de bolillos con la sintaxis y tratar de transmitir no sólo a través del contenido léxico, sino de manera muy importante a través del ritmo. (Esther Giménez).

Marta Agudo se manifiesta en esta misma dirección: “No tengo una disciplina determinada. Escribo cuando creo que tengo algo que decir o cuando me atrapa una determinada imagen”; así como Ángela Serna: “La poesía, la escritura en general [...] forma parte de mi vida cotidiana. [...] Con todo, no escribo todos los días, ni tengo una disciplina, tal vez necesaria, sino que los poemas me acompañan en mi cabeza allá donde voy y, tan sólo en ocasiones, se plasman en el papel” (Serna).

Porque, como afirma Aurora Saura, la inspiración puede llegar sin avisar y en los lugares más inoportunos.

La primera idea “sale” ya en forma de verso o versos; casi nunca termino el poema inmediatamente, entre otras cosas porque esos versos suelen ocurrírseme andando, o yendo en coche, o en medio de una conversación o de un examen. Procuro retenerlos (muchos los pierdo); después, cuando puedo, los anoto y si tengo tiempo y, sobre todo “impulso” –por llamarlo de algún modo– les doy continuidad. (Aurora Saura)

Otras poetas insisten en la necesidad de tiempo para “perder” en la ensoñación que posteriormente llevará a la escritura.

Para escribir es necesario crear un espacio mental e interior.[...] Intento huir de las demasiadas ocupaciones porque ahogan el espíritu. Lo que más valoro es tener tiempo para pensar, para estar en silencio, y después poderme dar toda en el poema. (Mariana Colomer).

Mi proceso creativo se caracteriza por la lentitud y la demora. Puedo seguir el movimiento de una espiral, sacar punta a un lápiz, romperlo, gastarlo y volverle a sacar punta, ahondar en las llagas, hurgar en las heridas, desatar un nudo, centrarme con terquedad en un par de términos e ir hacia allí. (Eli Tolaretxipi).

En cambio, para Rosa Romojaro, la escritura no es algo temporal, sino la propia vida conectada al escritorio la que alimenta el caldo de cultivo en el que habrán de crecer los poemas.

Hay como un estado de receptividad permanente. Se es más consciente de que se está viviendo y del tiempo que pasa. [...] No soy demasiado disciplinada en cuanto a horarios fijos, pero si se consiguen bastantes horas de la mañana y de la tarde para estar sobre el folio, esto es muy bueno, si se es constante, aunque haya días en que parezca que no salen bien las cosas. Todo –los paseos, los sentidos, hasta el sueño– conectado con el escritorio: así me gustaría trabajar siempre, y es de la forma en que mejor funciona. (Romojaro, R., 1991: 123).

### 1.3. Autoconciencia de los propios valores ideológico-poéticos.

Múltiples y variadas son las exposiciones en las que las poetas definen las líneas de su poesía, aunque no faltan quienes declaran desconocerlas o no interesarse por ellas: “Ignoro cuáles son las líneas esenciales en mi poesía, no me preocupan, lo que me interesa es la búsqueda de interrogantes” (Julia Otxoa); “No me hice nunca esa pregunta y no sabría contestarla” (Julia Uceda); “Escribo poesía lírica, pero tengo por norma no enjuiciar mis propios poemas” (Rosaura Álvarez).

Por el contrario encontramos a otras escritoras que manifiestan signos muy claros de autoconocimiento poético y, sobre todo, deseos de expresarlo. Así, por ejemplo, son varias las que afirman trabajar en la construcción de nuevos sujetos poéticos, como Concha García: “He construido un sujeto poético afín a mi experiencia, a veces no soy yo la que habla, sino mis otredades”, quien señala como líneas esenciales de su poesía “la fragmentación, la conciencia de escribir desde un sujeto poético femenino, y la constatación de la soledad universal en la que nos hallamos” (García, C., 1997: 227). También Milena Rodríguez considera que uno de los temas fundamentales de su poesía es la mujer.

Como sujeto individual (y como *doble* personal) pero, también, en un sentido colectivo, como esa categoría tan llena y a la vez tan vacía de nuestra cultura. Otros temas insistentes han sido también –vinculados a los dos mencionados– las relaciones entre los sexos y la soledad. Aunque hay otros temas en mi poesía (la política, la propia poesía) creo que son estos los que se muestran con mayor intensidad en mis dos poemarios. (Milena Rodríguez).

Igualmente vinculada a la búsqueda de la expresión de sujetos poéticos femeninos autónomos encontramos a Goya Gutiérrez.

De muchos poemas desaparece el yo poético que estaba tan patente en el primer libro. En este segundo, los poemas adquieren una perspectiva distanciada entre el yo poético y el objeto poetizable. El tercer libro en el que estoy trabajando en versión bilingüe *“El cantar de les amants / El cantar de las amantes*, es una especie de “Arte de amar” desde el punto de vista femenino. (Goya Gutiérrez).

Para Pureza Canelo, además del amor a la creación poética, la búsqueda de una “voz nunca mimética que se esfuerza con la autocrítica constante” será uno de los rasgos que definan su poesía, (Canelo, 1991: 104), mientras que Ana Sofía Pérez-Bustamante se manifiesta inscrita entre lo real y el mito, con una fuerte carga simbólica.

Mi poesía es de carácter reflexivo introspectivo y existencial y hasta aquí se entronca con la llamada “poesía de la experiencia”, pero la mezcla de la vivencia personal con el mito, de la introspección con el distanciamiento de la máscara, le da una factura simbólica. (Ana Sofía Pérez-Bustamante).

En general, la búsqueda del sujeto, del yo en todas sus extensiones se manifiesta como una de las preocupaciones fundamentales de las poetas de fin de siglo: “En realidad, no tengo gran cosa pero estoy en camino de apedrear con certeza lo que ando buscando y eso creo ser yo” (Eloy-García, M., 1998: 95); “Mi problema soy yo y mis circunstancias, pero mi problema no se reduce ni mucho menos al ser mujer” (Ana Sofía Pérez-Bustamante); “Me gusta construir en cada poema espacios en los que poder desarrollarme. Cada poema es una forma de estar conmigo, con una parte de mí que no conozco y con los demás” (Julia Barella); “La mía es una poesía de búsqueda y desasosiego [...] En mi segundo libro intento profundizar en la celda del conocimiento de mí misma y en la

celda del conocimiento de Dios” (Mariana Colomer). “Las líneas esenciales de mi poesía son la búsqueda del sentido último de la poesía; la indagación a través del lenguaje de mundos interiores que den cuenta de la totalidad. También la búsqueda y comprensión de la otredad” (M<sup>a</sup> Cinta Montagut).

La vida se presenta como fuente de poesía. Difícilmente podrá escribir quien no haya vivido, quien no haya sentido, disfrutado o sufrido: “La conciencia acerca de las emociones, los conflictos y los sentimientos. Primero se siente, luego se sabe. Creo que la poesía y la literatura son formas de conocimiento no científico, porque su materia es la subjetividad” (Cristina Peri Rosi); “La poesía viene de muchos lugares, de la lengua, del arte, de la filosofía, de la experiencia consciente e inconsciente y de distintas tradiciones. Trato de buscar otros puntos de vista y formas distintas de decir” (Eli Tolaretxipi); “Tiempo, amor, aromas de la infancia, otra vez amor, vida, sueño, muerte, otra vez tiempo, otra vez vida, otra vez amor, otra vez tiempo (nada original, en fin). Y un poco de ironía” (Juana Castro).

El lirismo y el compromiso con todo ser vivo. La muerte, el paisaje, los abismos del ser humano. Trato de buscar el equilibrio del ser humano. Trato de buscar el equilibrio entre ritmo, belleza y significado. Economizar palabras para aumentar sugerencias. (Mercedes Castro).

Mi poesía se ha vuelto reflexiva, la interiorizo mucho. Básicamente pretendo crear mensaje cuando escribo, que el lector no lo tenga fácil, hacerle pensar. Y escribo sobre todo lo que me afecta como ser humano [...] Los poemas son como biografías constantes. Escribo sobre lo que me duele. No digo que la Poesía solucione cuestiones transcendentales del ser humano, pero sí ayuda a despertar las conciencias. (Pilar Sanabria).

Tiempo y amor son dos de mis constantes; pero también la soledad, la muerte, la orfandad existencial, a las que vengo uniendo, desde hace algún tiempo, detalles, aspectos de mi vida cotidiana, objetos de mi entorno, que me emocionan o me hacen reflexionar. (Lola Wals).

Escribo sobre mis obsesiones: el amor (el desamor, la fugacidad de la pasión amorosa, la relación cuerpo-espíritu en este sentimiento), la muerte, el paso del tiempo (la pérdida de la inocencia, la vejez, el dolor, la memoria como asidero). Por otro lado, desde hace un tiempo me preocupa mucho el tema del desarraigo social, de la inmigración, de la desigualdad. África, en concreto, por motivos personales, me duele mucho. (Josefa Parra).

Y junto a la vida vivida, la vida soñada, la vida intuida, la vida narrada, la realidad y la ficción, la realidad de la ficción, la lectura como fuente de experiencia. “Mis poemas surgen muchas veces de lo vivido y lo leído, son como un líquido indiscreto que macera durante años en mi cabeza” (Merino, A., 1997: 644).

Creo que un 70 por ciento de mi poesía nace de intuiciones, recuerdos, conexiones de la memoria y asociaciones inconscientes y un 30 por ciento es cultura, lectura y tradición. Creo que la originalidad consiste en que el poema se parezca lo más posible a mi percepción del mundo. Ser original es ser uno mismo como es, aunque eso signifique ser como muchos otros. Ser original es ser leal a uno mismo, y esto, cuando se produce, tiene efectos tanto en la forma como en el significado o en el contenido que se trata de comunicar. (Castro, L., 1997: 609).

La inspiración también halla lugar en las reflexiones de las poetas, así lo expresa M<sup>a</sup> Victoria Atencia quien se refiere a la melancolía que puede acarrear la pérdida transitoria de la poesía: “Y, si he hablado de una llave, no es para mi encierro, sino para esperar de ella que me abra la puerta que veda ese encuentro” (Atencia, 1988: 24). Así en el poema “La llave”: “Soy el vacío ya. / Ni una voz me sostiene” (Atencia, 1988: 26).

Mi poesía, y quiero decir con ello mi cerco a su campamento y su asedio al mío (ese asedio que suele conocerse como ‘inspiración’ término que

ha de reinstaurarse), parte siempre de un hecho biográfico o de un hecho cultural pero acogido biográficamente [...] quiero decir que mi poseía parte siempre de una vivencia propia o asumida y con la que me identifico o rechazo. (Atencia, 1988: 24).

Encontramos también dos posturas que podríamos considerar enfrentadas o cuanto menos contrapuestas entre quienes entienden la poesía como algo trascendente, irracional, metafísico y quienes conciben poéticas para seres normales. En el primer caso encontramos testimonios de poetas de muy variada edad y filiación estética. Así Clara Janés considera su poesía “esencial, existencial, social, metafísica, mística”; Belén Juárez confiesa: “No soy racional escribiendo. Me dejo llevar siempre por los sonidos inmateriales que llegan a mi mente”; y Ana Merino: “he transformado mi realidad en las historias de unos personajes que viven por mi otras vidas y me salvan de crearme la ficción de lo que escribo”. En la misma línea se manifiesta Rosa Díaz: “Seguramente y por una serie de circunstancias, mi poesía empieza en una línea metafísica y de reflexión que acomete la duda y el miedo atávico, por el cual descendo a los infiernos de una inmensa soledad compartida y llena de gente”.

En otro extremo, entre quienes reivindican una poesía para seres normales, encontramos a Ángeles Mora: “A mí me gusta escribir poemas que traten de la cotidianidad. Me gusta la ironía, la ternura. Prefiero la poesía que habla de todos los días. Para mí lo trascendental es lo que nos pasa todos los días” (Mora A., 2000: 107).

Mi poesía –creo– es sobre todo la creación de imágenes conceptuales, atrapar las ideas con imágenes que les den forma. Es una manera de pensar con imágenes que toman cuerpo en el poema. Es una poesía, por otra parte, que no busca una palabra “edénica” sino la palabra manchada por nuestra vida diaria, una poesía que busca la sencillez y la desnudez de la palabra, que considero necesarias para el efecto poético que quiere producir el poema. (Ángeles Mora).

En cuanto a la temática, las poetas se presentan insertas plenamente en su tiempo, acordes con una sociedad finisecular en la que las mujeres pueden acceder a todos los discursos:

Temáticamente, creo que en mi poesía hay que diferenciar dos aspectos fundamentales: lo intimista, que tiene, creo, la mayor presencia en mis poemas, con cuestiones como la soledad, la extrañeza en el mundo, el amor como frustración más que como exaltación, los temas “existenciales”. Y, por otro lado, el aspecto que proviene de mi examen y mi postura ante la realidad y la historia. (Isabel Rodríguez).

Tampoco las poetas se manifiestan ajenas a la teorización formal, como veremos en el capítulo dedicado a ello. No olvidemos que además de múltiples lecturas, las autoras poseen amplios conocimientos de métrica y retórica, pues además muchas de ellas han estudiado filología y desempeñan en algunos casos puestos como profesoras de universidad y de instituto impartiendo las asignaturas de Lengua y Literatura Castellana, Inglés, Francés, Latín, Griego...

Me gusta el poema redondo dentro del libro estructurado. En mi caso, cada poema suele combinar lo épico (un argumento emocional), lo dramático (un monólogo en tensión de contradicciones) y lo lírico (ideas y sentimientos articulados en imágenes). (Ana Sofía Pérez-Bustamante).

Formalmente, creo que lo que más define mi poesía es un amor ilimitado a la palabra y su belleza. Soy de las que paladean las palabras, las degustan, las gozan. Mi selección semántica da fe de esta actitud. Adoro el ritmo y lo persigo tanto en el verso libre como en el clásico y tradicional. Creo que lo notorio del ritmo es uno de los elementos formales que caracterizan mi poesía. Mi preferencia por la combinación de versos largos y breves, y entre ellos por los endecasílabos, los alejandrinos y los heptasílabos se percibe con leer un par de libros míos, y aun menos. También creo que en mis poemas hay una gran riqueza

sensorial, sobre todo visual y auditiva. Adoro la imagen y la practico desde el sencillo símil a la imagen visionaria. (Isabel Rodríguez).

No olvido nunca la musicalidad. Sin ritmo, sin musicalidad, no hay poesía, aunque haya emoción o pensamiento. Las palabras son notas de una melodía que el o la poeta tienen que componer, a veces sacrificando hasta el concepto. La poesía se oye, se escucha; si no nos canta íntimamente, no es poesía. Lo dijo Rimbaud mejor que nadie: "*De la musique avant toute autre chose*". Desgraciadamente, suele olvidarse. (Cristina Peri Rossi).

Capacidad sintética y concreción, una lucha desaforada con la sintaxis para sacarle todo a la embriagadora capacidad expresiva, llegar a extorsionarla a agredirla para llegar al lado subconsciente de las imágenes. La técnica es mi gran desafío y mediante ella pretendo emocionar, desconcertar, en una palabra cosechar poesía. (M<sup>a</sup> Luz Escuín).

Rosa Romojaro, ante la pregunta de Sharon Keefe Ugalde sobre los ingredientes fundamentales de su poesía responde:

Lo más básico es el lenguaje, por supuesto, y la mirada, y el silencio, y algo sobre lo que querer indagar. Con esto puedo hacer un poema. Luego están los ingredientes formales, pero esto es ya más bien una cuestión de darle el "punto". (Romojaro, 1991: 121).

También algunas poetas hacen referencia directamente a la ironía como recurso retórico y forma de estar en el mundo. Juana Castro, al hablar de los ingredientes de su poesía, termina diciendo: "y un poco de ironía". Ángeles Mora afirma rehuir todo lo trascendental: "Me gusta la ironía, la ternura".

Y he ido descubriendo varios registros, incluido el humor, que antes desdeñaba, y la ironía, ambas, hoy, una especie de terapia, frente a la

seriedad, la vehemencia o la excesiva introspección. Esto ha ido paralelo a un cambio vital y de actitud, más abierta y atenta a la realidad. (Lola Wals).

Los poemas inician así un periplo a través de un tono entre irónico y crítico que abarca el tema de la violencia, de la guerra, de la especulación, de la inmigración y el tercer mundo, de la telebasura, del clero, de nuestro mundo consumista, etc. (Goya Gutiérrez).

Autoras plenamente inscritas en su momento histórico que exclamarán: “De la posmodernidad me quedo con el talante escéptico, ecléctico e irónico, y una gran nostalgia (sin complejos) de sacralidad” (Ana Sofía Pérez-Bustamante).

## 2. *De la lectura de la tradición.*

### 2.1. **Los maestros/ las maestras.**

Al realizar el recuento de escritores y escritoras que las poetas señalan como lecturas importantes en su formación, a partir de las fuentes que venimos analizando –repuestas al cuestionario (2004), entrevistas, poéticas publicadas en las diversas antologías, etcétera–, encontramos que hay una importante mayoría de escritores, lo que coincide con los comentarios de las poetas en cuanto al carácter patriarcal del canon literario y la necesidad de su revisión, así como de elaboración de una genealogía femenina.

Procedentes de la tradición española –o a través de ella– encontramos un nutrido recuento de obras y autores: La Biblia: el Cantar de los Cantares, los Salmos; los relatos mitológicos grecolatinos, el Romancero, la tradición oral y la lírica tradicional española (villancicos, coplas...), el Cancionero Flamenco, los poetas árabe-andaluces, Jorge Manrique, Garcilaso de la Vega, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León, Miguel de Cervantes; los clásicos del Siglo de Oro: Góngora, Quevedo, Soto de Rojas, Lope de Vega, Calderón de la Barca; Gustavo Adolfo Bécquer, Leopoldo Alas; las novelas por entregas, la Generación del 98, fundamentalmente Miguel de Unamuno, Valle-Inclán, Antonio Machado, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez, Generación<sup>23</sup> del 27: Pedro Salinas, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca; Miguel Hernández,

---

<sup>23</sup>Importante parece la influencia de los autores del veintisiete. Se citan reiteradamente: Pedro Salinas, Luis Cernuda, Aleixandre, Federico García Lorca, Cernuda. Sin embargo, ningún nombre de las escritoras coetáneas a ellos aparece.

Luis Rosales y un largo etcétera, muchos de ellos contemporáneos: Blas de Otero, Rafael Guillén, Pablo García Baena, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma, Benjamín Prado, Ángel González, Manuel Gahete, Carlos Rivera, Antonio Gamoneda, León Felipe, José Hierro, Ángel Valente, Caballero Bonald, Antonio Colinas, Pedro Sevilla, Luis García Montero, Andrés Neuman, Antonio Carvajal, Álvaro Cunqueiro, Luis Eduardo Cirlot, Pere Gimferrer, Claudio Rodríguez; sin olvidar a narradores, dramaturgos, filósofos: Galdós, Miguel Delibes, José Luis Sampedro, Javier Marías, Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Fernando Savater y Javier Sádaba.

Y cómo no, los hispanoamericanos, Rubén Darío, Vicente Huidobro, José Martí, Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Ernesto Cardenal, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Lezama Lima, Juan Carlos Onetti.

El influjo de otras tradiciones llega a través de Homero, Sófocles Virgilio, Petrarca, Shakespeare, Dante, Rilke, Rimbaud, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Leopardí, Wordsworth, Walt Whitman, Paul Eluard, Bretón, Kavafis, Bertolt Brecht, Vladimir Holan, Hölderlin, Apollinaire, T. S. Eliot, Eugenio Montale, Dylan Thomas, Saint John Perse, Paul Éluard, Goethe, Hölderlin, Coleridge, Musset, Lamartine, Keats, Celan, Pessoa, John Asbhery, Julio Verne, Dostoyesky, Stevenson, Charles Dickens, Antón Chejov, Gustave Flaubert, Jack London, Gerard Durrell, Marcel Proust, Willian Faulkener, Tagore, Nietzsche, Jean Paul Sartre, Franz Kafka, Luigi Pirandello, Albert Camus, Turgeniev, Nabokov, Italo Calvino, Peter Handke, Ricardo Piglia, José Saramago, Alessandro Baricco.

En cuanto a las mujeres, aparecen las escritoras canonizadas, Safo, Santa Teresa, Sor Juan Inés de la Cruz, Rosalía de Castro, pero también otras muchas de la tradición castellana, ya sea española o hispanoamericana: Gabriela Mistral, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Carilda Oliver Labra, Dulce María Loynaz, Blanca Valera, Olga Orozco, Alejandra Pizarnik, Carmen Martín Gaité, María Zambrano, Victoria Sau, Esther Tusquets.

Procedentes de muy variadas tradiciones nos llegan: Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Anna Ajmátova, Silvia Plath, Emily Dickinson, Stvietáieva, Sofhia de Mello, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Adrienne Rich, Monique Wittig, Jeannette Winterson, Simone Weil, Clarice Lispector, Marguerite Yourcenar, Carson MacCullers, Natalia Ginzburg, Judith Butler, Susan Bordo, Gilles Deleuze, Teresa de Lauretis.

Destacan también las poetas contemporáneas que se citan, entre ellas: Ángela Figuera, Julia Uceda, M Victoria Atencia, Ana Rossetti, Maria Teresa León, Dionisia García, Blanca Andréu, Paloma Palao, Angelina Gatell, Juana Castro, Ángeles Mora, Laforet, Mercedes Castro, Blanca Andreu.

### *Relaciones que las poetas establecen con la tradición.*

- a) Intertextualidad.
- b) Mezcla de tradiciones diversas.
- c) Reconocimiento a los poetas varones.
- d) Búsqueda consciente de una tradición propia.
- e) Coincidencia de la genealogía masculina y la femenina. Hacia una normalización.

### Intertextualidad

En la relación entre presente y tradición Concha García toma partido indiscutible por la contemporaneidad: “y que conste que tengo en cuenta la tradición— es el convencimiento de que lo que digo poéticamente ha de estar escrito con palabras e imágenes contemporáneas, que afecten a hombres y a mujeres de mi época” (García, C., 2000: 64). Menchu Gutiérrez y M<sup>a</sup> Victoria Atencia hablan de la interrelación y el influjo de todas las artes: “Los libros han tenido el mismo valor formativo que los cuadros y esculturas que me han conmovido, que las sinfonías, que la danza” (Gutiérrez, M., 1997: 303). Para

Julia Uceda es el gran libro de la vida la mejor influencia a la hora de escribir: “¿Qué lecturas te han dejado más huella? Lecturas muy raras y variadas pero, sobre todo, la vida vivida. Porque lo que importa es eso, la vida, y a veces los poetas escriben lo que piensan, lo que creen que les va a gustar a otros. Y eso se nota” (Uceda<sup>24</sup>).

Andreu asimila el simbolismo y las vanguardias, Rossetti el siglo de Oro y el Barroco. Ambas, el modernismo, que es su piedra de toque, para recalcar en un postmodernismo de cuño propio, teñido de homenajes a toda la poesía anterior [...] intertextualidad proveniente de las fuentes más diversas y opuestas: liturgia, publicidad, canciones... (Benegas, 1997: 59).

Soy deudora del arte contemporáneo y del anterior; de lo antiguo y sus ruinas, de otras culturas, vigentes o desaparecidas, que no he vivido. Declaro en mi renta la influencia de la prensa, del cine, de la música y hasta de los telediarios. Tengo deudas con la literatura que otros han creado antes que yo. (Pérez Montalbán I., 1998: 279).

### Mezcla de tradiciones diversas

La lista sería interminable y me han dejado huella por motivos muy distintos: desde los libros de Jack London, que leí muy joven, a Durrell y Dostoievsky, o MacCullers y Camus; o a poetas tan dispares como Machado y Celan, Rosales y Porchia, Pessoa y Vallejo, Rilke y Orozco, Sexton y Dickinson, Rosalía y Lorca, y siempre Kafka y Rulfo, y el Romancero y el Cancionero Flamenco. (Guadalupe Grande)

---

<sup>24</sup> En los casos en los que no damos en el texto referencia de los textos es porque proceden de las entrevistas personales realizadas a las autoras mediante cuestionario, en 2004.

He leído en mis tiempos de formación y a bocanadas: los clásicos del Siglo de Oro, la novelística rusa, la filosofía clásica y el periodo de la ilustración. Nietzsche y algo de la actual: Savater y Sádaba. Tagore, Juan Ramón, la Generación del 98 y del 27, el Simbolismo francés, los viajeros románticos: Musset, Lamartine, Bordeaux. La palabra de Rubén me fascinó, tanto en su poesía como en su prosa: *Azul*. He leído algo de teatro: Calderón, Lope, Shakespeare, Unamuno... Mis preferencias: Proust, Lezama Lima, García Márquez. (Rosa Díaz).

Por un lado los clásicos de nuestra lengua, Cervantes, Quevedo, Lope, San Juan, Santa Teresa, Fray Luís de León, Manrique, Góngora [...] Por otro lado Proust, Kafka, Turgeniev, Márquez, Borges, Cortazar, Nabokov, Calvino, Galdós, Delibes, Onetti, Rulfo, Valle-Inclán..., por otro Cernuda, Lorca, Neruda, Paz, Rosalía de Castro, Edgar Lee Masters, José Martí, Rubén Darío, Gabriel Mistral, Huidobro, Vallejo, Delmira Agustini, Alfonsina Storni, los Machado, Juan Ramón. (Ana Merino).

Reconocimiento a los poetas varones.

Juana Castro explica su búsqueda particular de un canon propio:

En la primera juventud abandoné u olvidé a mis autoras mujeres para asimilarme-asemejarme al canon prestigiado, el que los poetas varones del grupo con el que me relacionaba reconocían y que era, al tiempo, el mismo de los manuales, de los textos disponibles en las librerías y de los premios que se iban año a año distribuyendo. Por supuesto que en ese canon tampoco “contaban” los textos escritos en las otras lenguas que no eran el castellano, el otro lado del androcentrismo. (Castro, J., 1999: 53).

Ante la grandeza de los maestros, M<sup>a</sup> Eloy-García dirá humildemente: “no aspiro a ser más de lo que soy, yo y mis cosas perdidos todos por el caos. Me gustó Perse porque era kilométrico a mis dos centímetros” (Eloy-García, 1998: 95).

Mi idea de la poesía —y tal vez por ahí vaya la mía— está entre la ‘honda palpitación del espíritu’ y las ‘pocas palabras verdaderas’ de Antonio Machado, el subterráneo duende lorquiano, la tensión ética de Blas de Otero, la ardida pasión de Miguel Hernández y el contenido rigor cernudiano. Ellos, junto a Aleixandre y Neruda —y Garcilaso, siempre Garcilaso— son sin duda mis maestros desde siempre. (Rodríguez, I., 2000: 142).

Resulta curioso que no cite a ninguna mujer, incluso cuando como estudiosa de la literatura y profesora ha realizado trabajos de investigación sobre diversas escritoras, entre ellas Sor Juana Inés de la Cruz. Sin embargo, a la hora de pensar en los maestros de manera automática afloran los hombres. Tal es el peso de la tradición y la aceptación del canon patriarcal.

Bécquer fue, creo, mi primera gran influencia, y en seguida Rubén Darío y la Generación del 27. Lorca quien más, antes, ahora y siempre. Mi relación con Lorca me vincula a su obra, a sus procedimientos poéticos, a su transitar por los caminos más hondos y subterráneos del ser, con una dulce atadura que no se romperá jamás. También me reconozco influenciada por la humanidad, la honradez y la profunda verdad machadianas, por el desasimiento poético juanramoniano, por el volcán nevado de la poesía de Cernuda, por la hondura alucinada de Aleixandre, por el vendaval nerudiano, por la fuerza y la amorosa sinceridad de Miguel Hernández. Y, aunque menos, por la capacidad de indignación de Blas de Otero, el reflexivo y nada complaciente autoanálisis de Gil de Biedma y la derramada humanidad de Ángel González. (Isabel Rodríguez).

M<sup>a</sup> Victoria Atencia confiesa que entre los autores que más le han influido en su obra destacan Manrique, San Juan de la Cruz, Góngora, Guillén Aleixandre, Shakespeare, Dante, Rilke, Hopkins, Montale, Saint-John Perse. No

nombra a ninguna mujer. "Y hemos estado doscientos años sin leer a Góngora, que es la mayor aventura de la poesía española" (Atencia, 1989: 401).

Para Ana Rossetti uno de los maestros indiscutibles es San Juan de la Cruz. También habla de las influencias que para ella supusieron las vidas de santos leídas en su niñez. Y Encarnación Pisonero cita a: "Hölderlin, Rimbaud, Blake, etc.; entre los españoles: S. Juan, Valente, Cirlot, O. Paz".

Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío fueron mis primeras lecturas, y los sigo adorando. Safo, Virgilio, Garcilaso, Quevedo, Juan de Arguijo, Bécquer, Neruda, Salinas, Cernuda, Kavafis, Ángel González, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Julio Mariscal, Antonio Colinas, Pedro Sevilla, Luis García Montero. (Josefa Parra).

Búsqueda consciente de una tradición propia.

Concha García reivindica como otras poetas —Cristina Peri Rossi, Juana Castro, Ana Rossetti, Cinta Montagut— la necesidad de una tradición personal en la que no estén ausentes las escritoras: "Me he forjado una tradición propia [...]. Si no me hubiese buscado la tradición estaría atrapada en una ortodoxia de brillos y letras" (García, C., 1997: 228).

Coincidencia de la genealogía masculina y la femenina. Hacia una normalización.

Ahora, no tengo canon propio y configurado porque coincido con Borges —a veces coincido con los hombres— en que afortunadamente no tenemos que plegarnos a una sola tradición, podemos aspirar a todas. Como no cuento más que con una porción de tiempo —me refiero a la vida, a mi vida—, por cuestión de economía elijo a las mujeres. No a todas por igual, pero sí a su diversidad y a su diferencia. Porque las mujeres, hasta épocas muy recientes, debieron plegarse para escribir lo que se esperaba de ellas, de su condición, y ahora están diciendo asuntos

viejos de un modo nuevo, que es de lo que se trata. (Castro, J., 1999: 53-54).

Las primeras. Aquéllas con las que me inicié como lectora. El Romancero, la Biblia, las novelas por entregas, Julio Verne... Luego Juana de Ibarbourou, San Juan de la Cruz, Góngora, Sor Juana Inés, Federico, Virginia Woolf, Gabriel García Márquez, Rimbaud, Pablo García Baena, Ángela Figuera, Baudelaire, Victoria Sau... Y luego Ana Rossetti, Maria Teresa León, Alessandro Baricco, Dionisia García, Francisco Brines, Blanca Andréu, Julia Uceda... Ahora he descubierto a Paloma Palao y a Angelina Gatell. Todo lo que leo me deja huella. Pero también me la deja la pintura de Vicent Van Gog, las calles de cada ciudad, la música y sobre todo el cine. Mis últimas películas, "Dog Ville" y "Te doy mis ojos". (Juana Castro)

Todos aquellos poetas que gustan de unir en el poema experiencia personal e imagen: la poesía francesa, de Baudelaire a Louis Aragón, pasando por Rimbaud, Mallarmé, etcétera; entre los españoles, Federico García Lorca, Pere Gimferrer y Blanca Andreu; y, por supuesto, las grandes autoras en lengua inglesa: Emily Dickinson, Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Sylvia Plath, Anne Sexton y Adrienne Rich. En cierto momento, poetas como Garcilaso de la Vega o Eugenio Montale me enseñaron el valor de la intensidad en la expresión poética. Y valoro muchísimo las enseñanzas literarias de *La Biblia*, libro con numerosos aciertos poéticos, y novela de interesantísima trama. (Elena Medel).

Desde Garcilaso a Bécquer y Rosalía, pasando por Góngora, Quevedo, San Juan de la Cruz, Sor Juana Inés, los Machado y Juan Ramón, Cernuda, Alberti, Ángel González, Gil de Biedma, etc. O también en la línea de cierta poesía inglesa, desde Wordsworth a Eliot, sin olvidar al olvidado Bertold Brecht o a la norteamericana Emily Dickinson. Una forma de entender la poesía como representación y reflexión, como una manera de pensar, de conocer. También recuerdo como importante para mí la lectura de algunas y algunos poetas de Hispanoamérica, como

Juana de Ibarbourou, Alfonsina Storni, Delmira Agustini y más recientemente la lectura de la cubana Carilda Oliver Labra o la peruana Blanca Varela. Entre ellos, Rubén Darío, César Vallejo y Pablo Neruda, sobre todo. (Ángeles Mora).

Creo que las lecturas que han dejado más huellas en mi poesía son las de las poetisas hispanoamericanas postmodernistas, las denostadas "poetisas", fundamentalmente Alfonsina Storni, pero también Gabriela Mistral o Dulce María Loynaz, y otra cubana, Carilda Oliver Labra. Otros poetas también han dejado su huella: Vallejo, Neruda, Ernesto Cardenal, Martí, Emily Dickinson. (Milena Rodríguez).

## 2.2. Reivindicación de una genealogía femenina.

A partir de los años ochenta la mayor presencia de las mujeres en el ámbito literario, el intercambio, la difusión de obras y opiniones van a favorecer la toma de conciencia de la escasa presencia de las mujeres en la historia literaria, así como las dificultades para nombrar a las predecesoras, salvo los escasos nombres –considerados excepcionales– ya canonizados. Ello va a provocar una cada vez más firme reivindicación del establecimiento de una genealogía de mujeres escritoras en cuyo espejo poder mirarse, bien para aceptarlo o para romperlo, pero desde luego a partir del conocimiento. De las entrevistas, poéticas, conferencias, cuestionarios, prólogos y en general de los diversos textos analizados obtenemos las siguientes conclusiones que se verán a continuación ejemplificadas en las palabras de las poetas.

1. Las mujeres no han sido incluidas en las obras que recogen la producción literaria, lo que corroboran los datos presentados en la primera parte de este estudio. Ello implica grandes dificultades en la recepción de sus obras.
2. A partir de la transición las circunstancias sociopolíticas van a producir cambios a favor de la mayor presencia de las obras de las autoras y se va a confirmar una mayor relación e influencias entre ellas.
3. Apoyo crítico entre las autoras en presentaciones de libros, encuentros y fundamentalmente en prensa y revistas de literatura.
4. Comienza a fraguarse una tradición literaria femenina:

La escasa representación de las mujeres en el canon la denuncian fundamentalmente aquellas poetas que se han mostrado muy reivindicativas desde diversas posturas feministas: Noni Benegas, Teresa Gómez, Juana Castro

y Cinta Montagut. Así lo entiende Noni Benegas: “Las mujeres no han sido incluidas en la historia oficial, por tanto sus estrategias poéticas se pierden” (Benegas, 1997: 77-78).

No es que falten precursoras que ayuden a entender cómo se logra subsistir y permanecer en una lengua heredada, [...] pero, al no ser incluidas en la historia oficial —la que se aprende en el colegio—, ni estudiarse sus aportes, como sí ocurre con las sucesivas generaciones masculinas, sus estrategias, técnicas y lenguaje se pierden para las descendientes. (Benegas, 1997: 77-78).

Teresa Gómez declara su sorpresa ante el repetido comentario por parte de algunos críticos de que es más fácil para las mujeres el acceso a la publicación, cuando es tan evidente su ausencia en las antologías y en los libros de texto.

Pues aún cuando mi formación ya me hubiera permitido decir algunos nombres de cada generación, no conocía nombre de mujer poeta que no fuera Santa Teresa o Rosalía de Castro [...] Aún hoy día reconociendo, que el panorama es absolutamente distinto, la ausencia de la voz de la mujer es una constante y resulta difícil encontrar voces de mujeres en las antologías que no sean específicamente femeninas. (Gómez, T., 2003: 180).

Algo, en lo que coincide Juana Castro quien afirma que, precisamente por ser pocas las mujeres y por venir en letra pequeña, las constituyó en su máximo centro de interés en el manual de literatura de su adolescencia, aunque no podía acceder a sus libros: “Mis modelos fueron, en esos primeros años, más las escritoras que los escritores: otra cosa es que pudiera tener acceso a sus libros, que nunca estaban en la biblioteca del colegio ni en las librerías” (Castro, J., 1999: 52).

Lo que hace que a las mujeres les cueste reconocerse como sujetos poéticos: “Para una mujer que escribe el recurso a la tradición presenta, de entrada, una dificultad ya que la mujer que escribe se encuentra siempre en un espacio intermedio en la tradición masculina que la ha considerado como diosa, madre, musa, etc. (Montagut, 2003: 200).

En 1991 la hispanista Sharon Keefe Ugalde, en *Conversaciones y poemas*, pregunta a Fanny Rubio: “¿Tienes abuelas o madres literarias?, a lo que la poeta responde citando a Areusa, el personaje de *La Celestina*, por su frase “yo soy mía”, que fue slogan del feminismo radical en España. También cita a Tristana, Pardo Bazán, M<sup>a</sup> Teresa León, Mercé Rodoreda, Carmen Riera, Cristina Peri Rossi y dice que con todas ellas “fui construyendo mi corrillo de mujeres, donde testimoniamos” (Rubio, F., 1991: 136).

Para Noni Benegas, el cambio se produce a partir de la mayor difusión de autoras españolas y extranjeras desde finales de los setenta: “Es posible hablar ya de influencias mutuas entre componentes de un mismo grupo generacional, y entre éstas y las más jóvenes. (Benegas, 1997: 77-78).

Son varias las poetas que aseguran el magisterio de las mayores, y la interconexión de las poetas de una misma generación. Entre ellas Juana Castro confiesa que ha cambiando su pensamiento en cuanto a la consideración que le merecía la obra de M<sup>a</sup> Victoria Atencia: “Durante años alenté el prejuicio de que escritura era extremadamente “femenina” según moldes de la sociedad “doméstica y burguesa”, pero tras una lectura más profunda de la obra atenciana y de diferentes estudios cambió su visión y la reconoce como “maestra, autoridad del simbólico materno”, de la que afirma: “Ha llevado la transcendencia a la domesticidad” (Castro, J., 1999: 54).

M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla ha valorado la obra de Ana Rossetti, Esperanza Ortega, Francisca Aguirre, Concha García, Isla Correyero, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Clara Janés, Juana Castro, Ada Salas, Olvido García Valdés. Isabel Rodríguez cita entre sus poetas reconocidas a Juana Castro y Ángeles Mora; Cinta Montagut a Atencia; Juana Castro a Ana Rossetti, María Teresa León, Dionisia García, Paloma Palao, Angelina Gatell; Pilar Sanabria a Mercedes Castro;

Rosaura Álvarez a Elena Martín Vivaldi; Marta Agudo a Ada Salas; Eli Tolaretxipi a Blanca Andréu y a Olvido García Valdés; Clara Janés a Rosa Chacel, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Pureza Canelo, Menchu Gutiérrez, Julia Castillo, aunque insiste: “En poesía creo que sor Juan Inés de la Cruz y Safo son las que más me gustan” (Janés, 1991: 47).

Por otra parte, son muchas las muestras de apoyo crítico entre las autoras, a través de reseñas críticas y estudios parciales sobre la obra de sus compañeras.

Si ya no se escribe como en los setenta, es porque el camino ha sido previamente desbrozado; una vez incorporados aquellos aportes y perspectivas se pueden buscar nuevas formas de expresión sin necesidad de empezar desde cero. No es ajena a esta circunstancia la apoyatura crítica llevada a cabo por las escritoras mismas. (Benegas, 1997: 77-78).

Por estos trabajos y otros como antologías de mujeres, traducciones, estudios sobre poetisas silenciadas de otras épocas, encuentros literarios, que proporcionan una mayor relación entre las autoras, mayor conocimiento mutuo de las obras, así como mayores posibilidades de discusión y reivindicación comienza a fraguarse una tradición literaria femenina, de la que Sharon Keefe Ugalde sitúa momentos previos en las poetisas de los cincuenta y sesenta.

Podemos concluir afirmando que el diseño que emerge al entretener las quince poéticas<sup>25</sup> hace visible cómo las mujeres simultáneamente

---

<sup>25</sup> Se refiere al análisis de poetisas de las décadas anteriores. Basa su estudio en: María Beneyto (1925), Julia Uceda (1925), M<sup>a</sup> Elvira Lacaci (1925-1997), Angelina Gatell (1926), Aurora de Albornoz (1926-1990), M<sup>a</sup> de los Reyes Fuentes (1927), Pino Betancor (1928), Elena Andrés (1929), Cristina Lacasa (1929), Dionisia García (1929), Francisca Aguirre (1939), M<sup>a</sup> Victoria Atencia (1931), Carmen González Más (1931), M<sup>a</sup> Teresa Cervantes (1931), Pilar Paz Pasamar (1933). De ellas, la mayoría publicó su primer libro a finales de la década de los cincuenta y en los sesenta.

elaboran una tradición literaria femenina y se integran en las tendencias dominantes. El autorizarse como sujeto femenino, la fluidez del yo, lo onírico, y las reformulaciones de la feminidad acercan a las poetisas a sus hermanas literarias. (Ugalde, 2003: 138).

La razón reivindicativa del reconocimiento y difusión de las obras de las mujeres, así como el establecimiento de una genealogía femenina ha sido uno de los temas que más atención ha reclamado en los debates y encuentros: “Hoy cuando una mujer escribe no tiene que considerarse ya como la primera que se expresa, sobre todo en nuestro contexto cultural y social de mujeres blancas occidentales” (Montagut, 2003: 200). También Juana Castro explicita su canon “de mujeres” en el Encuentro celebrado en Lanzarote (1998), afirmando haber llegado a ellas a través de “trabajos de espionaje y arqueología” (Castro, J., 1999: 53). Cita a muchas, desde las hispanoamericanas de principio de siglo, –Mistral, Agustini, Storni– a las del 27, las del cincuenta y sesenta, a poetisas de otras lenguas –Ajmátova, Plath–, en las que, confiesa, residen sus devociones: “Con ellas el mundo se me vuelve más armonioso y cercano, y las admiro aun en sus límites, porque tuvieron que superar unos obstáculos de género, mientras los varones tenían el paso libre” (Castro J., 1999: 53).

Años antes, en la entrevista que Sharon Keefe Ugalde realiza a Juana Castro para su antología *Conversaciones y poemas*, a la pregunta: “¿Cómo percibes la tradición española de poesía escrita por mujeres?”, responde:

Yo hubiera querido encontrar los modelos en las mujeres escritoras, y por eso me ha interesado siempre lo que hacen las mujeres. Todavía hoy, cualquier triunfo o premio de otra mujer me alegra muchísimo. No siento envidia en absoluto, sino que me gusta como si fuéramos todas a una, para que todas las mujeres vayan adelante. La verdad es que lo que han escrito las mujeres me ha interesado más que lo que han escrito los hombres, pero hay muy pocas escritoras y son poco conocidas. (Castro, J., 1991: 62-63).

A la misma pregunta responden Amparo Amorós y Pureza Canelo: “Es una tradición de escasas figuras” (Amorós, 1991: 78), y cita a Carolina Coronado y Rosalía de Castro, también a las poetas del 27, pero de manera general, sin nombrarlas: “Creo que una tradición por escrito no [...] Lo que sí ha habido son unas individualidades magníficas, como Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz. Yo creo que la afloración ha sido en el siglo XX, arrancando con Carmen Conde en el año 1929. Esa mujer abrió las compuertas” (Canelo, P., 1991: 100).

La influencia de otras autoras, españolas o de cualquier tradición, ya que las poetas también contribuyen con sus traducciones a acercar las obras en otras lenguas, se va a hacer patente sobre todo en la década de los noventa: “Desde hace unos años me preocupa la poesía escrita por mujeres de manera muy especial y supongo que estas lecturas y el acercamiento a las poetas se plasma también en mi manera de escribir” (Ángela Serna); “Me ha interesado mucho Emily Dickinson [...] En cuanto a las poetisas en lengua castellana, no me interesa ninguna. Algunos poemas de Rosalía de Castro en lengua gallega” (Andreu, B., 1991: 249).

Finalizamos con el poema de Cristina Peri Rossi, en *Otra vez Eros*, titulado precisamente así:

### “Genealogía”

(Safo, V. Woolf y otras)

dulces antepasadas mías  
ahogadas en el mar  
o suicidas en jardines imaginarios  
encerradas en castillos de muros lilas  
y arrogantes  
espléndidas en su desafío  
a la biología elemental  
que hace de una mujer una paridora

antes de ser en realidad una mujer  
soberbias en su soledad  
y en el pequeño escándalo de sus vidas.

Tienen lugar en el herbolario  
junto a ejemplares raros  
de diversa nervadura.

### 3. De la poesía en el último tercio del siglo XX.

#### 3.1 ¿Estética femenina?

Ya en otro capítulo de este trabajo hemos analizado algunas de las más destacadas posturas críticas acerca de la escritura de las mujeres: su posible especificidad, rasgos, divergencias con la escritura masculina, sujeto poético heredado frente a sujeto poético transgresor, etc. Abordaremos ahora la extensa pluralidad de respuestas que suministran las poetisas ante las preguntas<sup>26</sup>.

- a) ¿Cree que hay características que diferencien a la poesía escrita por mujeres de la que están escribiendo los varones contemporáneos?
- b) Qué rasgos señalaría como definatorios de la poesía del momento presente escrita por mujeres.

Cuando hablamos de especificidad de la escritura no podemos entenderla en términos esencialistas sino, si es que existe, en términos de construcción social y cultural.

El género biológico no determina un tipo específico de escritura. Por otra parte, sin embargo, debemos recordar que los prejuicios masculinistas socialmente colectivos han creado una imagen global, totalizante, atribuyéndole a los sujetos biológicos pertenecientes al género biológico femenino una inferioridad cualitativa intrínseca. (Díaz-Diocaretz, M., 1999: 79).

---

<sup>26</sup> Preguntas incluidas en el cuestionario enviado a las poetisas y remitido en febrero de 2004.

No hay una escritura femenina. Lo que hay son temas compartidos por las escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes. Es decir, vivencias —a veces, cruciales— diferentes a las de los hombres, aunque cada vez menos. Utilizan la poesía para explorar esas experiencias, y su dificultades o felicidad por estar en el mundo en esas condiciones. (Benegas, N., 1999: 10).

A la pregunta ¿crees que existe una estética femenina?, formulada por Sharon Keefe Ugalde en *Conversaciones y poemas a varias poetas*, Amparo Amorós responde rechazando la línea del concepto decimonónico de poesía femenina al que nos hemos referido en capítulos anteriores como la de “los suspirillos rimados”.

Espero que no exista, porque hasta ahora lo que se ha entendido por *estética femenina*, que normalmente es un término más acuñado por los hombres, ha sido algo dicho en sentido peyorativo, como algo sentimentaloides y, en ocasiones, blandengue o cursi. Ha sido posible achacar esto a la poesía femenina porque era una poesía de una visión muy limitada, frecuentemente restringida a un mundo amoroso y doméstico que se centraba en las cosas más mínimas y cotidianas, sin una visión abarcadora e integradora que diera cuenta de una manera profunda y total de la realidad. (Amorós, A., 1991: 78).

La postura de Amorós parece compartida por escritoras más reivindicativas, fundamentalmente desde posturas feministas. Sin embargo, todavía a las puertas del siglo XXI podemos encontrar poemas que reproducen el imaginario patriarcal, como veremos al analizar los diferentes núcleos temáticos.

Las opiniones de las poetas en torno a la primera pregunta —posibles características que diferencien la poesía escrita por mujeres de la que están escribiendo los varones contemporáneos— parecen divididas. En principio encontramos respuestas que no toman partido por una u otra posición aunque

proporcionan ricos matices acerca del pensamiento de las mujeres poetas a finales del siglo XX.

Así se posiciona Clara Janés: “No me preocupa este tema”. Ya en *Conversaciones y poemas* Sharon Keefe le había preguntado: “¿Existe una estética femenina? O sea, debido a una diferencia esencial o a una diferencia de experiencia, ¿Escriben las mujeres de una forma distinta que los hombres?” A lo que Clara Janés respondía: “Esto es algo que me he preguntado muchísimas veces. Creo que sí, pero me da la impresión de que todavía no se ha estudiado a fondo. Me parece que es algo a estudiar con computadoras” (Janés, 1991: 48-49). Y ante la pregunta: ¿consideras que hay algún elemento en tu poesía que hace posible identificarla como escrita por mujer? Rosa Romojaro responde: “Yo no quisiera que se identificara como tal (a menos que fuera una posibilidad que yo me planteara), me gustaría conseguir, como te he dicho antes, que la voz de mis poemas fuera valedera para cualquier sexo” (Romojaro, 1991: 118).

Para Belén Juárez la cuestión estriba en una diferencia de género, sino de corriente literaria.

Esta es una pregunta un tanto comprometida. Existen marcadas diferencias entre diferentes grupos. Quiero decir: hay grupos de poetas donde la línea de separación entre el hombre y la mujer es nimia. Pero en otros grupos de poetas, esa diferencia está claramente marcada porque existe libertad de actuación y respeto a los textos presentados. En esta última tendencia, el hombre usa más registros extemporáneos, es decir frágiles, y la mujer se consolida más hacia la solidez del contenido (semántico y sintáctico) del texto. Por tanto, la diferenciación habría que buscarla inicialmente en los grupos poéticos, y después valorar o estudiar a los hombres y mujeres. (Belén Juárez).

Concha García sitúa el énfasis en la pluralidad que implica el término “de mujeres” una vez superadas las fases “femenina” y feminista<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Los conceptos a los que alude Concha García pertenecen a los planteamientos de una de las más importantes teóricas de la ginocrítica, Elaine Showalter, quien denomina “literatura

No es mi intención en este trabajo defender a ultranza los valores de la poesía femenina. Soy de las que creen que el día que desaparezca tan enojosa división sexista, se estará empezando a hablar sólo de poesía, de la gran poesía. Ni todas las mujeres son iguales ni desarrollan un estilo parecido: de ahí el absurdo. (García, C., 1997: 88).

Otras poetas, aunque mantienen que no existe diferencia entre poesía escrita por mujeres y por hombres, sin embargo, sí admiten alguna variedad temática que inclinaría a las mujeres a los temas tradicionalmente considerados femeninos, aunque, como veremos al analizar los poemas, el tratamiento de los temas será radicalmente diferente a como señala la ideología patriarcal.

En cuanto a la diferencia entre poesía escrita por hombres o mujeres, sólo creo en la buena o mala poesía. Si hay calidad, la diferencia sólo puede darse en temas muy específicos, como la maternidad, el erotismo, etc. (Encarnación Pisonero).

En general no, aunque sí hay autoras con una clara voluntad de expresar su experiencia femenina: la maternidad, ya sea como bienestar o como malestar, la celebración de la sexualidad heterosexual u homosexual, la denuncia de la violencia. (Eli Tolaretxipi).

Por otra parte, encontramos a poetas que sí reivindican diferencias entre poesía masculina y femenina: M<sup>a</sup> Victoria Atencia, María Sanz, Juana Castro, Elena Medel, Isabel Rodríguez, Amalia Iglesias, Pilar Sanabria, Lola Wals, Milena Rodríguez, Rosa Díaz, Ana Merino, Cinta Montagut, Goya Gutiérrez,

---

femenina” a una primera fase en la escritura de las mujeres en la que predomina la imitación de los modelos masculinos dominantes. En la segunda fase, denominada “feminista” prima la protesta y la reivindicación de los propios valores así el deseo de autonomía. La última fase “de mujer” se centra en el autodescubrimiento y en la liberación de la continua oposición.

Julia Otxoa, Rosaura Álvarez, Ana Sofía Pérez Bustamante, Julia Barella, Marta Agudo, Concha García, Mariana Colomer.

Así lo expresa M<sup>a</sup> Victoria Atencia: “Naturalmente hay una estética masculina y otra femenina. Lo que no creo es que ello cuente más que otra cualquiera para establecer clasificaciones poéticas” (Atencia, 1991: 8). En parecidos términos se había manifestado Atencia en 1989, así como otras muchas autoras, de las que transcribimos sus palabras.

Creo que hay una serie de rasgos de carácter que tradicionalmente (no sé si con razón o no) se consideran masculinos: cierta rudeza, cierta brusquedad, cierta agresión, por ejemplo. Y rasgos que (tampoco sé si con razón o no), se consideran femeninos: cierta delicadeza, cierta ternura, cierto ensimismamiento, quizás. Podríamos clasificar de masculina a la poesía en la que, en mayor o menor medida, aparecen aquellos rasgos; y de femenina a la poesía en la que aparecen o hay indicios de estos otros. Pero eso nos llevaría a aceptar que es masculina la poesía de Rosalía de Castro y que es femenina la de Bécquer. [...] ‘las cantigas de amigo’, tan profundamente femeninas, se limitan a poner en labios femeninos unos sentimientos realmente escritos por hombres: juglares, clérigos y soldados. [...] Un hombre, Gregorio Martínez Sierra firmaba con su nombre las obras que escribía su mujer. Una mujer, Aurora Dupín firmaba con seudónimo masculino, ‘George Sand’ [...] Para quienes no lo supieran, esas obras ¿eran masculinas o femeninas? Con razón dice Octavio Paz que clasificar a los poetas por el sexo es tan ingenuo como clasificar a los caballos de carrera por el color de sus ojos. (Atencia, 1989: 396).

A la hora de escribir no me planteo que el poema sea femenino ya de entrada, sino que al sentir de una manera femenina ciertas cosas se reflejan en el papel. La mujer, ni el hombre, no debe ser brusca escribiendo ni utilizar términos malsonantes. Me gusta ser delicada, si eso puede equivaler a la palabra “femenina”, entonces sí, en ese sentido mi poesía es femenina. (Sanz, 1991: 206-207).

No me gusta que una escritora por equipararse al hombre intente quitar de la mente su sentimiento femenino, que trate de destruirlo o de borrarlo. Cada uno, siendo personas todos en su situación y circunstancias, no debe renegar de su condición. No me gustaría escribir como un hombre. No me gustaría que confundieran mi poesía con la de un hombre. (Sanz, 1991: 207).

No se puede hablar de la diferencia de las mujeres con relación a los hombres. Me explico. La poesía, como el arte o la literatura en general es una, neutra. Después podemos hablar o ver la diferencia de la poesía escrita por hombres y la diferencia de la poesía escrita por mujeres. Esa es la primera gran diferencia, luego hay otras: la de occidentales y orientales, la de jóvenes y mayores, la de estadounidenses y alemanes... Una mujer de color de origen hispano va a escribir algo muy diferente de lo que escriba una americana universitaria blanca (gracias a Dios, porque lo que importa en poesía es la individualidad). (Juana Castro).

Sí: les ganamos en interés por innovar, abrir nuevos caminos. Lo que publican hoy las mujeres está varios pasos por delante de lo que publican ellos, demasiado anclados en modas metafísicas que mañana quién sabe qué serán. (Elena Medel).

Pues supongo que sí, porque yo leo (recurro a mi experiencia de lectora porque no tengo otra herramienta, creo) textos de poetas hombres y percibo que no “suenan” lo mismo que otros escritos por mujeres poetas. Pero, de verdad, no me siento capaz de objetivar y clasificar esas diferencias. Quizá estén sobre todo en el tono, no sé... (Isabel Rodríguez).

En general, sí, aunque aún hay creadoras que siguen escribiendo siguiendo los dictados del patriarcado. (M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla).

Yo pienso<sup>28</sup> que sí, aunque cada vez menos, porque cada vez tenemos una educación más parecida y recibimos una información, desde todos los medios, que es prácticamente la misma. (Iglesias, 1991:271).

Las mujeres poetas de ahora se asoman al mundo que les ha tocado vivir y lo hacen suyo y enfrentan ese hecho de ser mujer a esas circunstancias. Se puede hablar también de una renovación del lenguaje y una búsqueda de la pureza del mismo. (Pilar Sanabria).

Quizás las mujeres escribimos menos a la moda, nos relacionamos menos entre nosotras, somos como una especie de islas. Tenemos presencia, pero no estamos metidas en el ojo del huracán, defendiendo unos intereses de grupo, tal vez porque aún nos condiciona mucho nuestra vida personal. Me parece que conservamos todavía cierta “pureza” y muchas rechazamos o no nos lanzamos a la arena con todas sus consecuencias (y con toda su crudeza) Quizás no tenemos las armas suficientes o no queremos tenerlas. No estoy segura. Veo en los hombres más decisión, más unión entre ellos (para bien o para mal), una actitud más luchadora en todos los sentidos. (Lola Wals).

En un sentido amplio, creo que no hay diferencias. Pero sí hay –forma ya parte de la tradición de la poesía femenina– una mirada desde el lugar de lo femenino, que hoy asume rasgos de la época, del mundo en que vivimos. (Milena Rodríguez).

Indudablemente sí las hay. Nuestras características fisiológicas, climatológicas, sociológicas, familiares, estéticas, educativas y viscerales, van a marcar nuestros textos; aunque a veces algunas temáticas, vayan desarrollándose por unos mismos derroteros y exista

---

<sup>28</sup> Repuesta de Amalia Iglesias a la pregunta de Sharon Keefe Ugalde “¿Escribe la mujer, por esencia o por experiencia, de una forma distinta a la del hombre?”

una neutralidad natural sin premeditación. Un campo de todos donde la persona confluye sin el peso específico de su sexo. (Rosa Díaz).

Mis lectores si que destacan que en mi trabajo, sobre todo en "Juego de niños", existe el pulso femenino. Es cierto que mis personajes de aquel libro eran sobre todo mujeres: brujas sirenas, madres, niñas, pioneras, mujercitas, fregonas... Cuando escribí aquellos poemas con esos personajes no lo hice reivindicando lo femenino, surgieron con total naturalidad como parte de mi mundo. Mi amigos poetas hombres de mi generación, también señalan esos personajes como rasgos que diferencian sus poéticas. Sin embargo yo soy algo escéptica porque la literatura ha creado grandes personajes femeninos desde la masculinidad de sus autores. Por otra parte hay grandes escritoras que han creado formidables personajes femeninos y masculinos. Es un tema muy complejo que se puede estudiar desde muchas perspectivas, lo cierto es que la presencia de más mujeres poetas y escritoras creo que enriquece el ámbito literario porque aporta otras voces y experiencias. (Ana Merino).

En algunos casos si y en otros no. Lo que escribe Juana Castro no lo hubiera podido escribir un hombre pero lo que escribe Rosa Chacel sí. (Cinta Montagut).

La poesía escrita por mujeres aparece con un aire más fresco y más auténtico que mucha de la poesía escrita por hombres, más vacía y convencional en su pretensión de seguir unos modelos marcados por algún núcleo dominante. (Goya Gutiérrez).

Precisamente es esa línea de mayor búsqueda y experimentación la que distingue a las escritoras de los escritores. Hablando en términos generales claro está. (Julia Otxoa).

En esencia no, es decir, literariamente. Sí, en cuanto a matices secundarios: sexo, geografía, educación... y en definitiva todo aquello por lo cual cada persona es un ser único. (Rosaura Álvarez).

En cuanto a escritura (un conjunto de posibilidades lingüística y técnicas), no tiene por qué haber “características femeninas”, más allá del género gramatical [...] Sí parece haber temas femeninos, pero me pregunto cuáles son femeninos por naturaleza (la gestación y la maternidad, por ejemplo) y cuáles son inseparables de la cultura, del hecho histórico (caso de la subversión de arquetipos masculinos y patriarcales, caso también del neoerotismo). (Ana Sofía Pérez Bustamante).

Sí hay diferencias. Creo que ahora el nivel de escritura y de creatividad, en general, en la mujer es superior al del hombre. La mujer artista tiene más cosas que decir... y lo hace intensamente, con más riqueza de matices y mayor profundidad. (Julia Barella).

Destacaría una independencia superior por parte de las poetas, algo más ajenas a la cuestión de pertenecer o no a las escuelas poéticas imperantes. (Marta Agudo).

No todas las mujeres son una, y lo mismo digo con los varones. ¿Qué tiene que ver César Vallejo con Jorge Guillén? ¿Y Carmen Conde con Alejandra Pizarnik? Centrándome en tu pregunta te diré que la mujer se preocupa menos por los aspectos meramente estéticos, que ahonda más en su propia biografía. (Concha García).

Aunque no es lo frecuente, también aparecen posturas esencialistas:

Esa característica diferenciadora vendría dada por ese más que como mujeres podemos aportar al mundo —la mujer es un ser capaz de engendrar vida— y que recibimos como un don o privilegio que

debemos saber acoger, conservar y ofrecer a los demás, y que hace que estemos más abiertas a la trascendencia. (Mariana Colomer).

Por otra parte encontramos un número de poetas, aunque menor que consideran que no existen diferencias entre la poesía que están escribiendo las mujeres y la de los varones contemporáneos: “Creo que la poesía no tiene un sexo definido” (Merino, A., 1997: 644). “Yo me siento incómoda con el tema de yo femenino y el yo masculino, que veo como un reduccionismo que no casa con la esencia de la poesía” (Gutiérrez, M., 1997: 303); “No las veo en principio” (Mertxe Manso); “Tengo que decir que no. Hay voces diferentes, de hombres y de mujeres, nada más. Y los temas son los mismos no sólo dentro de la poesía, sino dentro de cualquier actividad artística humana” (Josefa Parra); “No en lo esencial, es decir en el trabajo con el lenguaje” (Mercedes Castro); “Creo en la santa trinidad de la poesía: Tradición, trabajo e intuición; descreo de la inspiración, el Espíritu Santo y la poesía femenina” (Ugidos, 1995: 245). Coincide con ella Esther Morillas: “No creo en la inexistencia de lo femenino como un modo diferenciado de escritura; al mismo tiempo no me preguntéis por qué, pienso que en mis poemas hay mucho de mujer” (Morillas, E., 1997: 637); “El poeta, si lo es, no tiene género. Al menos para mí” (M<sup>a</sup> del Valle Rubio); “En lo esencial, no. ¿No somos todos seres humanos?” (Carmen Borja); “No creo que haya poesía femenina ni masculina sino buena o mala” (Julia Uceda); “Creo que lo que puede diferenciar a la poesía escrita por hombres y por mujeres se corresponde con el tipo de vivencias de cada persona implicada en el acto poético (sea hombre o mujer)” (Ángela Serna).

La buena literatura es buena independientemente del sexo de su autor. Básicamente no hay diferencia y la verdad no me interesa entrar en cuestiones como literatura femenina frente a literatura masculina. Dejando esto claro, echo sin embargo en falta una prosa inteligente escrita por mujeres, al menos en nuestro país. Me da la impresión de que se cae mucho en los tópicos inconscientemente femeninos. Existe cierta complacencia en la autobiografía, en la ternura, en la infancia, cosas que

están bien pero que suponen autolimitarse ya de salida. Alguna vez he pensado escribir algo en prosa, una novela. No me he puesto porque prefiero no hacer algo mediocre, ni presentar ensayos en público. Pero siempre he creído que debería tener un tono masculino<sup>29</sup>. Entendido, no en el sentido de hombre, sino en el sentido de un abanico de posibilidades, de tratar muchos más temas y en profundidad, de no siempre ceñirse a la vena sentimental de padecimientos, de infancia, a esa óptica totalmente casera y maternal. Lo tradicionalmente femenino desfavorece bastante la prosa, porque le resta garra y hondura. Sin embargo, en poesía es otra cosa. La sensibilidad exacerbada, la agilidad de captación, el matiz, guardan mucha relación con lo sintético y lo denso de la poesía, con la intensidad de la concentración. (Borja, C., 1991: 223).

Como queda implícito en la respuesta a la pregunta anterior, no creo que se pueda diferenciar realmente la poesía escrita por hombres y la escrita por mujeres. Creo que la poesía es una. No hay poesía masculina y femenina. Hay casos en que está muy claro quién escribe, pero eso no significa nada a la hora de hablar de poesía. Lo que importa es que lo que estamos leyendo sea “poesía” y que sea buena. La diferencia de género existe y se manifiesta en el poema, pero lo mismo que se puede manifestar cualquier otra marca del discurso poético. (Ángeles Mora).

Exceptuando la tendencia que he señalado anteriormente a no agruparse o afiliarse a idearios estéticos en tanto que mujeres, en términos tan amplios, no, no sabría establecer diferencias entre hombres y mujeres en un sentido poético. Tampoco estoy muy segura de que esa sea una diferencia que, en abstracto, me interese plantear. Otra cuestión son los poemas o poemarios que reflexionan directa o indirectamente sobre el hecho femenino, sobre el sujeto de pensamiento femenino inserto en una

---

<sup>29</sup> Asocia lo femenino con lo mediocre y lo masculino con la calidad. Reproduce los tópicos patriarcales a los que Cortazar se refería al hablar de lector macho (activo) y lector hembra (pasivo).

determinada realidad, pero ésa es una cuestión de tema, de indagación sobre la propia identidad, que creo que, que con bastante frecuencia, se produce no sólo desde la reflexión sobre la identidad femenina como desde la conciencia de lo "otro". Esto sería capítulo aparte, un importante capítulo, sin duda, esencial, diría. Pero quiero pensar que el temperamento y el talento de cada poeta tienen entidad más allá de las características biológicas, e incluso más allá de las imposiciones sociales y culturales. En todo caso, quizá sería más acertado hablar del lugar de la conciencia en el que sitúa el hecho de sentirse "otro". (Guadalupe Grande).

Creo que los estudios de género son fundamentales y constituyen un aporte imprescindible. Sin embargo, más que contribuir a pensar en mi poesía como propia de una mujer me interesa pensar en ella desde el punto de vista de un ser híbrido y con posibilidad de diversas mutaciones. No creo que hoy, en el siglo XXI, las fronteras entre los géneros estén tan claras o, por lo menos, no es allí, en lo definido y ya clasificado, donde me gustaría únicamente ubicarme. Prefiero vivir, pensar y crear desde los lugares limítrofes y cambiantes, desde la posibilidad de ser mujer y mosca o ícaro y hombre o ángel y robot o niña y alga al mismo tiempo o en etapas sucesivas (también admito permutaciones de tres elementos). Pienso que el género es interesante pero sobre todo lo son sus hibridaciones. (Julia Piera ).

### ***Rasgos de la poesía escrita por mujeres a finales del siglo XX.***

Para Sharon Keefe Ugalde algunos de los rasgos de la poesía femenina a partir de la década de los ochenta serían: la ruptura de límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un *yo* compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritora de inscribir su propia identidad femenina configuran un tejido de feminidad que une a las poetisas. (Ugalde, 1991a: XIV-X).

En cuanto a las poetas, encontramos algunas respuestas divagatorias que no acaban de señalar rasgos específicos: “Creo que es como deber ser cualquier representación del arte: variada” (Mercedes Castro); “Creo que cada cual tiene su voz. Su estilo, su forma de creación. Es imposible hablar de rasgos definitorios comunes” (M<sup>a</sup> del Valle Rubio); “Actualmente se escribe mucho, tal vez demasiado. Quiero decir que no todo tiene la calidad necesaria para publicarse. Pero es difícil hacer clasificaciones, el campo es muy amplio y hay para todos los gustos” (Encarnación Pisonero).

No sabría concretarlo. Hay de todo. Personalmente, leo a más autores masculinos. No sé si por casualidad. Me identifico más con sus problemáticas y planteamientos. También es una cuestión de número. Hasta ahora (no sé si aún) ha habido más poetas que poetisas; de estas últimas hay cosas muy buenas e irán saliendo más, confío que cada vez con mayor peso en el mundo literario. Es la femenina una poesía valiente, novedosa en muchos casos. (Lola Wals).

No creo que haya muchos rasgos comunes a todas. En realidad, no creo que haya necesidad de distinguir entre poesía femenina y masculina. Hay poesía buena y poesía mala, la haga quien la haga, desde el punto de vista que quiera que tenga, a partir de cualesquiera supuestos que se plantee... Las características comunes, pienso yo, se podrían hallar dentro de los círculos o grupos literarios, o generacionales (por decirlo así, que ya sé que es una exactitud), por contagio, por comunidad de intereses y de experiencias, no por cuestiones de género. (Josefa Parra).

Otras respuestas se presentan cercanas al esencialismo: “Me sorprende su gran fuerza comunicativa y el ansia de quien quiere hacerse oír porque cree que como mujer puede aportar al mundo algo más que nos viene dado como un don” (Mariana Colomer).

La verdad es que yo suelo huir por principio de esas definiciones, pero quizá – sólo quizá, y sólo por mis impresiones ante la poesía de mujeres

que conozco— nosotras conectamos sin dificultad con el misterio, lo inasible, lo inexplicable. Creo que practicamos menos la poesía de carácter “narrativo”, aunque hagamos también incursiones en ella, y creo que nuestro estar en el mundo como mujer ocupa, implícita o explícitamente un espacio muy amplio de nuestra creación poética. Supongo que hay más elementos, pero siempre temo caer en la excesiva atomización. (Isabel Rodríguez).

En general, las características en las que coinciden las poetisas respecto a la poesía del momento escrita por mujeres tienen que ver con una mayor innovación y diversidad expresada con gran fuerza desde la indagación de nuevas identidades poéticas.

La innovación como rasgo definitorio la proponen varias poetisas y estudiosas: “Las preocupaciones de siempre: el amor, la creación poética..., pero desde una óptica nueva (la atención al cuerpo, la reinterpretación de mitos, la relectura de los clásicos...)” (M<sup>a</sup> Ángeles Hermsilla); “Una línea esencial de búsqueda y experimentación a todos los niveles estéticos” (Julia Otxoa); “El eclecticismo, el afán de innovar, la capacidad de riesgo — mucho mayor en ellas que en ellos —, al menos entre la generación más joven” (Elena Medel).

Hay un poco de todo: las hay que siguen manteniendo unos cánones muy clásicos pero hay también una poesía innovadora, he apreciado también que esos temas que se han considerado “esencialmente de mujer” son abordados de manera más natural, con un lenguaje muy original y rupturista. Incluso considero que algunas poetisas son auténticas transgresoras del lenguaje y eso me encanta. En todo caso valoro enormemente la poesía que tiene muchas cosas que decir, algo muy difícil, que al fin y al cabo, pienso, es la verdadera utilidad del hecho poético. (Pilar Sanabria).

Pudiera ser la fuerza uno de ellos. La destrucción de los tabúes. El atrevimiento y la veracidad con la que abre sus vísceras. Recuerdo las palabras del profesor de la Universidad de Sevilla, Rafael de Cózar,

subrayando de una manera categórica que la literatura erótica se estaba escribiendo por mujeres, e hizo referencia a su Antología de poesía erótica, *Polvo serán*, publicada por *El carro de la nieve* en 1988, donde una serie de féminas, alternan con una serie de varones, entre los cuales destacaba Camilo José Cela. Las poetisas, Safo, Santa Teresa, Sor Juana Inés de la Cruz, Rosalía de Castro, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou... fueron fuertes, como también fue fuerte esa desesperada violencia y dulzura agriada, que la argentina Luisa Futuransky con su *Babel Babel*, desplegó en el 68, cuando lo publica Borges en *La loca poesía*, o la cubana Carilda Oliver Labra y *Al sur de mi garganta*. Y ahí estaban haciendo sus obras, las andaluzas: Concha Lagos, Julia Uceda, Reyes Fuentes, Pilar Paz Pasamar o M<sup>a</sup> Victoria Atencia. En fin, la decisión de la mujer que camina sola a su propio albedrío y se hace escuchar, y que para nada tiene que ver en la mayoría de los casos, con ese olor a ñoñez y a sentimentalismo trasnochado, que asoció a la mujer, de una manera injusta, a la propia denominación de poetisa, como algo peyorativo y de poco valor. (Rosa Díaz).

A la diversidad se refieren Milena Rodríguez, Guadalupe Grande, Carmen Borja, Rosaura Álvarez, entre otras: “Su diversidad y variedad” (Milena Rodríguez); “Está muy viva. Y es muy diversa” (Carmen Borja); “Su diversidad de estilos y su calidad” (Rosaura Álvarez); “Creo que es diversa” (Ángela Serna). Señala también que, a diferencia de épocas anteriores, ahora la poesía que escriben las mujeres se adentra en cualquier materia sin imponerse límites

Lo que más me interesa es la independencia de cada poética, el talante y la vocación de no buscar un discurso ni un ideario estético que apuntalen la propia voz. Me gusta la diversidad y la independencia que se da entre muchas de las voces femeninas y lo que ambas actitudes conllevan, es decir, la búsqueda, la indagación como necesidades a la hora de enfrentarse a la propia voz. (Guadalupe Grande).

No hay una poesía escrita por mujeres así como suena, hay mujeres que escriben y cada una tenemos nuestra estética y nuestra posición desde la que escribimos. El abanico es amplísimo desde las que escriben desde una posición de sujeto masculino hasta las que reivindican su ser mujer antes que su posición intelectual. Los matices son infinitos. (Cinta Montagut).

La poesía que ahora escriben las mujeres es tan variada en sus líneas y de tanta calidad como la masculina. Hemos superado ya la fase romántica, silvestre y quejumbrosa donde las mujeres eran un bloque homogéneo de criaturas sojuzgadas y/o rebeldes, todo sentimiento y corazón. (Ana Sofía Pérez Bustamente).

Creo que la poesía actual tiene bastantes tendencias y variedad que no veo posible definir sus rasgos. Tampoco me parece que el hecho de que la escriban hombres o mujeres constituya algo esencial. Encuentro la misma diversidad en todos los casos. (Aurora Saura.).

La poesía de las mujeres no se sitúa en el centro del mundo, no es retórica, no “decora” la cultura y opta más por lo fragmentario, por la visión en varias direcciones, y adopta el punto de vista de los personajes secundarios; le da la vuelta a los mitos en lo que se ha llamado subversión y revisionismo; cuestiona los discursos de la historia, de la publicidad, del cine, de la propia literatura. Está en continuo movimiento, ocupa un lugar sin lugar — algo que Juan Carlos Rodríguez ha llamado “nomadismo” a propósito de Ángeles Mora—, señala el hueco y el vacío, los sueños, y sus objetos son seres, espacios y relaciones que hasta ahora no habían sido nombrados, y mucho menos considerados “poéticos” o “líricos”. Indaga en el lenguaje, lo fragmenta, altera la sintaxis, e incluso los significados de las palabras se ponen en tela de juicio. Es también una poesía inmersa en el multilingüismo, plagada de formas dialectales, coloquiales, con neologismos y juegos de palabras. Y conecta, también como siempre, con lo espiritual y lo sagrado, con la dimensión divina y con la dimensión relacional del ser

humano, esa dimensión por la cual el Yo de la mujer entra en relación y en fusión con el Otro, con lo Otro que existe fuera y dentro de sí misma. (Castro, J., 2003: 51).

Para Clara Janés, la fuerza es el elemento determinante, así como para otras poetas: "Es un momento, creo que muy rico en cuanto a poesía escrita por mujeres, nunca en otro tiempo las mujeres se habían lanzado a escribir y a publicar sus obras como ahora" (Janés). Un rasgo definitorio sería "la manera abierta y de entrega valiente que se percibe en algunas poetas" (Goya Gutiérrez).

En cuanto a los temas, las poetas entienden que han tomado nuevos rumbos: "Las mujeres han introducido nuevos temas donde el intimismo y la realidad cotidiana ofrecen otro pulso expresivo. Sin embargo, no todas las poéticas se definen por el género de sus autores, diferentes circunstancias pueden marcar el ritmo y tono de la creación" (Ana Merino); "Rasgos definitorios reseñables *a priori* sería complicado establecer, quizás existan temas que se repitan, pero no creo que necesariamente ello permita establecer una lista de rasgos. La poesía de cada mujer será en cualquier caso, ella y sus propias circunstancias" (Mertxe Manso); "Definitorios ninguno. Como rasgos secundarios destacaría ciertas temáticas, algunos vocablos, la rebeldía social personal y un regusto fresco de poesía novedosa" (M<sup>a</sup> Luz Escuin); "Algunos temas: problemas de identidad, maltrato, desamor, soledad. Algunas imágenes: medusas, mar" (Julia Barella); "Quizás estamos más deslindadas de la corriente mayoritaria de la "poesía de la experiencia" (Marta Agudo).

Una forma diferente de enfrentarse a los temas. Una forma que en algunos casos podríamos calificar de "viril" (por su potencia) al escribir de la violencia, de la muerte, de la relación amorosa: como si continuamente estuviesen haciendo un nuevo "tour de force". Aportación de temáticas nuevas o que no estaban en la tradición: la relación madre-hija y al contrario, la relación hija-padre, las diferentes visiones de relación entre mujeres. La búsqueda de lo divino. La

presencia del cuerpo. El decir de la niña, su memoria. El situarse deliberadamente en los márgenes, el “nomadismo biográfico” o la querencia por la extranjería. Y el fragmentarismo o la deconstrucción del lenguaje y la sintaxis. (Juana Castro).

Creo que pueden existir una serie de obsesiones y, quizá, una temática que puede ser, o al menos haber sido, más específica de la mujer como grupo, como colectivo [...] Pero yo creo que no tiene por qué ser así: en poesía, existen individualidades concretas, no sexos. La forma está en el poema, no en el poeta. (Romojaro, R., 1991: 119).

La construcción de la identidad, parece ser uno de los rasgos más importantes en la poesía de los últimos treinta años: “La diversidad de puntos de vista, la pluralidad de voces y la preocupación por alejarse del canon de lo femenino impuesto el pasado siglo por los escritores de entonces” (Concha García).

Es muy difícil –creo– encontrar unos rasgos comunes que definan la poesía de hoy escrita por mujeres. Me parece que existe una gran cantidad de registros. Podemos hablar de una “mirada femenina” y de una lucha femenina –en la poesía– por cambiar la falsa identidad que nos ha construido un inconsciente social que nos quiere a la medida de sus propias necesidades. No podría ser de otra manera, puesto que la poesía es más que nada una búsqueda de identidad. Pero la poesía escrita por mujeres es muy diversa y dentro de ella podríamos encontrar las mismas tendencias que se rastrean en la que escriben los hombres. (Ángeles Mora).

### 3.3. Dificultades para escribir.

Nos planteamos en este capítulo la reflexión sobre si las mujeres encuentran o no dificultades a la hora de escribir por su condición de mujer. Para ello nos basamos fundamentalmente en las respuestas enviadas por las poetisas al cuestionario (febrero, 2004).

Ante las preguntas ¿cuáles cree que son las dificultades más importantes que encuentran las mujeres para escribir? ¿Cree que cuentan con obstáculos añadidos por el hecho de ser mujer?, las posturas manifestadas son fundamentalmente dos, situadas en los extremos: entre quienes sienten que no hay ninguna dificultad añadida por razón de género y quienes estiman todo lo contrario.

En la primera posición, encontramos una gama de respuestas que pasamos a comentar y a ilustrar con las palabras de las propias poetisas. Así, manifiestan no encontrar ninguna obstáculo especial para dedicarse a la escritura: “Creo que hoy en día las dificultades del escritor o la escritora que empieza en España son las mismas. El oficio se aprende leyendo y valorando la literatura. Ser mujer o ser hombre no afecta el anhelo personal de cada uno” (Ana Merino); “Yo creo que nunca he tenido ni apoyos ni dificultades añadidas a causa de ser mujer, ni literaria, ni artística, ni profesionalmente” (Pallarés, 1991: 175).

Por el contrario, Mertxe Manso plantea una opinión muy reductora, pues contempla el acto de la escritura libre de cualquier adherencia ideológica o patriarcal: “Para escribir, en principio, no tienen porqué existir dificultades. La decisión de escribir o no es una decisión individual de quien la va a llevar a cabo. Ser mujer no debe condicionar esa opción” (Manso).

Otras autoras sitúan el problema no en la creación, sino en la publicación y aún más, en la recepción de la obra de las mujeres. “Para escribir no hay

obstáculos ninguno, cada cual hace de su tiempo lo que estime oportuno. Para publicar, creo que se puede dar y de hecho se dan, todos los obstáculos habidos y por haber, y en ambos sexos” (Rosa Díaz).

Para escribir, a Dios gracias, ninguna, para publicar en editoriales importantes, o ser antologadas, o aparecer en reseñas de periódicos nacionales, todas las dificultades que una pueda imaginar, porque sigue siendo un mundo dominado por el hombre. Y a las escritoras no se las tiene muy en cuenta. (M<sup>a</sup> Luz Escuín).

Las mujeres no encuentran ningún obstáculo para escribir ya que la escritura sólo requiere de un papel en blanco y un lápiz, ese no es el problema. El problema es la publicación, la difusión y la crítica de la obra de las mujeres. (Cinta Montagut).

No creo que las mujeres ahora mismo, en el año 2004, encuentren demasiadas dificultades a la hora de escribir ni publicar. El obstáculo llega luego, cuando entre varias obras de mujeres sólo se elige a una para representarlas a todas. (Concha García).

Pilar Sanabria entiende que es en la calidad de la obra, es decir en el artefacto literario y no en el emisor, donde estriban las dificultades de la escritura: “Pienso que si la obra que se escribe es buena, si está trabajada no tiene por qué haber diferencias”. Aunque habría que recordar las posibilidades educativas que permiten a cualquier persona escribir una obra de calidad y, como hemos visto en capítulos anteriores, el acceso a la formación ha estado secularmente muy restringido a las mujeres.

En nuestro mundo (laico, occidental, democrático, de economía de mercado, clase media, educación igualitaria, etc.), en principio no tiene por qué haber dificultades específicas para escribir por el hecho de ser mujer. Otra cosa son los mundos (o los estadios personales) donde las mujeres se ven hipotecadas a una formación cultural deficiente, un rol

social castrante, un bloqueo creativo por la presión psicológica y social, etc. (Ana Sofía Pérez Bustamante).

Otro grupo de escritoras considera que sí encuentra dificultades para escribir, pero éstas son intrínsecas al proceso de la escritura y, al no estar ligadas a cuestiones de género, las comparten con los escritores coetáneos o con los escritores de todos los tiempos.

A mí me parece que es igual, porque tampoco los hombres disponen de su tiempo, aunque suela parecer otra cosa. Todos andamos entre limitaciones. Hombres y mujeres quizás dispongan de la misma cantidad de su tiempo, aunque en momentos distintos, y la mujer suele buscarlo en su propio hogar, especialmente la mujer casada. Siempre acaba por encontrarse el tiempo cuando se tiene una verdadera vocación (Atencia, 1991: 6).

La respuesta de M<sup>a</sup> Victoria enlaza con los malabarismos que han de realizar las mujeres para organizar su tiempo. ¿Por qué cuando hacen algo lo han de hacer con más obstáculos que los hombres? ¿Pretenden acaso las propias mujeres que por eso se las valore más? ¿Estamos hablando de una minoría de edad de las escritoras que necesitan el amparo masculino? En este sentido se manifiesta Mariana Colomer, para quien los obstáculos y el hecho de superarlos hacen que las mujeres posean más valor:

Lo más difícil para una escritora es poder salvaguardar su espacio mental, tan necesario para la creación. A menudo tenemos que compatibilizar muchos roles, y nos queda la sensación de que no llegamos a todos, pero aquí también está *nuestra grandeza*<sup>30</sup>. Tenemos que saber defender nuestra vocación. (Mariana Colomer).

---

<sup>30</sup> Naturalmente esto no se plantea en el caso de los hombres. Revela una postura patriarcal, de aceptación de los obstáculos del patriarcado.

Y en el extremo más alejado de las dificultades encontramos la opinión de aquéllas que, como Milena Rodríguez, consideran que: “Para escribir, sólo hay ventajas. Desde mi punto de vista, tenemos la posibilidad de una doble mirada: la masculina, o canónica, y la del mundo femenino. Y eso enriquece” (Milena Rodríguez).

Por otra parte, a través de los textos analizados observamos que la inmensa mayoría de las poetas sí consideran que las mujeres encuentra mayores dificultades para escribir, derivadas de su situación secundaria en una sociedad patriarcal: “Sí hay obstáculos, más de los que pensamos, y sospecho que no lograremos superarlos a corto plazo” (Elena Medel). El cúmulo de dificultades enumeradas es amplio y diverso: La identidad de las mujeres anclada en los roles patriarcales (la casa y la familia, el trabajo doméstico, la maternidad, el cuidado de los padres ancianos, la imposibilidad de conciliar la pareja con la literatura); El reparto del tiempo en la sociedad contemporánea (la doble o triple jornada de las mujeres); las relaciones que se establecen entre ellas (celos, envidias, zancadilleo, mirar bajo sospecha a las que muestran ambición); relaciones con los hombres (desconfianza, temores de usurpación, paternalismo, maltrato por parte de escritores y críticos; falta de una “habitación propia”; inseguridad e inexperiencia en el espacio público, pérdida de energía en convencerse de los propios valores, debilidad a la hora de defender lo que se siente como vocación; falta de apoyo por parte de las administraciones públicas; marginación y machismo que provoca que las mujeres tengan que demostrar su valía el doble que los hombres.

En el primer grupo de dificultades, el que glosa los obstáculos derivados del anclaje de las mujeres en papeles de servicio no remunerado a la familia, tal y como exige la sociedad patriarcal, encontramos testimonios de múltiples autoras: “Dificultades, en fin, surgidas al habernos educado para cumplir con nuestro rol de género” (Juana Castro); “Una dificultad importante, aunque cada vez menos, es el reparto de roles y tareas y lo que se espera de la mujer y ésta tiene que asumir por el hecho de serlo. La maternidad, las cargas familiares, los trabajos domésticos” (Lola Wals); “Dificultades, en mi caso, todas. Estudiar a

pulso la carrera (teniendo que trabajar para costearme los estudios), criar tres hijos y ejercer como madre y como profesora. Las labores de la casa..." (M<sup>a</sup> del Valle Rubio).

Las dificultades de la mujer ante la escritura son menores ahora que hace un siglo, pero todavía persisten, el rol de la mujer todavía está anclado en una feminización en el peor de los sentidos de su identidad que cercena las posibilidades de su desarrollo personal. (Julia Otxoa).

La mayor dificultad reside en compaginar trabajo, vida personal y escritura: aunque yo aún sea estudiante, sí noto que muchas compañeras escritoras podrían estar en un nivel más alto de reconocimiento – más premios, mejores editoriales– si en lugar de volcarse en la familia se hubiesen dedicado a escribir, enviar sus libros a editoriales, críticos, suplementos... (Elena Medel).

Como para todo. Las mujeres que queremos hacer algo fuera de lo que se han considerado siempre las labores de nuestro sexo tenemos la dificultad añadida de que hemos de desdoblarnos. Dividir nuestro tiempo entre la casa y el trabajo<sup>31</sup>. Claro que esto afecta sólo a las mujeres que se casan y tienen hijos. La escritura exige mucha dedicación, mucha concentración, mucho tiempo. Fuera de esta importantísima – creo– dificultad, no creo que las mujeres hoy en día tengan problemas para escribir. (Ángeles Mora).

La mujer, en algunos casos, no en todos, arrastra todavía una rémora no ya como tal, sino una rémora social como es la familia, donde ésta, invierte, parece ser, más tiempo que el hombre. Estos no suelen ser problemas simples, sino una complejidad grande que hay que enfrentarla ante la sociedad, demandando nuevas filosofías, nuevos

---

<sup>31</sup> No olvidemos que muchas poetas desempeñan una profesión fuera de casa.

roles y nuevas estructuras. Y lo más importante de todo: nuevas formas de pensar, de enfocar, de compartir y de repartir la vida. (Rosa Díaz).

En principio, las mismas que los hombres. Después se añaden otras que tienen que ver con el “modelo” de vida y familia que tenga, escoja, toque, etc. ¿Hay niños? ¿Tiene o no ayuda para atenderlos? ¿Cuida de personas mayores? Todo esto incide en tiempo para escribir. (Carmen Borja).

No creo tampoco que se tengan más dificultades para escribir, como no sea el que todavía por desgracia es la mujer la que sigue dedicando mayor número de horas a las tareas del hogar, a los hijos, etc., y eso puede influir en el tiempo que le dedica. (Marta Agudo).

En la misma línea se manifiesta Rosa Romojo. A la pregunta de si le ha afectado a su trayectoria literaria el hecho de ser mujer, responde: “Creo que sí, al menos en la vida que yo misma me he ido organizando. [...] Siempre he querido escribir y estar en ello plenamente, pero lo cotidiano, y la lucha por la vida, dispersa y perturba” (Romojo, 1991: 116).

En cuanto al tiempo, la falta del mismo y el exceso de obligaciones tanto en el hogar como en el trabajo ocasiona gran desgaste, derivado de lo que se conoce como la doble o triple jornada. Así lo manifiestan varias poetas: “Dificultad de encontrar tiempo; dificultad de anteponer nuestro deseo al bienestar de los demás” (Juana Castro); “La mayor dificultad es la disponibilidad de tiempo libre. El ocio, bien entendido y empleado, es algo necesario para la creación, y la mujer, si quiere ser independiente, necesita un trabajo que le permita la independencia” (Encarnación Pisonero). “Para escribir no existe dificultad alguna, si tienes algo que decir y lo sabes decir. En cuanto a circunstancias, sí. El tiempo sería el factor más negativo de nuestra estructura social, pues ésta no ha resuelto la igualdad del ocio entre el varón y la mujer” (Rosaura Álvarez). También Goya Gutiérrez se refiere a las dificultades para escribir “familiares básicamente, y de falta de tiempo”.

La mayor dificultad es la falta de tiempo y de dinero para escribir, el hecho de no tener al lado alguien que se ocupe en tu lugar de los asuntos más desagradables y fastidiosos, y obviamente, hay más mujeres escritoras que hombres escritores en esta situación. (Eli Tolaretxipi).

Según lo que venimos diciendo pareciera que el tiempo de las mujeres es de todos excepto de ellas mismas. La opinión de Barella así lo confirma: “El tiempo que tradicionalmente parece tener que dedicar a la atención de la casa, y de su aspecto, al de su familia y al cuidado de los hijos, padres, marido... Su tiempo sería infravalorado socialmente si en vez de esto se dedicara a escribir poesía” (Julia Barella).

Las relaciones entre las mujeres, no siempre de hermandad o *sororidad*, sino con los ingredientes humanos de celos, envidias, zancadilleo, el mirar bajo sospecha a aquéllas que se declaran ambiciosas<sup>32</sup> o dan muestras de serlo, dificultan la escritura y difusión de la obra de las poetisas. Juana Castro señala la “dificultad de aceptar el deseo o la ambición de las otras mujeres, y mucho menos de validarlas”; así como la “dificultad de relacionarnos sin celos ni envidias”. “Y hay otros obstáculos que no podemos pasar por alto: la propia mujer respecto a las otras mujeres. Es decir, la envidia, la crítica, el desprecio de esa mujer sin pretensiones hacia la otra mujer luchadora” (Rubio, M. V. 1991: 23-24).

A veces los obstáculos son otras mujeres. Escritoras poco solidarias que tienen como objetivo fundamental salir en la foto, escritoras o poetisas “de salón” que a codazos se zafan de la que ellas suponen como un incordio, de otras compañeras escritoras. Sí pienso que entre las escritoras existen zancadillas y no se dejan caminar unas a otras. Y las hay que utilizan

---

<sup>32</sup> Curiosamente lo que en la sociedad patriarcal se considera una virtud para los varones es un elemento de reprobación para las mujeres.

cualquier recurso para brillar con luz propia eclipsando a otras. (Pilar Sanabria).

También el hecho de que pocas mujeres ejerzan la crítica literaria actúa como mecanismo limitador para la producción y recepción poética de las obras de las mujeres, no sólo poéticas, sino sobre todo críticas.

La mayor dificultad reside en compaginar trabajo, vida personal y escritura: [...] Es por esto que apenas hay críticas o antólogas: bastante trabajo es salir de la cocina para escribir nuestra poesía. Además, el sentimiento de compañerismo es mucho mayor entre hombres que entre mujeres: las pocas mujeres que ejercen la crítica literaria —y aquí entono el *mea culpa*— suelen fijarse más en libros de hombres que de mujeres, también —es la pescadilla que se muerde la cola— porque el volumen de libros publicados por hombres en las editoriales más importantes dobla o triplica al de las mujeres. (Elena Medel).

La falta de referencias de escritoras canonizadas, el vacío de una genealogía femenina impiden la constitución de una tradición fuerte de modelos literarios donde el yo lírico sea autónomo. Así lo expresa Josefa Parra: “Quizá la mayor dificultad estribe en que existen pocos “ejemplos” en el pasado, en la escasa tradición de mujeres que se hayan dedicado totalmente a la literatura, que se lo hayan planteado como oficio exclusivo”. Por lo que la autora concluye: Actualmente, procuro dar prioridad en mis lecturas a las mujeres, tanto poetas como novelistas, por compensar. No sé si sirve de algo, pero es un acto que considero de justicia” (Josefa Parra).

Se me ocurre que puede ser la dificultad para enfrentarse con ciertos aspectos de la tradición literaria referidos a la propia enunciación femenina del “yo poético”, a la necesidad de construirse una nueva terminología de corte erótico, etc., lo que puede llevar a un menor gregarismo, a una mayor libertad a la hora de plantearse la escritura. (Marta Agudo).

Si, como hemos visto, las relaciones entre mujeres se presentan en ocasiones realmente castradoras de las posibilidades poéticas, tanto en su faceta de producción como en la de recepción, no ocurre en menor medida en las relaciones que se establecen con los hombres: Desconfianza, temores de usurpación, paternalismo y discriminación son algunos de los problemas que hemos rastreado a partir de los testimonios de las poetisas. Julia Uceda nos ofrece dos posibilidades para ejemplificar cómo el patriarcado, aunque sea desde los estratos superiores de la cultura, trata a las mujeres. Por una parte “si se adaptan al sistema literario dominante –y no siempre domina la calidad–, si es “buena chica” y no intenta romper moldes, no pasa nada porque al aceptar su papel decorativo, aunque su obra no la sobreviva, no turba las tranquilas aguas sociales”. El problema se produce en el caso contrario, en el momento en que la mujer no se muestre sumisa, sino que pretenda pensar y actuar con independencia de criterio. Entonces, afirma Julia Uceda “si piensa y escribe libremente, habla con esa misma libertad y, sobre todo, mira y ve lo que la rodea, tampoco pasa nada realmente. Es ELLA y eso es mucho” (Uceda).

Otra cuestión importante la plantea Cristina Peri Rossi.

Durante mucho tiempo, ser escritora y mujer fue muy difícil, porque la palabra pública era un poder exclusivamente masculino. Si la palabra pública es fálica, una mujer escritora robaba el falo, como Prometeo robó el fuego. Ser escritora parecía poner en tela de juicio la condición de mujer. Sexo y género entraban en discusión. Pasaba en todos los órdenes de la vida: tampoco las mujeres hablaban en público, ni votaban, ni iban a la universidad. La lucha por ganar esos espacios ha permitido que esa condición se modificara, pero aún hay exclusiones importantes: hay pocas mujeres en la Real Academia de la Lengua Española, pocas mujeres se dedican a la crítica literaria, pocas dirigen periódicos, pocas tienen poder. (Peri Rossi).

Es decir, la mujer escritora estaría ocupando un puesto que no le pertenece según la razón patriarcal y esos temores de posible usurpación son los que hace que los varones utilicen estrategias para conservar su lugar y su poder, el poder de la palabra, entre otros. También Juana Castro y M<sup>a</sup> del Valle Rubio coinciden en esta apreciación.

También la mujer encuentra otros obstáculos fuera de su propia familia. Los concursos literarios, las editoriales, suelen estar regentados en su mayoría por hombres y no todos están dispuestos a ceder el paso a una mujer. No es justo que sigamos siendo tan sólo la eterna compañera de los eternos silencios de los hombres. (Rubio, M V., 1991: 23-24).

Y dificultades con el otro género, el masculino, porque han sido educados para vernos a nosotras como las recién llegadas (a los márgenes). Las leyes no cambian a las personas. Para cambiar el pensar, el sentir, para cambiar los mitos... hacen falta todavía muchas generaciones. (Juana Castro).

En el capítulo dedicado a analizar los rasgos peyorativos que arrastra la voz 'poetisa' veíamos cómo en el siglo XIX una de las actitudes más comunes de los escritores hacia las escritoras era la de un paternalismo de bajo cuño que presentaba a las mujeres como seres dependientes que, para autorizarse en la autoría, necesitaban el permiso masculino de maridos, amigos escritores o críticos que ejercieran de mentores. Resulta curioso comprobar cómo a comienzos del siglo XXI, todavía podemos encontrar ejemplos que nos recuerden este lastre decimonónico. El caso es que el crítico Manuel Gregorio González en una reseña a la poeta Aurora Luque en la revista Mercurio después de valorar muy positivamente las características de la obra de la poeta, cierra el comentario con estas palabras: "A mí, sin embargo, me gustan dos versos infantiles, de niña ilusionada, que se alejan por un momento de la Hélade. Ahí van: "o aquel sabor a polo de naranja / de las viejas mañanas de domingo" (González, M. G., 2003: 38).

Como se observa no son versos infantiles, sino versos que evocan la infancia. No es lo mismo. Resulta curioso que el citado crítico, de la obra de Aurora Luque, una obra que podríamos calificar de madurez, resalte justo esos versos para apartarla de lo que la poeta ha construido como mundo propio, culto y complejo y desplazarla de mujer adulta a “niña ilusionada”.

El hombre acecha. El hombre vigilante es el que retrata M<sup>a</sup> del Valle Rubio en su respuesta al cuestionario en 2004: “El hombre (padre, marido...), aunque lo haga o no a cara descubierta, siempre vigila y teme”, argumentos que ya había glosado en *Conversaciones y poemas*.

Puedo hablar de mi caso. Creo que el primer obstáculo es el hombre. Si este es muy posesivo, algo dictatorial, temeroso de que la hija, la mujer, asome sus orejitas al mundo... No es que mi marido se haya puesto a decirme “no escribas” Pero por la noche, que es cuando puedo escribir, el marido es como un vigilante que acecha y aunque no me esté acechando, lo siento así. Son concepciones ancestrales que nosotras hemos de desterrar. La mujer tiene que demostrar al hombre, y de hecho lo hace ya más de una, que quiere y puede. (Rubio, M. V., 1991: 23-24).

Las dificultades para conciliar literatura y pareja o literatura y vida familiar son acusadas por las poetas: “Hay parejas, compañeros o maridos que no llegan a comprender, ni a aceptar esta dedicación a la escritura” (Goya Gutiérrez); “He visto a muchas mujeres escritoras, en tertulias, que están separadas y que han dicho que es imposible conciliar la pareja con la literatura. Yo me he empeñado en conciliarlo porque quiero, pero resulta muy difícil” (Castro, J., 1991: 61-61); aunque también encontramos posiciones optimistas de colaboración y entendimiento: “A partir de que me decidí a publicar (o a intentarlo), en mi entorno se lo han tomado más en serio; algunos amigos, mis padres y sobre todo mi marido me han apoyado mucho” (Aurora Saura). Por otra parte, Clara Janés critica sin ambages el “maltrato por parte de editores y críticos”.

La conocida aseveración de Virginia Woolf sobre la necesidad de las mujeres de independencia económica y de un lugar para poder estar y ensimismarse en la soledad y en la escritura, sin ser invadidas por otras personas o tareas, lo que se ha denominado una “habitación propia” está muy presente en las reflexiones de las poetisas. Así Lola Wals critica “la falta de un espacio físico propicio a la creación”; espacio que no es sólo físico, sino psicológico. “Lo más difícil para una escritora es poder salvaguardar su espacio mental, tan necesario para la creación. A menudo tenemos que compatibilizar muchos roles, y nos queda la sensación de que no llegamos a todo” (Mariana Colomer).

Las dificultades nos las impone la malhadada idea (que persiste) de que somos responsables del cuidado de la casa y de los hijos; esto se lleva mucho tiempo, a veces sólo tiempo “mental”, pero lo suficiente para impedir la concentración que requiere escribir. Las mujeres de mi generación no hemos sabido/podido liberarnos demasiado, aunque algunos se empeñen en decir otra cosa. (Aurora Saura).

Nosotras, para escribir, tenemos que superar toda una carrera de obstáculos de la que los hombres se vienen librando desde siempre: las obligaciones domésticas, el cuidado de hijos y familiares ancianos, que tradicionalmente recae sobre las mujeres... En definitiva, la falta de espacio, de esa “habitación propia” de que hablaba Woolf y que va más allá de lo limitado y concreto de una pieza de la casa. (Isabel Rodríguez).

Encontramos también posiciones cercanas al patriarcado que sitúan a las mujeres en posiciones de minoría de edad: “La propia inseguridad (cada vez menos), la inexperiencia en el espacio público” (Lola Wals); “Las mujeres a veces se enredan las cosas y no saben decidir bien lo que realmente quieren” (Mercedes Castro); “Otra dificultad añadida, por lo menos en mi generación, es la pérdida de energía, el desgaste que se ha empleado en convencernos a nosotras mismas de que somos individuos, con valores y posibilidades” (Lola

Wals). Dificultades derivadas de una larga historia de lastres sexistas en los que la mujer ha desempeñado papeles secundarios. Así a la pregunta sobre cuál es el mayor obstáculo en el camino de un poeta, o una poeta, Rosa Romojaro describe la falta de energía para defender el derecho a escribir contra todos los obstáculos.

Imagino que para cada uno será algo distinto y que dependerá sobre todo del medio en que se viva y de la propia personalidad. Los errores, la debilidad a la hora de defender lo que se siente como vocación, todo esto se va apagando y te puede ir apagando. [...] Cuando no se es lo suficientemente fuerte para atajar lo que se te presentan como impedimentos, por muy codificados que éstos estén como normalidad o como deber, lo paga la escritura, o la música. Creo que éste es uno de los factores para que haya habido menos literatura femenina. Ahora no tiene por qué ser así. (Romojaro, 1991: 123).

A la pregunta de Sharon Keefe Ugalde en *Conversaciones y poemas: ¿Crees que todavía hoy en día es más difícil para la mujer que para el hombre tener el tiempo y la tranquilidad necesarios para escribir?*, Carmen Borja responde:

Parecen cosas tontas y absurdas, pero que se dan de continuo en la vida cotidiana y que te impiden o dificultan desarrollarte al cien por cien como escritora o como poeta. Nos falta todavía esa especie de egoísmo que nos ayude a eliminar lo anecdótico, lo accesorio, todo aquello que hemos asumido como propio sin serlo. (Borja, 1991: 222).

Opiniones que dialogan con la expresada por María Sanz, en el polo opuesto:

Estoy soltera y dedico todo mi tiempo libre a la poesía. Si me hubiera casado, a lo mejor habría tenido que dividirme más en otras cosas, aparte de trabajar en la calle. Aunque, creo que el tiempo que una se quiera dedicar a lo que es su vocación, no se lo quita nadie, por mucha

oposición que haya, y más en la literatura, porque con que te metas en un sitio con un papel y un lápiz donde no te vea nadie, escribes<sup>33</sup>. (Sanz, 1991: 204).

La falta de apoyo por parte de las administraciones públicas es otro de los factores aducidos en contra de la producción y recepción de la obra de las poetisas. Pilar Sanabria se queja de cómo las administraciones públicas favorecen el zancadilleo entre las mujeres ya que los recursos son limitados y no se reparten entre todas por igual. Aunque la autora cordobesa no llega a especificar detalles de esta situación es fácil pensar en el reparto de lecturas, de subvenciones para ciclos de conferencias, encuentros o participación en jurados, en fin, en aquellas situaciones que pueden contribuir a que la poesía escrita por mujeres se haga visible de una manera general y no sólo encarnada en unas cuantas.

Julia Uceda critica los años de Dictadura, —“una dictadura es un inmenso silencio: no bullen más que los rinocerontes” (Uceda, 2003: 62)—, muchos más duros para las mujeres, así como la falta de apoyo por parte de instituciones de las que cabía esperar todo lo contrario, como es el caso de la Universidad. La huida de Julia Uceda de los cánones del patriarcado queda patente en sus palabras en la entrevista de Noni Benegas: “Por eso volé dos veces: desde la oferta para ser una mujercita de mi casa hasta la Universidad, y desde la Universidad, en la que como mujer, incluso con el doctorado, no podía aspirar a grandes posiciones (según me dijeron) a los Estados Unidos” (Uceda, 2003: 62).

Otra de las cuestiones que atañen directamente a las escritoras es la de encontrar dificultades para situarse en el centro, y no quedar desplazadas en los márgenes. “Marginación y machismo general”, dice rotundamente Clara Janés. Opinión compartida por otras poetisas: “España ha sido y es la cuna del

---

<sup>33</sup> Quizás no sea tan fácil, ¿qué hay de la invasión mental de las “cargas femeninas”?

machismo y hoy por hoy cada una de nosotras ha pasado exámenes específicos y exclusiones por el hecho de ser de sexo femenino. (Rubio, F., 1991: 134).

Es un hecho cierto que a lo largo de la Historia la mujer siempre ha tenido más dificultades para desarrollar cualquier actividad profesional y social frente a los hombres. No obstante, habría que analizar las diferentes sociedades actuales para hablar de la mujer creadora. No es lo mismo, por ejemplo, la mujer poeta en España que en el Mundo Árabe. Centrándonos en España, actualmente, existen más oportunidades de desarrollo intelectual para la mujer. Creo que en nuestro país es aceptada y valorada como tal. (Belén Juárez).

Veo el asunto con optimismo y, sobre todo, lo conseguido pienso que es irreversible e imparable. Lo que no sé es quién pagará los platos rotos en el proceso ni qué precio costará a la sociedad estos cambios necesarios. Cambios acompañados de sangre (mujeres maltratadas y asesinadas). Todavía estamos en la Edad Media de las consecuciones, al menos en nuestro país. La cosa es mucho más compleja de lo que parece. (Lola Wals).

No hay más que ver los nombres de mujeres que figuran en las antologías o en los libros de texto de bachillerato o de primaria. En nuestro país todavía prima un pensamiento androcéntrico en todos los ámbitos y en el de la creación más. Somos un país muy atrasado en cuestiones de cultura ya que en el contexto europeo, y no digamos en el americano, la creación de las mujeres está, lentamente, eso sí, alcanzando lugares de visibilidad evidente. Aquí no y menos en el momento actual en el que la derecha más carca domina los medios. (Cinta Montagut).

No existen mujeres poetas que tengan el prestigio que han conseguido a lo largo de la historia hombres poetas. La mujer no escribe en un ambiente donde su obra se valore como tal, pues no se ha valorado históricamente. (Julia Barella).

M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla concluye afirmando que todavía hoy hay que “vencer cierta incompreensión si se escribe desde nuevos postulados feministas”. En general es costumbre aceptada el que la mujer tenga que mostrar su valía el doble que los hombres, por lo que M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla entiende que para las mujeres que no arriesgan, escribir no supone mayor dificultad, sí para las que buscan nuevas vías de exploración y de comunicación, en ese caso “el rigor es la única forma de ser creíbles académicamente” (Hermosilla); con lo cual a las mujeres siempre se les está pidiendo más. “La mujer tiene que demostrarlo el doble que los hombres, aunque sólo sea por el arrastre de la historia que ha sido siempre un mundo hecho por hombres para los hombres” (Encarnación Pisonero); “Creo que las mujeres tenemos que estar demostrando siempre que hacemos las cosas bien para que se nos haga caso, en la literatura como en todo” (Aurora Saura).

Una vez consideradas las cuestiones generales sobre las dificultades que las escritoras han encontrado de manera individual y sobre todo por razón de género, pasamos a comentar aquellas opiniones más íntimas que revelan posturas de agravio o de solidaridad, de serenidad o crispación.

A la pregunta de si se han sentido o no perjudicadas por el hecho de ser mujer, responden afirmativamente muchas poetas: “En general siempre” (Clara Janés); “Sí” (Julia Barella); “Eso es algo que no se puede constatar, y por lo tanto, no se puede decir” (Juana Castro); “Sí, quién no, aunque no lo sepa o no lo quiera saber. Todavía y por mucho tiempo este mundo es “cosa de hombres” (M<sup>a</sup> del Valle Rubio); “Como autora de ensayos de crítica literaria en general, no. Pero sí he de reconocer que a veces mis publicaciones con sesgo de “género” han levantado suspicacias” (M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla); “Desafortunadamente la discriminación existe, y curiosamente también la ejerce la propia mujer con la mujer” (Rosa Díaz). “En general, en este campo vocacional como para cualquier empleo, creo que aún hoy se considera en menos a las mujeres” (Encarnación Pisonero); “Indudablemente hay un prejuicio ante una mujer que escribe o que crea, sea cual sea su creación. Me he sentido claramente discriminada en la

crítica y en la publicación” (Cinta Montagut); “Sería muy difícil sentirse mujer y no sentirse, al mismo tiempo, desplazada, discriminada, postergada” (Cristina Peri Rossi); “No es a mí a quien perjudica el hecho de ser mujer, es a todas nosotras, las que escribimos y somos mujeres” (Concha García); “A veces, pero siempre me ha parecido que los que me marginaban eran muertos vivientes, me he sentido orgullosa de ser silenciada por ellos” (Julia Oxtoa).

Sí, en más de una ocasión –congresos, antologías, lecturas– me he sentido parte de una cuota, o he notado que mis poemas, además del examen literario, tenían que aprobar también un examen personal. Existen aún muchos prejuicios en un mundo que es mayoritariamente masculino, y creo que –en cierto modo– nosotras mismas somos quienes impedimos que se avance. (Elena Medel)

He sido bien tratada en las antologías femeninas y en las generales muy mal, ya que sólo una minoría de nosotras consigue entrar en el canon literario (tampoco sé muy bien bajo qué criterios las seleccionan ya que suelen variar de unas a otras). (M<sup>a</sup> Luz Escuín)

Creo que sí, que el ser mujer ha sido de alguna manera un “handicap” para mí, aunque es imposible de demostrar y puede parecer soberbia el creer que uno ha merecido en algún momento más atención. Además las causas son muy complejas: creo que hay un inconsciente social que nos sitúa a las mujeres, de entrada y en igualdad de circunstancias, en un segundo término. No estoy diciendo que sean “los hombres” sino los hombres y las propias mujeres: el imaginario social. (Ángeles Mora).

Como escritora que escribe no me he sentido nunca perjudicada por ser mujer, al contrario. Como escritora que recita, he recibido a veces incomprendiones o malas caras de algún hombre. Como escritora que publica sí me he sentido perjudicada, o, más que perjudicada, sola y desorientada en medio de un mercado literario que no conozco. (Milena Rodríguez).

Más allá del evidente predominio masculino, el ambiente parece a veces lleno de susceptibilidad, de miedo, de oportunismos varios, de clisés simplistas, incluso de estupidez. Guerra de sexos aparte, el mundo de la creación es una jungla y siempre lo será; escribimos para no morir (tanto) y para vivir mejor (social y / o económicamente), pero somos muchos, los recursos son limitados y la memoria humana es muy selectiva. En estas circunstancias la lucha es implacable, bien entre individuos, bien entre colectivos. (Ana Sofía Pérez-Bustamante).

Por el hecho de ser mujer sí, claramente y casia diario. La discriminación es sutil, pero existe, sobre todo en el tratamiento de los hombres hacia una, en el aula, en un bar, en un taxi, en la calle, en la piscina, en un parque.[...] Poco ha mejorado la seguridad para las mujeres. Por el hecho de ser escritora, no tanto, he tenido suerte con mi editor, [...] aunque quizá, en el terreno público, en los medios de comunicación, tengo la sensación de que lo que una diga o escriba parece tener menos valor y credibilidad que lo que dicen los hombres que, generalmente, hablan más alto. (Eli Tolaretxipi).

No diría PERJUDICADA (*sic*), pero sí se me ha hecho notar. Por otra parte claro que lo soy: otra cosa es los que piensen sobre ese perjuicio muchas hombres y también muchas mujeres. Pero en este caso ni unos ni otras me preocupan. (Julia Uceda).

En el extremo opuesto, el número de poetas que aseguran no haber sentido discriminación es sustancialmente menor: "Hasta ahora no" (Mertxe Manso); "No, en ningún momento. Incluso me atrevería a decir que lo contrario" (Marta Agudo); "No. Siempre me he sentido libre interiormente para expresarme, y no me importa escribir al margen de modas. Me siento segura de lo que puedo aportar al mundo como mujer creadora" (Mariana Colomer); "No, al menos conscientemente" (Ángela Serna); "Yo no me he sentido particularmente perjudicada" (Aurora Saura); "No especialmente, pero puede

que sea una obcecación o una ingenuidad por mi parte. O, simplemente, que he sido afortunada” (Guadalupe Grande); Rosaura Álvarez responde con un no rotundo, sin ningún comentario, mientras que otras poetas ofrecen múltiples detalles.

No, nunca, pero eso seguramente se debe a que nunca he sentido el deseo de convertir la publicación o el reconocimiento en el eje de mi creación literaria. Yo con lo que disfruto es con el hecho de escribir, y lo de ser conocida por el público en general no me motiva. Me encanta que lo que escribo lo lean mis amigos y me den su opinión, ese diálogo sí me interesa. (Isabel Rodríguez).

Es significativa esta respuesta, pues supone admitir que mientras la poesía circula por ámbitos privados no hay peligro de marginación, porque nace ya marginada y se acepta la marginación. Lo duro sucede cuando la poesía de las mujeres contienda en la misma arena que la de los hombres. Opinión parecida a la de Isabel Rodríguez es la de Lola Wals quien admite no haberse sentido discriminada, quizás porque se ha mantenido alejada del “mundillo” literario.

No. Y si he sido perjudicada no me he dado cuenta. También es verdad que yo vivo muy apartada de todo el “mundillo”, que nunca me he metido de lleno en él. He notado, hace tiempo, lo contrario, la galantería masculina y el desconcierto de los hombres ante las mujeres en general y ante las creadoras en particular. Pero creo que eso es el reducto de una cultura y sociedad machistas, con roles y prejuicios. No creo en la misoginia declarada y abierta, salvo excepciones que, hoy, resultan casi extrañas y anacrónicas. Ni en la misoginia consciente de los hombres individualmente analizados. Sí en la de la sociedad que todavía es un reto a conseguir de pleno. También existe el machismo y la misoginia, encubierta o por ignorancia, de muchas mujeres. Pero este tema es largo y complejo de tratar aquí. (Lola Wals).

No he sido consciente de ello, ni en ese plano ni en ningún otro. [...] Voy por la vida dando por hecho que si algo quiero lo consigo (no es soberbia, comprende, es autoestima o algo mucho más íntimo o difícil de conseguir. Pero no busco la gloria por el camino de la poesía. [...] Quiero ser lo más feliz posible. (Mercedes Castro).

No he experimentado esa sensación de verme perjudicada como escritora. Sí tendría que decir, supongo que al igual estarán de acuerdo conmigo otras compañeras, que se ha atendido más a la Literatura escrita por hombres que por mujeres. Pero personalmente no creo haber apreciado esa sensación. (Pilar Sanabria).

Me he sentido muchas veces perjudicada por el hecho de ser poeta, no por ser mujer. [...] ser mujer no me ha beneficiado ni perjudicado en ningún momento. (Belén Juárez).

No. Más bien, me he sentido favorecida. Lo de la "cuota" femenina alguna vez me ha valido para estar en lugares de privilegio. Pero sé de muchos casos de mujeres que sí han tenido obstáculos, tanto dentro de su entorno familiar como fuera. (Josefa Parra).

No, nunca me he sentido perjudicada como escritora. Siempre he tenido la suerte de tener buenos lectores y lectoras que han apreciado lo que hago como poeta. En el ámbito del estudio de los cómics, sobre todo en Estados Unidos (predominantemente blanco anglosajón) sí que he notado más mi género (y el ser hispánica) como un aspecto que sorprende y crea suspicacias entre los más conservadores. (Ana Merino).

No me he sentido perjudicada puesto que gracias al empujón del premio Hiperión tengo más facilidad para publicar y para que se cuente conmigo. Sólo me produce una risilla sarcástica el hecho de que ciertos críticos de repente destacasen "lo buena moza" que soy antes de ni siquiera mencionar mi poesía. Pero me resbala bastante. La poesía para

mí es un acto de autocomplacencia, y mis poemas me dejan muy satisfecha. (Esther Giménez).

**Sintetizamos a continuación algunas de las respuestas de las poetas a la pregunta sobre si se han sentido perjudicadas por ser mujeres:**

1. No se puede constatar, y por lo tanto, no se puede decir. Juana Castro.
2. Sí, en más de una ocasión –congresos, antologías, lecturas– me he sentido parte de una cuota, o he notado que mis poemas, además del examen literario, tenían que aprobar también un examen personal. Elena Medel.
3. No, nunca. Isabel Rodríguez.
4. Mis publicaciones con sesgo de “género” han levantado suspicacias. M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla.
5. No he sido consciente de ello, ni en ese plano ni en ningún otro. [...] Voy por la vida dando por hecho que si algo quiero lo consigo (no es soberbia, comprende, es autoestima. Mercedes Castro.
6. Escasa o nula presencia en las antología “generales”. M<sup>a</sup> Luz Escuin.
7. Se ha atendido más a la Literatura escrita por hombres que por mujeres Pilar Sanabria.
8. He notado, hace tiempo, lo contrario, la galantería masculina y el desconcierto de los hombres ante las mujeres en general y ante las creadoras en particular. (Lola Wals)
9. Misoginia en la sociedad en los hombres y en las mujeres. Lola Wals.
10. El ser mujer ha sido de alguna manera un “handicap” para mí. Ángeles Mora.
11. Creo que hay un inconsciente social que nos sitúa a las mujeres, de entrada y en igualdad de circunstancias, en un segundo término. No

- estoy diciendo que sean “los hombres” sino los hombres y las propias mujeres: el imaginario social. Ángeles Mora.
12. Como escritora que escribe no me he sentido nunca perjudicada por ser mujer, al contrario. Como escritora que recita, he recibido a veces incomprendiones o malas caras de algún hombre. Como escritora que publica sí me he sentido perjudicada. Milena Rodríguez.
  13. Me he sentido muchas veces perjudicada por el hecho de ser poeta, no por ser mujer. [...] ser mujer no me ha beneficiado ni perjudicado en ningún momento. Belén Juárez.
  14. No. Más bien, me he sentido favorecida. Lo de la “cuota” femenina alguna vez me ha valido para estar en lugares de privilegio. Pero sé de muchos casos de mujeres que sí han tenido obstáculos, tanto dentro de su entorno familiar como fuera. Josefa Parra.
  15. Desafortunadamente la discriminación existe, y curiosamente también la ejerce la propia mujer con la mujer. Rosa Díaz.
  16. Sí, quién no, aunque no lo sepa o no lo quiera saber. Todavía y por mucho tiempo este mundo es “cosa de hombres”. M<sup>a</sup> del Valle Rubio.
  17. No especialmente. Guadalupe Grande.
  18. No, nunca me he sentido perjudicada como escritora. Ana Merino.
  19. creo que aún hoy se considera en menos a las mujeres. Encarnación Pisonero.
  20. Sería muy difícil sentirse mujer y no sentirse, al mismo tiempo, desplazada, discriminada, postergada. Cristina Peri Rossi.
  21. Me he sentido claramente discriminada en la crítica y en la publicación. Cinta Montagut.
  22. A veces pero siempre me ha parecido que los que me marginaban eran muertos vivientes, me he sentido orgullosa de ser silenciada por ellos. Julia Otxoa.
  23. No diría PERJUDICADA, pero sí se me ha hecho notar. Julia Uceda.

24. Yo creo que nunca he tenido ni apoyos ni dificultades añadidas a causa de ser mujer, ni literaria, ni artística, ni profesionalmente. M<sup>a</sup> Carmen Pallarés.
25. Me produce una risilla sarcástica el hecho de que ciertos críticos de repente destacasen “lo buena moza” que soy antes de ni siquiera mencionar mi poesía. Esther Giménez.

### 3.3. Dificultades para publicar.

En los capítulos anteriores hemos anotado múltiples quejas y opiniones de poetas en cuanto a la situación actual de la poesía y el lugar que ocupan las mujeres. En *Conversaciones y poemas*, ante la pregunta de Sharon Keefe Ugalde “¿Te parece que dentro del mundo literario existen todavía prejuicios sutiles en contra de la mujer?” Luisa Castro respondía:

Pienso que los hay y que no son sutiles. Los prejuicios son descarados y el más grande, me parece a mí, viene del lado de los escritores y las escritoras aposentados ya en su lugar de escritor, tanto de hombres como de mujeres. Como todas las que estamos escribiendo somos demasiado jóvenes a sus ojos, siento que para ellos eso tenga algún tinte de amenaza. Lo veo venir y casi lo sufro. O sea, veo que no son vistos con buenos ojos los escritos de la gente joven Y si eres mujer, pero aún, porque tienen la coartada de echarte en cara que has tenido éxito porque eres tía. (Castro, L., 1991: 292-293).

Trataremos en este capítulo de analizar las dificultades que acusan las mujeres en torno a la creación y recepción de sus obras. En este sentido, clasificamos las respuestas de las poetas al cuestionario enviado así como las procedentes de otras fuentes: entrevistas, poéticas..., según las cuales, los principales escollos –y en algunos casos ventajas– para poder publicar y que además las obras sean difundidas con normalidad sería los siguientes:

- a) Invisibilidad de las mujeres.
- b) Permanencia de las poetas en los márgenes.
- c) Falta de apoyo por parte de editoriales, antólogos, críticos...
  - Ausencia de las antologías, reseñas.

- Menor atención crítica.
  - Competitividad con los varones.
  - Hermandad masculina.
- d) Escaso apoyo de las instituciones.
  - e) Falta de apoyo entre las mujeres. Envidias.
  - f) Pocas escritoras dedicadas a la crítica, a dirigir suplementos, revistas, literarias, colecciones , editoriales....
  - g) La poesía de mujeres como moda.
  - h) Colecciones específicas para escritoras.
  - i) Canales de distribución de la poesía.
  - j) Opiniones positivas sobre las posibilidades de publicación de las mujeres.

Efectivamente, el acceso a publicaciones dignas, en editoriales de prestigio, en paridad con los poetas coetáneos es el anhelo general de las poetas. Pese a los avances obtenidos, se presenta el mundo literario como claramente jerarquizado, donde las mujeres se vuelven muy pronto invisibles, si es que alcanzan la visibilidad, y se sitúan en los márgenes, frente a los varones que ocuparían el centro. Así lo manifiesta Clara Janés ante el comentario de Sharon Keefe Ugalde: “O sea, durante los últimos diez años de transición, ¿esta jerarquía no ha llegado a desaparecer del mundo literario? No, no, qué va” (Janés, 1991: 49). Así lo reconoce Olvido García Valdés: “Que las mujeres que escriben, aunque se les reconozca en principio un *valor* equiparable al de sus colegas varones, se vuelven muy pronto invisibles, canónicamente invisibles, también es un hecho” (García Valdés, 1999: 93-94).

El relegar a las poetas a los márgenes provoca que se tomen muy poco en cuenta sus obras y se tenga la creencia de que el mundo literario es predominantemente masculino, reduciéndose el papel de las mujeres a una posición secundaria, limitándose a aceptar a algunas, muy pocas, que cumplan el papel de cuota en las antologías generales y a veces ni eso. Así lo manifiestan Juana Castro y Milena Rodríguez.

La mayor dificultad es que la poesía de las mujeres se sitúa en los márgenes, y en los márgenes caben muy pocas. Todavía se cree, erróneamente, que hay menos poetas mujeres que poetas hombres, pero lo que sucede es que el espacio ocupado por los varones hace que resulte muy difícil el acceso para ellas. (Juana Castro).

Determinadas visiones o posiciones de poetas mujeres pueden resultar chocantes para el mundo literario, que es, esencialmente, un mundo masculino; para este mundo, determinados temas abordados por las poetas pueden, asimismo, ser considerados menores, intrascendentes, o de escaso interés. En el segundo caso, el análisis es más complejo, o más simple, según se mire. (Milena Rodríguez).

La falta de apoyo por parte de editoriales, antólogos y críticos se evidencia en la escasa representación de las mujeres en antologías, así como en reseñas en revistas y suplementos prestigiosos. “A las mujeres no se les premia, no se les reseña, no se les antologa, y el resultado es que un editor difícilmente puede apostar por una autora en esas condiciones” (Elena Medel).

La poesía es un género menor para las editoriales y no tiene ninguna importancia en la vida pública. En cuanto a las antologías, generalmente están hechas por hombres y éstos no suelen leer a las poetas, o lo hacen de manera sectaria. El capillismo en poesía es más frecuente todavía que en otros géneros literarios y como en las cofradías, en las capillas no entran mujeres, salvo que pasen por la entrepierna de algún vate, narrador, crítico o editor famoso, y ni así. (Cristina Peri Rossi).

El problema es la publicación, la difusión y la crítica de la obra de las mujeres. No hay más que ver los nombres de mujeres que figuran en las antologías o en los libros de texto de bachillerato o de primaria. En nuestro país todavía prima un pensamiento androcéntrico en todos los ámbitos y en el de la creación más. Somos un país muy atrasado en

cuestiones de cultura ya que en el contexto europeo, y no digamos en el americano, la creación de las mujeres está, lentamente, eso sí, alcanzando lugares de visibilidad evidente. Aquí no y menos en el momento actual en el que la derecha más carca domina los medios. (Cinta Montagut).

Ángela Serna insiste también en que el problema de la escritura de las mujeres se presenta sobre todo a la hora de “su representación en antologías, siempre inferior a la de los poetas hombres, salvo en antologías exclusivamente de mujeres (obviamente)” (Ángela Serna).

Publicar poesía, como sabes, es difícil si no estás relacionado con círculos literarios y no tienes algún “padrino” o amigo influyente (bueno, tal vez si eres magnífico y llamas la atención desde el principio); también puedes tener la suerte de “caerle en gracia” a algún escritor ya asentado o al responsable de alguna editorial. (Aurora Saura).

La menor atención crítica también es muy evidente en opinión de las poetas. “Veo más problemas para difundir su obra que para publicar. Cada vez creo que la crítica es menos libre, suele estar dirigida por las grandes editoriales, por el poder en definitiva” (Encarnación Pisonero); “Hay todavía en el mundo académico, de medios de comunicación, de crítica literaria, de editoriales etc. grandes obstáculos de misoginia que impiden que a las escritoras se les coloque en el lugar que les corresponde” (Julia Otxoa).

Es evidente que los críticos y los editores siguen siendo hombres en su mayoría y analizan, reseñan y publican más libros de hombres que de mujeres. Lo mismo ocurre con los organizadores de congresos, encuentros, recitales, etc. También es verdad que hay mujeres “token” o “privilegiadas”, “elegidas” por ellos como portavoces de lo femenino. No deja de ser una mentira mediática más. (Eli Tolaretxipi).

A la hora de publicar tampoco creo que tengan más dificultades que los hombres. La difusión de nuestra obra sí me parece más difícil que la de los varones. La crítica nos hace mucho menos caso. Una mujer tiene que demostrar mucho más. Se considera que la tradición poética es cosa de hombres y que nosotras no somos originales sino meras continuadoras o incluso intrusas. El separar en un grupo aparte a las “poetisas” fue una “condición” para que se aceptara socialmente en el siglo XIX que las mujeres publicaran poemas. La poesía femenina era así una cuestión aparte que no dañaba para nada la poesía en serio. Esto no se ha borrado plenamente del inconsciente que funciona en nuestro mundo literario. (Ángeles Mora).

Por su parte, Carmen Borja también entiende que en el mundo literario permanecen algunos prejuicios en contra de la mujer.

Sí que los hay, desde el editor hasta el público, pasando por la propia creadora. Tengo la impresión de que a la hora de dar una conferencia, por ejemplo, a ningún escritor si es hombre se le pide ningún tipo de imagen especial. Nosotras, sin embargo, tenemos que seguir dando una imagen. Tenemos que ser lo más atractivas posible, estar vestidas y saber desarrollar algún truco femenino, porque es lo que espera el público. Pero tampoco quiero pintar un panorama excesivamente negro, porque no lo es. (Borja, C., 1991: 222).

Y Clara Janés responde en el mismo sentido ante la pregunta: Durante los años de tu carrera literaria, ¿ha existido en España igualdad de trato para la mujer escritora; por ejemplo, con respecto a premios literarios, acceso a casas editoriales o en otros contextos más sutiles?:

Yo creo que no, pero tal vez eso sea debido a mi personal experiencia, son cosas que detecto, pero no se pueden expresar con exactitud matemática. Creo que sigue el dominio del hombre, que éste no está dispuesto a soltar las riendas que posee, que por ello minimiza a la

mujer, sobre todo si es independiente, si no representa a la figura de la mujer tradicional, es decir, apoyada y amparada en el hombre. Hay, además, el tema de los homosexuales, que es muy fuerte. (Janés, C., 1991: 49).

Y si eres mujer, pero aún, porque tienen la coartada de echarte en cara que has tenido éxito porque eres tía, y si no esgrimen la excusa a de que te han publicado porque eres mujer, dicen que has conseguido publicar gracias a tal y cual. Me parece sórdido y eso existe. Es una presión con la que he vivido el año pasado, con la que ha vivido alguna colega mía más, una presión que seguramente muchas han tenido antes de ponerse a publicar algo. Es una situación que no es normal en absoluto y baraja tanto el hecho de que eres mujer como el hecho de que eres joven. Son dos cosas que de alguna forma imponen a la gente que ya está en su trono. (Castro, L., 1991: 292-293).

La competencia con los varones es fuerte en un mundo como el de la poesía donde los derechos de autor son nulos y los poetas han de repartirse las lecturas conferencias, mesas redondas y otras primicias de las instituciones. La publicación es el caballo de batalla del escritor. Los hombres, que están ahí desde siempre, quizás conocen más el terreno, no han tenido que pasar, como nosotras, de la nada a intentar algo, algo que es nuestro pero no pudimos disfrutar. La competitividad, por ahora, parece ineludible. (Lola Wals).

Y es que la hermandad masculina ha funcionado desde antiguo, no así la *sororidad*, o hermandad lírica femenina, que muchas poetas reivindican desde presupuestos feministas.

El mundo de la literatura, y de la poesía en particular, como casi todos los mundos minoritarios, es un mundo bastante cerrado, mafioso, casi podríamos decir (premios, publicaciones, encuentros) y, por tradición, educación, "hermandad masculina", etc., los hombres suelen moverse mejor en esos ambientes. (Milena Rodríguez).

Del escaso apoyo de las instituciones se queja Pilar Sanabria: “Sigue habiendo reticencia a publicar poesía escrita por mujeres por parte de editoriales e incluso administraciones”. Y otras autoras se lamentan, sobre todo de la envidia y de la falta de solidaridad entre las mujeres.

No hace gracia entre las más veteranas que una autora joven consiga, con cierta rapidez, algo —publicación, reseñas, antologías— por lo que ellas llevan años luchando y que quizá nunca tengan. Este recelo propicia que el acercamiento entre las generaciones más jóvenes y las más mayores no exista en las mujeres, mientras que en los hombres es habitual e, incluso, esencial para ambos grupos. (Elena Medel).

Sin embargo no todas están de acuerdo y encontramos otros testimonios que contradicen al anterior. Así Mercedes Castro valora a las poetas precedentes: “Gracias a nuestras antecesoras lo tenemos más fácil”; y Cristina Peri Rossi se manifiesta a favor de la hermandad entre mujeres.

El capillismo en poesía es más frecuente todavía que en otros géneros literarios y como en las cofradías, en las capillas no entran mujeres, salvo que pasen por la entrepierna de algún vate, narrador, crítico o editor famoso, y ni así. Aunque me pregunto para qué querríamos las mujeres formar capillas. Mi experiencia me indica solemos ser más generosas, más abiertas, más colaboradoras. Quizás porque quienes carecen de privilegios deben unirse para luchar contra el poder. (Cristina Peri Rossi).

La lógica de la marginación es el escollo inevitable que esgrime Pérez Bustamante, al margen de las razones de género.

Publicar y difundir obra es complicado en cualquier caso. Me consta que hay más *lobbies* exclusivamente masculinos que femeninos, pero, en última instancia, si te marginan de una forma u otra te puede dar lo

mismo que lo haga un *lobby* masculino, femenino o mixto. (Ana Sofía Pérez-Bustamante).

Parece claro que son minoría las escritoras dedicadas a la crítica, a dirigir suplementos, revistas, literarias, colecciones o editoriales. Recordemos a Luzmaría Jiménez Faro, directora de Torremozas; Rosa Lentini, codirectora de Iguitur; Ángela Serna, directora de la revista *Texturas*, Isabel Rodríguez, directora del Aula de poesía de Priego de Córdoba y de la colección *Manantial* de poesía; Aurora Luque, editora reciente, en los primeros años del siglo XXI; Concha García, Cinta Montagut, Neus Aguado, Rosa Romojaro, dedicadas a la crítica. Así lo entienden las poetas: “Quizás nos falta ocupar más puestos de directora de revista, de suplemento, de editorial” (Lola Wals); “Yo creo que mientras este segundo nivel de críticos, editores, etc, no vaya siendo tomado por mujeres, seguiremos en el anonimato” (M<sup>a</sup> Luz Escuin).

Para publicar, hay más dificultades, y creo que el panorama no cambiará hasta que las mujeres estén lo suficientemente representadas en los consejos de dirección de las editoriales y organismos similares. En cuanto a la difusión, en narrativa sí hay más equiparación entre hombres y mujeres (ahí están los casos de popularidad de tantas novelistas que venden todo lo que sacan) , pero en poesía aún queda mucho por andar. Hay todavía mucho machista, incluso entre los propios poetas, lo cual me parece aún más grave. (Josefa Parra).

Según Pilar Sanabria, el echo de concebir la poesía escrita por mujeres como moda, pese a que aparente lo contrario, no favorece a las mujeres, sino a los que quieren lucrarse de un producto literario sin importarle la pervivencia de las poetas: “Hay instituciones y editoriales que aprovechan esa que yo llamo “detestable moda de la literatura escrita por mujeres” (Pilar Sanabria).

A menudo he sentido una especie de desconfianza, de desaliento y te voy a decir por qué. Llega un momento en que te hacen pensar si es que vale tu

trabajo o si solamente vales porque eres mujer. Si pesa más tu circunstancia que tú. Te hacen caer en una duda espantosa y cuestionas: si yo fuera un hombre que escribiese eso, ¿me estarían ahora, como tú, haciéndome una entrevista? (Rossetti, 1991: 150).

Por otra parte, no cabe duda que las colecciones específicas para escritoras han facilitado la publicación y difusión: “Afortunadamente hoy la idea de colecciones dedicadas a mujeres escritoras abre vías de publicación para trabajos que, de otro modo, verían la luz con dificultad” (M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla). En la misma línea se expresa Amparo Amorós quien afirma que las mujeres probablemente “comiencen tarde a publicar, no a escribir”. Y continúa enjuiciando la dudosa oportunidad de facilitar la publicación por razones ajenas a las estéticas.

Aunque eso no está pasando últimamente, porque hay una especie de demanda de poesía escrita por mujeres, incluso superior a la realidad de las obras que están escribiendo las mujeres. Y yo creo que si queremos competir, como es legítimo, con la mejor poesía, hay que exigir un nivel de rigor y de calidad tan estricto como el que se aplica, o debería aplicarse, a los hombres. (Amorós, 1991: 79).

También Pilar Sanabria llama la atención sobre la distribución de poesía: “Los canales de distribución de la Poesía son escasos y muy precarios, no existen tampoco (salvo contados casos), revistas u otro tipo de publicaciones”.

Pese a todo encontramos opiniones positivas sobre las posibilidades de publicación de las mujeres: “Nunca me he sentido discriminada como mujer a la hora de publicar y difundir mi trabajo. Tampoco lo he visto entre mis colegas mujeres de profesión” (Ana Merino); “Soy afortunada. De momento no he tenido ningún problema para publicar gracias al Hiperión, de hecho no me esperaba aparecer en tantas antologías. Pero si quieres hablamos cuando acabe el siguiente libro, o dentro de unos años... Quién sabe” (Esther Giménez); “Actualmente hay una gran oferta de editoriales donde publicar. Personalmente

no he tenido dificultad para publicar mis libros ni para difundirlos” (Mariana Colomer). Rosaura Álvarez a firma que no hay dificultades para publicar “si la obra lo merece” y continúa: “Es más, creo que hoy, gracias a una costosa revolución feminista, las mujeres estamos de moda” (Rosaura Álvarez).

Sin embargo, los rostros de mujer son cada vez más frecuentes y sus obras creo que tienen salida. Cuando una obra se lo merece, a los críticos y editores no les importa quién los firme (en una época hubo incluso un “boom” femenino que recordarás). Quizá en poesía, donde el esfuerzo personal para mover los hilos es más claro y necesario, y depende mucho de la habilidad, las mujeres lo tengamos más difícil todavía. (Lola Wals).

La única dificultad que podría encontrar la mujer (al igual que un hombre) es la calidad de su obra. Actualmente un buen poemario se publica en editoriales serias bajo condiciones de absoluta valoración del texto. Otra cosa son las diferentes corrientes poéticas que discriminan tanto a hombres como a mujeres en el mundo de la publicación, este mundo discriminatorio existe, como todos bien sabemos, y es bastante fiero, pero ese es otro tema. (Belén Juárez).

Rosa Díaz sitúa el tema en términos individuales y de calidad de la obra, obviando aspectos sociales e ideológicos ligados a la recepción de la obra de las poetisas:

Sigo pensando, que cada cual puede correr suertes distintas o similares sin hacer valoraciones de sexo, aunque puede quedar más patente que haya una serie de mujeres que escriben muy bien, y teniendo “edad, saber y gobierno” [...] no han llegado a las buenas editoriales, ni a dar recitales o charlas en las Universidades, ni a las Academias, ni a los Premios Nacionales. Tampoco creo que la meta de la mujer, sea llegar a ciertas esferas, como cuota alícuota o paridad. Esto sería muy triste, y

reñido totalmente con las propias valoraciones del intelecto, y con la propia valoración de la mujer como persona. (Rosa Díaz).

En algunos casos aislados, no como norma general, hay reticencia ante las mujeres que escriben. Pero los factores que pudiera haber negativos, se compensan con otras ventajas, como es, últimamente, el interés que tienen los antólogos, incluso una serie de hispanistas que vienen de Norteamérica, por hacer antologías que reflejan la poesía escrita por mujeres. (Amorós, 1991: 77).

En este país donde no es fácil todavía que la mujer pueda destacar, lo de un premio es un poco escandaloso y espectacular. Justamente por novedad, todos los puntos de mira están ahí en observación de esa mujer que se distingue. Y el trato es bueno y sobrepasa al que se le daría a un muchacho. (Canelo, P., 1991: 100-101).

Creo que a las mujeres que, a partir de la guerra han escrito, se las conoce. [...] Yo creo que, de verdad, la discriminación puede ser laboral, temas de mano de obra barata, etcétera, pero en cuestiones de creación literaria, sería una frivolidad decir que hay o hubo una discriminación. También se puede hablar entonces de la discriminación que ha habido en los varones que estaban en las provincias españolas y que no tenían acceso a la “corte literaria” de Madrid. No se puede hablar de discriminación de la mujer sistemáticamente en este terreno, en otros, de leyes y de asuntos puramente jurídicos, hubo un momento que sí, pero ya desapareció en los países desarrollados o va camino de desaparecer. (Canelo, P., 1991: 101).

Siempre en este tema suelo hablar de mí, porque claro, cada uno cuenta las cosas como le van. En mi caso nunca ha sido una *handicap* el ser mujer. Al contrario, he notado que ciertas puertas se me han abierto y he tenido más ayuda y más apoyo por ser mujer. Nunca he tenido problemas a la hora de editar. Me he presentado a premios –quitando el de Carmen Conde, que sólo era para mujeres– en competición con

hombres, y hasta hoy he ganado limpiamente. Para mí no ha supuesto ninguna traba, ningún perjuicio. [...] El ser mujer no ha supuesto ninguna desventaja, en ningún sentido. (Sanz, 1991: 203-204).

Amparo Amorós y Amalia Iglesias entienden que cada vez se produce un trato más igualitario entre hombre y mujeres en el mundo de la literatura.

Sí, yo creo que sí. Lo que pasa es que las leyes que rigen la posibilidad de publicación, distribución y de alcanzar premios, no están ligadas al sexo, sino al poder. Y a veces, el poder se obtiene por el sexo. (Amorós, 1991: 81).

Creo que cada vez más. En mi caso personal y en el caso de las personas que me rodean, siempre lo he podido ver con mucho optimismo. Pero, aunque normalmente los medios públicos defienden a las mujeres que escriben, resulta que en las conversaciones privadas, en algunas ocasiones, se tiende a decir con cierto tono despectivo: “Esta mujer que escribe, no se sabe si está allí más porque escribe o porque es mujer”. (Iglesias, 1991: 272-273).



II.

CUESTIONES PARTICULARES Y TEXTUALES:  
HACIA EL ESTUDIO DEL USO POÉTICO DE LA LENGUA Y DE LA  
SIGNIFICACIÓN POÉTICA.



1. *La construcción del sujeto poemático: La medida de un viejo problema.*

Hay que tener quinientas libras al año y una habitación con un pestillo en la puerta para poder escribir novelas o poemas.

Virginia Woolf, *Una habitación propia*.

En el conjunto de la producción textual de la cultura española de finales del siglo XX, las mujeres —no como grupo adscritas a un género, sino como sujetos, de manera individual— adoptan diferentes posturas y estrategias ante las posibilidades metatextuales y lingüísticas, ante los valores ideológico-patriarcales transmitidos secularmente y que en buena medida las excluyen. Las mujeres, como creadoras, pueden aceptar o rechazar y por supuesto readaptar los presupuestos ideológicos de su cultura así como la representación que de ellas mismas configura la ideología dominante. En este sentido, observamos opiniones muy variadas por parte de las poetisas sobre su postura vital como escritoras y la conciencia individual y de grupo que mantienen ante el momento cultural que les ha tocado vivir.

Ante esto tendríamos que preguntarnos: ¿Cómo se manifiestan los múltiples sujetos poéticos adoptados por las poetisas: hay coincidencias, rasgos comunes o una amplísima diversidad? ¿Encontramos signos reivindicativos del papel de la mujer? ¿De qué papel: subversivo o resignado? ¿De qué manera se manifiesta? ¿Podemos hablar de máscaras autobiográficas y de ficcionalidad del yo o, por el contrario, aparecen signos autobiográficos que remiten a la realidad más que a la verosimilitud? ¿Con qué lenguaje se expresan? ¿Asumen un

lenguaje heredado o construyen nuevas significaciones? A todo ello trataremos de dar respuesta en los siguientes capítulos a través de los poemas y de las opiniones de poetas y críticas.

Mi personaje literario es una mujer, y el lenguaje que transmite es el lenguaje de otra mujer. He intentado, mediante el lenguaje precisamente, alterar ciertos significados homologados por la tradición judeo-cristiana (digamos que me he desprendido de esa “cultura” que aconseja e infunde varios temores). Vamos a dejarnos de reivindicaciones feministas de tercera fila, y de considerar que la poesía escrita por mujeres ha sido una novedad en España desde que Ana Rossetti y Blanca Andreu irrumpieron en el panorama poético con sus correspondientes libros. Es innegable que marcaron una nueva perspectiva. Pero sólo eso: perspectiva de la misma figura rellena durante siglos de un material que necesita una profunda revisión. Lo que sucede es que muchas mujeres no han cambiado el discurso del significado, y su sujeto poético sigue siendo el mismo que el que utilizaba Gertrudis Gómez de Avellaneda o Ernestina de Champourcín, aunque hayan cambiado la forma del poema. (García, C. 1994: 23).

Ahora, en mi propia poesía, yo me identifico como mujer. Es un viaje que yo hago dentro de mí misma y es el viaje más complicado que he hecho. No sabía que iba a ser tan difícil ni tan cierta la frase de Simone de Beauvoir cuando decía que no se nacia mujer, sino que se llega a ser. Y llegar a ser mujer es uno de los retos más grandes que tenemos nosotras. Lo fácil no es ser mujer, lo fácil es ser instrumentos, pero en los que dominan unos lenguajes que no son los nuestros. El viaje mío por mi propia identidad como mujer me ha hecho mirarme a mí misma y a las personas que van conmigo en ese barco y juzgar –creo con cierta indulgencia–, el desencuentro de nosotras con nosotras mismas y con los demás. [...] En mi poesía no ha habido ninguna intención de hacer feminismo militante, pero sí de enfrentarme con el problema de la identidad y con el de no estar representada en el discurso hegemónico. (Rubio, F., 1991: 139).

El perfil de las poetas a finales del siglo XX presenta la mayor riqueza formativa de la historia literaria: urbanas, profesionales, universitarias, cultas, desempeñan diversos trabajos, en muchos casos en el campo de la enseñanza universitaria (Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Ana Sofía Pérez-Bustamante, Julia Barella), conocedoras de la teoría y la crítica literaria, con libros publicados, directoras de revistas, colaboradoras en prensa, críticas literarias, muchas veces de la obra de otras mujeres. Viajan, conocen diversas tradiciones, hablan varios idiomas, traducen, con especial empeño las obras de escritoras (Aurora Luque traduce a Safo; Rosa Lentini a poetas norteamericanas); participan y organizan encuentros y actividades de reivindicación feminista (Cinta Montagut, Neus Aguado, Concha García, Ángela Serna); publican antologías y estudios de poesía (Noni Benegas, Olvido García Valdés); cultivan otras artes (Julia Otxoa, Rosaura Álvarez, Carmen Pallarés, Belén Juárez).

En la antología *Ellas tienen la palabra* (1997) Noni Benegas apunta que ya las escritoras a partir de los setenta participarán en la labor de construir nuevas subjetividades.

La creación de una segunda persona poética o de una *alter ego* para sugerir la complejidad del sujeto lírico será un recurso cada vez más utilizado por las poetas siguientes y está ligado a la necesidad de entablar un diálogo con las otras voces interiores que pugnan por hacerse oír. (Benegas, 1997: 48).

lo que se va a incrementar notablemente en la década de los ochenta, pues la formación lectora que poseen les hará enfrentarse a los temas con libertad:

Disponen del arrojo juvenil que, apoyado en lecturas de muy diversas tradiciones y un don verbal considerable, las empuja a confiar sus experiencias al papel, ya no pasadas por el filtro del recato. [...] la primera característica de esta poesía es que las fronteras entre el yo lírico y la biografía de sus autoras se tornan borrosas. Ningún episodio real o

imaginario, por nimio o impropio que parezca, se resiste a ser nombrado. Por fuerza, entonces, y ésta es la segunda nota distintiva, desaparecen las convenciones entre lo que tradicionalmente se consideraba poético o no, digno de ser glosado en verso, y rescatan objetos, palabras o situaciones inéditas para la lírica. (Benegas, 1997: 56-57).

Por lo que Noni Benegas concluye afirmando que a partir, sobre todo de las poetisas de los ochenta, ya no será posible “postular un sujeto lírico universal que percibe y da cuenta de lo que ve desde una única óptica, común a todas las poetisas”, de la misma manera que ya no será posible “volver a postular un único cuerpo femenino separado del contexto histórico”.

La identidad de género bajo la cual se engloba a las mujeres es, como se vio al hablar de las románticas, una construcción social que delimita el rol de cada individuo y regula su conducta. El hecho mismo de que esa identidad colectiva haya experimentado tantas variaciones desde las románticas a hoy, pasando por las cotas de libertad que alcanzó durante la República y el recorte posterior que sufrió durante el Régimen, prueba que es una ficción que se postula como natural. (Benegas, 1997: 63-64).

La representación androcéntrica de las mujeres se ha hecho bajo criterios misóginos: la mujer como objeto ha sido contemplada como un ser débil, bello, necesitado de protección, sin capacidad para pensar o decidir por sí misma, privada o limitada en su acceso a la educación. El rechazo a tales representaciones ha tenido como consecuencia una profunda desconfianza en la historiografía literaria a la que se le ha acusado de no admitir a las mujeres como sujetos, salvo en casos excepcionales, por lo que una de las tareas a la que se han aplicado muchas investigadoras desde postulados feministas ha sido la de criticar el canon literario vigente y proponer aportaciones que den cabida a las escritoras. Desde esta perspectiva se comprende el esfuerzo de la crítica feminista y de muchas poetisas por buscar imágenes que sustituyan a las

anteriores y por trazar una línea genealógica con palabras de mujer y no solo de hombres como ha sido habitual.

Así, nos vamos a encontrar que se construyen personalidades alternativas, lo que Noni Benegas denomina un "*alter ego* del sujeto lírico, que se desdobra en seres infinitamente atrayentes, justamente por su diferencia, por su manera de poner en jaque las identidades disponibles para las mujeres en la sociedad" (Benegas, 1997: 66).

La voluntad de construir un sujeto lírico múltiple y polifónico que dé voz a las voces de las mujeres es patente en las opiniones de las autoras y en sus poemas: "La mujer se ha visto obligada a derrochar gran parte de su energía en buscar formas de autorrepresentación, en defenderse de una identidad que no acepta, que nada tiene que ver con ella; y sobre todo, que no le permite ser lo que es" (Gómez T., 2003: 181), por lo que para esta autora la función de la poesía escrita por mujeres<sup>1</sup>: "Ha sido en gran medida el instrumento de construcción de una identidad propia y elegida, frente a una identidad siempre impuesta; el instrumento de réplica frente a esta identidad no aceptada" (Gómez T., 2003: 181). De manera que la construcción del sujeto lírico se presenta como uno de los factores de cimentación de la propia identidad. Así lo expresa Chantal Maillard: "Se genera una extraña fuerza el asumir la propia historia y defenderla porque es propia, simplemente porque nos pertenece" (Maillard, 1997: 147). Para Maillard, que a su condición de poeta une la de filósofa, la cuestión se sitúa en el lugar que damos a la razón estética, que puede ser común para cualquier escritor, hombre o mujer:

---

<sup>1</sup> Pero no toda la poesía de mujeres, por definición, responde a este modelo. Es peligroso caer en un esquematismo que sea al final una trampa esencialista. Por lo que entendemos que es mejor convenir en que muchas poetas, llevadas de una actitud analítica, revisionista y reivindicativa se han servido de la poesía para construir una identidad femenina diferente a la propuesta por la sociedad patriarcal. Y aun admitiendo que la mayoría de las poetas lo hayan hecho así, entendemos que hay diversidad de grados y matices como se deduce de los poemas y de las declaraciones de las propias poetas.

La racionalidad “masculina”, sin embargo, no es exclusividad de los hombre, como tampoco la racionalidad “femenina” lo es de las mujeres. Sería un error grave considerarlo de esta manera, pues nos llevaría a cavar una zanja, donde es menester construir un puente. Ha sido tan necesario el que las mujeres desarrollaran su “masculinidad” (capacidad de abstracción, rigor, análisis) como es ahora perentorio que los hombres desarrollen su “feminidad racional (intuición, sensibilidad, síntesis, porosidad)”. [...] Pero la razón estética no ha de entenderse como razón pasional o como razón sentimental, sino como razón creadora. Y la racionalidad “femenina” es estética por cuanto que es capaz de enfrentarse a la ley del caos, a lo indefinido al devenir, con afán creador. La racionalidad “femenina” tiene como cometido informar: “materializar” las formas que habrán de configurar un mundo habitable. (Maillard, 1996: 272).

Opinión que comparte Josefa Parra, quien se manifiesta a favor de la libertad absoluta en cuanto a la ficcionalidad de su yo poético y a la asunción de sus máscaras.

Hay una parte de la sociedad que aún mantiene la absurda idea de que hombres y mujeres están preparados para quehaceres diferentes. Que una mujer no está equipada, por su propia naturaleza mental, para asumir ciertos roles, y al contrario. Eso debe cambiar, está cambiando, pero aún quedan muchísimas lagunas. Y opino que el mismo hecho de buscar “lo diferencial” (aparte de lo diferencial fisiológico, que está ahí, y no estorba) no es en absoluto positivo para una equiparación de la mujer con el varón en cuanto a posición y responsabilidad social, política, etc. Yo intento no ser en mis poemas una mujer encasillada en ningún papel, ni de sumisión ni de preeminencia. No quiero estar obligada a mostrarme de un modo u otro. Cuando escribo tengo el poder de ser quien me apetece ser y como me apetece ser. Unos días rebelde, otros mansa; unos dulce, otros violenta. Mujer, animal, hombre, planta, madre, padre, persona comprometida o libre, beato, puta, jinete y amazona y caballo, inmigrante que ha dejado sus raíces, ejecutiva,

ejecutivo, ama o amo de casa, desempleado de cualquier sexo y edad, borde o exquisita, forofa del fútbol, forofa del baloncesto, concertista de flauta o de oboe. Qué sé yo. ¿Por qué iba a renunciar a poder ser todo el mundo, hombres y mujeres? ¿Por qué tendría que quedarme sólo con la mitad del menú? (Josefa Parra).

Rosa Díaz aboga por la integración de derechos, sin afanes revanchistas.

Me parece acertado que la mujer consiga metas y escalafones que hace años serían impensables. Lo asumo positivamente, ya que la mujer ha luchado por ganar las cotas de preparación necesaria para hacer frente a la extremada competitividad de la vida. La mujer no tiene vuelta atrás, y también le va a tocar a ella y desde su óptica femenina, estructurar parte de los nuevos encaramientos que tiene que plantearse la sociedad. Espero, que esta mentalización que está calando plenamente en los foros políticos y es ya una realidad, se extienda, profundice, y afecte a todos los colectivos favorablemente. Pero sobre todo, abunde en la educación, en los valores éticos, en la formación y en la calidad de vida que demandan los individuos de uno en uno, para ser persona y aceptar la libertad del contrario y del oponente. Y así, dentro de una coherencia y de aplicar la dignidad sin atropellos de sexos, se fomente la integración y no la revancha. Este movimiento, digamos ejecutivo, no me ha afectado a mi obra creativa. Pero espero, que la filosofía, el pensamiento, la equidad y el raciocinio se tengan en cuenta, y se pongan al servicio para que sean patrimonio de todos. Y para limar asperezas, que no nos duelan prendas enseñar ni aprender la bondad de lo laico: el hombre bueno de Machado. O en vez de hombre, digamos: persona. (Rosa Díaz).

En este contexto no es difícil hallar muestras de una subjetividad escindida en la obra de algunas escritoras, como ha indicado Sharon Keefe Ugalde (1997: 28-34) a propósito de poetisas que surgen en los años ochenta, como Andrea Luca o Concha García. En esta última podemos encontrar abundantes ejemplos de subjetividad dividida al contraponer la feminidad

heredada con una nueva identidad libre y sensual, lo que obedece a un proceso lógico ya que, como ha indicado Cinta Montagut: “Toda escritura poética de mujer ha de ser la muestra de una historia personal que tenga su origen en una lucha por ir más allá de la dependencia y de la negación que el orden impone y perpetúa. (Montagut, 2003: 201).

Tales cuestiones van a conducir con frecuencia a situaciones de extrañamiento: “Yo no sé dónde estoy y en ese lugar que desconozco, vivo” (López España, Pilar, 1997: 376); “Siempre fui una extraña”; “Me asusta la mujer que llevo dentro, la que tiene asco al juego que yo juego” (Uceda, J., 2003: 58) o, el poema de Juana Castro “Destierro” que en un alarde hiperbólico presenta a la mujer mucho más allá de los márgenes:

Yo no soy de esta tierra.  
Era ya extranjera en la distancia  
del vientre de mi madre  
y todo, de los pies a la alcoba me anunciaba  
destierro.

(Juana Castro, *No temerás*, 1994)

En otras ocasiones, por el contrario, encontramos que, una vez superado el primer estupor, los poemas dan cuenta de la búsqueda de identidad de las poetisas y de su toma de conciencia desde su perspectiva de mujer:

Hay que ir demoliendo  
poco a poco la sombra  
que vemos. Que nos dieron.  
Que nos dijeron `eres`

(Julia Uceda)

Estos versos quedan glosados en las palabras de Uceda quien afirma en una entrevista concedida a Noni Benegas con motivo de la concesión del Premio Nacional de Poesía 2003: “Por eso hay que demoler la sombra que

vemos. Y, sobre todo, la que los demás quieren que seamos. Especialmente si eres mujer y puedes llegar a sentirte extraña, no sólo en la sociedad en que vives [...] sino incluso dentro de ti misma". Y concluye diciendo: "Quisiera saber a quién beneficia encajar a los seres humanos en estructuras carcelarias." (Uceda, 2003: 58).

La búsqueda de identidad es manifiesta también en otras escritoras quienes afirman sentir "preocupación por todo lo que conforma mi espacio, por encontrar mi identidad y llegar a la integración en los seres y en el mundo físico, más allá de un aparente desarraigo" (Navales, 1996-97: 449); de modo que ante esta situación se posiciona la poeta: "Intento encontrar un sentido a este mundo caótico y materializado, un rechazo de la realidad absurda que nos rodea, y un deseo de hallar otro camino que conduzca si no a lo absoluto, al menos a otra realidad distinta, al hallazgo de alternativas vitales" (Navales, 1996-97: 449).

Concha García, al referirse a sus lecturas infantiles: cómics, vidas de santos, enciclopedias escolares, libros de geografía humana, declara las dificultades encontradas para identificarse con los patrones tradicionales propuestos por la ideología patriarcal:

De aquellas lecturas siempre me gustaron y me identificaba más con los héroes que con las heroínas. El papel vengador y salvador de ellos ejercía un gran interés porque eran personajes activos; sin embargo, el lugar pasivo y de una estática belleza relegado a las figuras femeninas me producía aburrimiento. Nunca me he sentido próxima a esa clase de mujeres: vírgenes, amadas, madres. (García C. 1997: 227).

Por otra parte, Ángeles Mora avisa de la necesidad de una reeducación sentimental para no caer en las trampas ideológicas que sitúan a la mujer en el lugar de la "poesía" dificultándole su acceso a la posición de "poeta".

La poesía la poseía el hombre, como poseía a la mujer. De ahí, tal vez, la doble dificultad que la mujer ha tenido que superar para escribir poesía

siendo a la vez 'poesía y poeta', que es lo que le decía su ideología, su inconsciente, creyéndose en bastantes casos –pero no siempre– obligada 'sin darse cuenta' a utilizar un discurso poético 'sublimado', 'femenino'... o cursi. De ahí que la mujer haya tenido que hacer otro desdoblamiento más a la hora de escribir poesía: tuvo que distanciarse de su propio inconsciente que le decía que ella pertenecía al mismo ámbito –el del sentimiento y la sensibilidad, el de lo sublime. Que la poesía; es decir, ha tenido que distanciarse de su educación sentimental. Sólo así, dándose cuenta del artilugio, se puede escribir desde fuera de esa trampa, entrar en el ámbito de la razón, el mismo que el hombre, desde que se consideró sujeto, se reservó para sí. (Mora, A., 1997: 157).

Otra de las dificultades señaladas por las escritoras estriba en que, en muchos casos, las mujeres han pretendido asumir una identidad contestataria al patriarcado, pero sin abolir en su interior una identidad normativa y patriarcal en su papel de mujer. Así lo expresa Ana Sofía Pérez-Bustamante, quien critica "el deseo femenino de convertirse en mujer 10: queremos abarcarlo todo a la perfección, tenemos un gran deseo de absoluto. Sabemos también que esto es absurdo e imposible, y aún así lo pagamos en términos de angustia, frustración, desquiciamiento".

A semejante esquizofrenia alude también Eli Tolaretxipi quien, como otras poetas – Concha García, Ángela Serna, Lola Wals –, manifiesta la mayor libertad que ha supuesto para las mujeres el hecho de no haberse casado o al menos de no haber tenido hijos a los que cuidar.

La función de madre trabajadora, de cuidadora, las dobles y triples jornadas, las responsabilidades imposibles de compartir me parecen atrocidades y tal vez la sociedad debería sumirlas y así aligerar las cargas de las mujeres. Siendo bien pequeña decidí que no iba a casarme ni a tener hijos y soy consciente de pertenecer a una minoría que ha elegido un destino distinto al de la mayoría de sus predecesoras. Todo ello influye de una forma más o menos consciente en la elección de temas, imágenes, lenguaje. (Eli Tolaretxipi).

### *Manifestaciones de sujetos poéticos a partir de los años setenta.*

Siguiendo la clasificación de Elaine Showalter<sup>2</sup>, quien se refiere a tres estadios en la escritura de las mujeres: “escritura femenina”, “feminista” y “de mujer”, observamos que las poetas, a partir de la década de los setenta, se manifiestan mayoritariamente en una postura feminista, acorde con el ambiente reivindicativo que hemos comentado en la primera parte de este trabajo. La inserción en el discurso feminista por parte de las escritoras es deliberada y surge fruto de la investigación y el autoconocimiento, del esfuerzo por conseguir nuevos sujetos poéticos acordes con el mundo en el que viven. Aun así, no faltan visiones “femeninas” en las que se reproduce, con diversos matices, el modelo patriarcal; o bien estadios superadores de ambas fases a los que denominamos “de mujer”.

Pese a que son bastantes las poetas inscritas en una creación “feminista”, muchas veces las actitudes se presentan mezcladas, de modo que, por ejemplo, en M<sup>a</sup> Victoria Atencia podemos encontrar poemas “femeninos” y “de mujer”; en Juana Castro y en Julia Otxoa predomina la postura “feminista”; en Cinta Montagut y en Isabel Rodríguez recogemos poemas “feministas” y “de mujer”; en Mercedes Escolano alternan poemas “femeninos”, “feministas” y “de

---

<sup>2</sup> Según esta autora, tres serían las fases comunes a todas las subculturas literarias: “En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una interiorización de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de *protesta* contra estos modelos y valores, y de *defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de *autodescubrimiento*, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse Femenina, Feminista, y de la Mujer” (Showalter, E., *A Literature of their own*, apud Moi., 1988: 67).

mujer”; Cristina Peri Rossi presenta sujetos “feministas” y “de mujer”, al igual que Olvido García Valdés.

Mi modelo de sujeto político mujer-feminista comparte muchos de los rasgos del masculino sujeto político derivado de la Ilustración. Un sujeto políticamente activo que reclama su parte y la igualdad de poder, necesita una identidad fuerte: reflexiva, emocional, ideológicamente fuerte. (García Valdés, O. 1999: 16).

a) Escritura femenina.

Algunas de las estudiosas de la poesía del último tercio del siglo XX han catalogado la obra de determinadas poetisas dentro de esta fase de representación de la identidad femenina. Así Sharon Keefe Ugalde (1991a) entiende que la aceptación de la tradición está presente en gran parte de la obra de M<sup>a</sup> Victoria Atencia y María Sanz; de igual manera se manifiesta Biruté Ciplijauskaitė al hablar de las andaluzas: “femeninas a sabiendas son otras dos poetisas del sur: la granadina Rosaura Álvarez y la sevillana María Sanz” (Ciplijauskaitė, 2004: 284).

Sin embargo, no debemos entender que la identidad femenina sólo es encarnada por poetisas mayores y que, por el contrario, las más jóvenes estarían necesariamente alejadas de estas manifestaciones por razón de edad. No sólo no es así, sino que podemos encontrar visiones tradicionales y acomodaticias en poetisas de los noventa, mientras que en otros casos observamos posiciones más reivindicativas en poetisas de generaciones anteriores. Así ocurre en el poema de Mercedes Escolano (1964), que plantea una visión tradicional presentando a las mujeres conforme al imaginario patriarcal como brujas y manipuladoras capaces de adueñarse de la voluntad de los hombres con sus malas artes.

“Recetario íntimo para jovencitas”

Échese garra felina y plumón de paloma en celo,  
un manojillo de espliego con que emborrachar el aire,

cinco pétalos de jazmín y una espina de rosa,  
cola de lagartija y dulce calostro, lágrimas  
de doncella, tres gotitas de sangre y un suspiro...

Mezclar a fuego lento en cazuela de cobre,  
remover el cóctel de cuando en cuando  
hasta que dulzura y pasión alcancen justas dosis  
y la pócima adquiera el ambiguo color de la calina.  
Ofrézcase al enamorado la víspera de San Juan.

(Mercedes Escolano, en *Polvo serán*, 1988)

Ya desde el título, el poema se presenta sin ocultamiento de la razón patriarcal. Las palabras “recetario” “íntimo” y jovencitas” remiten a la transmisión tradicional de saberes, de fórmulas que van pasando de madres a hijas o de abuelas a nietas, estableciendo una cadena de femenina resistencia. En el epifonema encontramos también elementos muy significativos, pues si, por una parte, el sustantivo “pócima” está semánticamente emparentado con los términos de la brujería, por otra, el sintagma temporal “la víspera de San Juan” nos sitúa definitivamente dentro del campo asociativo del aquelarre. Los versos intermedios los ocupan los ingredientes de la receta para rendir la voluntad del enamorado conforme a los deseos de la mujer, utilizando sustantivos clásicos en los manuales de brujería de los cuentos de hadas –cola de lagartija, lágrimas de doncella, garra felina– con los que madres y abuelas aleccionan a las niñas en una matriherencia capaz de asumir el papel patriarcal y de construir a la vez subterfugios no para abolirlo, sino para subsistir dentro de él.

#### b) Escritura feminista

Son muchas las muestras de escritura feminista que hemos encontrado en diversas poetas: desde el rechazo más absoluto a los símbolos patriarcales en Concha García, la reescritura de mitos en clave femenina en Isabel Rodríguez, la subversión erótica en Ana Rossetti, la reivindicación del cuerpo lesbiano en

Cristina Peri Rossi, o el recurso de la ironía para contrarrestar la denuncia desabrida., como lo nuestra Juana Castro al abolir simbólicamente la masculinidad.

“Sublime decisión”

Es injusto el amor, nunca se adapta  
ni a razones, ni a ritmo, ni a su tiempo.  
Maleducado es. Como una mala hierba.

[...]

Por eso en esta hora  
de mi azarosa vida me he propuesto  
sin tardanza entregarme al que será  
mi amor más puro y noble:  
el éxtasis sin celos y sin trabas  
con un muñeco hinchable.

(Juana Castro, *Alada mía*, 1995)

La sublime decisión del sujeto lírico femenino renunciando a los hombres encuentra, en el sustituto posmoderno del látex, el complemento ideal a las relaciones humanas por lo que tiene de maleable y obediente. Con la parodia del amor y del sexo se replantean las relaciones entre las personas, siempre difíciles y, en apariencia caprichosas, así como la superación de las mismas en la sociedad virtual y cibernética de finales del siglo XX.

c) Escritura de mujer.

Biruté Ciplijauskaité cataloga a Rosaura Álvarez dentro de la “poesía de mujer” “radicalmente opuesta a la actitud subversiva, pero sobrepasando la mera reiteración de la tradición. Esa reiteración de la tradición sería la postura de Atencia y Maria Sanz” (Ciplijauskaité, 2003).

“Sabia”

Sabia  
sofisticas  
cada mañana  
las mujeres que sos  
en la historia plural  
de tu amor monógamo.

(Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

Ah,  
como corrijo  
los pequeños errores  
de las mujeres que inventas  
cada día  
para mis infidelidades  
de amarte siempre.

(Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

Presenta Peri Rossi una postura “de mujer” con una identidad múltiple, caleidoscópica. Frente a la identidad escindida que hemos encontrado en autoras como Concha García y que supone un estadio de extrañamiento con respecto a las imágenes que la ideología patriarcal ha propuesto para las mujeres, el reconocimiento y la aceptación de una identidad múltiple que dé salida a las voces interiores no se plantea desde el caos o la esquizofrenia, sino desde la aceptación de la condición de mujer, en construcción y no previamente diseñada.

Aunque en las páginas anteriores nos hemos referido a poetas que muestran en su obra más de un posicionamiento, veamos ahora cómo en una de ellas, que empieza a publicar en la década de los noventa, Silvia Ugidos, (*Las pruebas del delito*) encontramos las tres visiones en un mismo poema, aunque predomina la conclusión feminista en el epifonema “soy, en el buen sentido de la palabra, mala” –en clara alusión intertextual al retrato de Antonio

Machado—. El lazo de unión de todas las adscripciones —femenina, feminista y de mujer— es la ironía que subvierte la ira en un arma acorde con los tiempos posmodernos. La conclusión paradójica entre “mala / mujer de bien”, nos remite al conocido postulado con el que el feminismo contestaba a la ideología del patriarcado: “las chicas buenas van al cielo... y las mala a todas partes”.

“Posible autorretrato”

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

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

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

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

Soñadora, insegura, mitómana, algo vaga,  
con vocación de hormiga y verano de cigarra,  
contradictoria y harta de conciliar extremos.  
en mi defensa alego  
que siempre quise ser una mujer de bien

pero en su defecto  
soy, en el buen sentido de la palabra, mala.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

La aseveración “Yo siempre quise ser una mujer de bien” con la que comienza el poema y que se repite en el primer verso de la segunda estrofa sitúa los términos conforme al modelo de producción capitalista en el que se desarrolla la ideología patriarcal y que quedan definidos en las dos primeras estrofas: “alguien de provecho”, “brillante en los estudios”... con el fin, no de la propia autorrealización, sino con el de conseguir la aprobación social “tenerlos a todos felices y contentos”.

El primer verso de la tercera estrofa marca una inflexión: “Pero hay alguien en mí que todo estropea” avanzando la imagen de una identidad escindida, así como el cuestionamiento y posterior rechazo de la imagen propuesta por el patriarcado, para concluir en la superación de ambos términos y en la aceptación de la propia identidad que se presenta contradictoria con el modelo tradicional: “harta de conciliar extremos”.

El juego irónico y la parodia de la tradición, a la que no escapan las obras literarias queda patente también en el título, pues frente al autorretrato, firme y compacto de Antonio Machado que sirve de referente, el retrato de Ugidos se presenta fragmentario y contradictorio –“posible”–, acorde con una visión posmoderna de la existencia.



## 2. *El discurso poético.*

### 2.1. **Hacia la búsqueda de un nuevo modo de decir poético:**

¿Iba a ser la elocuencia  
atributo de los hombres?

Cristina Peri Rossi.

#### 2.1.1. *Revisión y subversión.*

El objeto de nuestra momentánea atención es descubrir de qué manera las poetas ofrecen nuevos modos discursivos y cómo, en muchos casos, esas voces son el producto de una indagación consciente en nuevos modos de expresión poética. Si hemos denominado esta parte “revisión y subversión” es porque con esos dos términos se nombran estrategias fundamentales de cambio en el comportamiento de los sujetos poéticos de las últimas décadas del siglo XX, pero no son los únicos ya que hemos de tener en cuenta otros también fundamentales: la búsqueda de un lenguaje no marcado por la tradición patriarcal para poder expresarse como sujetos, la construcción de un sujeto erótico femenino y activo, el amor en igualdad, nuevas visiones del mito en clave feminista, la búsqueda de identidad, aparición de sujetos líricos inéditos, ruptura de límites, valoración de la soledad como lugar de encuentro con el yo y con la creación, escritura del cuerpo, reflexiones metapoéticas, amplia gama de lenguajes, desde el coloquial al científico.

A indagar en estos temas se han dedicado numerosas poetas y críticas, sobre todo a partir de la década de los noventa, cuando ya el tiempo transcurrido desde los setenta ofrece una mínima perspectiva para poder teorizar: Sharon Keefe Ugalde, *Conversaciones y poemas, La nueva poesía femenina española en castellano* (1991), “El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano” (1993), “Las poéticas de las poetas de medio siglo” (2003); Concha García, “Tres poetas del noroeste” (1993); Noni Benegas: *Ellas tienen la palabra* (1997), “Cuando ellas toman la palabra”. Entrevista de Ana Nuño (1998); Cecilia Dreymüller “El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti” (1999); Cinta Montagut: “La escritura poética” (2003); Juana Castro: “La revolución está aquí. Poesía andaluza escrita por mujeres” (2003); Olvido García Valdés: “Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético. (Un coro de solistas) (1999); Biruté Cipliauskaité: “Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas” (2003); “Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer”; “Desde la marginalidad hacia el centro a través de la palabra” (2004).

Los conceptos de “subversión” y “revisión” se proponen en la introducción de la antología *Conversaciones y poemas* de Sharon Keefe Ugalde como dos de las características fundamentales de la poesía en los años de democracia.

La subversión es una táctica destructora que insiste en desarmar la simbolización verbal existente que históricamente ha subyugado a la mujer, mientras que la revisión permite a la mujer construir con precisión y textura su propia identidad, transformando y haciendo suya la riqueza acumulativa del lenguaje literario. (Ugalde, 1991a: XII).

Ambos conceptos serán un referente para otras críticas, bien para apoyarlos o para rebatirlos. Noni Benegas, en el prólogo a *Ellas tiene la palabra* se manifiesta de acuerdo con ambos al igual que Biruté Cipliauskaité (2003), mientras que Concha García expresa su desacuerdo:

No estoy de acuerdo en cuanto a la generalización que hace: no todas las poetas actuales parten de la subversión ni la revisión, es más, aparentemente sí lo parece, pero en el fondo del discurso subyace el mismo contenido de sumisión. (García, C., 1993: 88).

Ciertamente si leemos el amplio corpus que conforman los libros publicados por las poetas en estas últimas décadas podemos comprobar que a Concha García no le falta razón, aunque entendemos que su argumento, basado en criterios cuantitativos, no anula la propuesta de Ugalde, asentada en criterios cualitativos. Efectivamente, como veremos, las estrategias discursivas de las poetas se manifiestan como la suma de diversas individuales entre las que podemos abordar lo coincidente, así como las divergencias. Y en este sentido es en el que estamos de acuerdo con la terminología de Sharon Keefe Ugalde, pues entendemos que las estrategias de subversión y revisión se dan en un número importante de poetas, algunas de ellas de las que más relevancia han mostrado en la época.

Al analizar el trabajo de Andreu y Rossetti se vio de qué modo subvierten la lengua heredada al apropiársela para sus fines. La clave consiste en tomar un lenguaje sabiamente petrificado por la tradición, mezclarlo con referentes enormemente personales y, una vez embebido de ellos, obligarlo a decir cosas que jamás diría, quebrándolo. (Benegas, 1997: 78).

Se ha comentado repetidamente el enfoque nuevo de imágenes clásicas, empezando por el mito, pasando a figuras bíblicas, subvirtiendo el papel tradicional de la mujer. La crítica ha llamado la atención a los trabajos pioneros de Ana Rossetti, Juana Castro, Clara Janés. Su aceptación se ha debido en gran parte a la maestría técnica-estilística de sus autoras. No es el mensaje, sino su configuración estética lo que ha obtenido la victoria, abriendo camino que han ido ramificándose en varias direcciones. La imagen que más elaboraciones nuevas ha cosechado es

tal vez Penélope, siempre en rebelión contra el estatismo impuesto por la espera obediente. (Ciplijauskaité, 2003: 97).

Para inscribir su propia experiencia las poetas tiene que empezar con el lenguaje existente cuya memoria no sólo hace presente la representación equívoca de la mujer, sino una gran fuerza expresiva a través de los mitos, de los símbolos, de los tropos y de otras convenciones poéticas. (Benegas, 1997: 29).

De la “transición lírica” a la “irreverencia léxica”.

Pese a las dificultades para plantear un estudio diacrónico en la poesía de los últimos treinta años del siglo XX, ante la ingente cantidad de poetas que está escribiendo, es posible establecer algunas líneas diferenciales contemplando el panorama poético desde una sincronía plural y muy rica en la que conviven poetas de diferentes generaciones.

Poco a poco se van a ir superando algunos de los rasgos de la poesía del franquismo: “La pureza sexual, una mentalidad infantil, la maternidad, la domesticidad caracterizan a la mujer modelo de la posguerra” (Ugalde, 2003: 128). Para Benegas, las poetas de los setenta son las artífices de lo que denomina “transición lírica” y que supone un puente entre las escritoras anteriores y lo que supuso el *boom* de los ochenta y noventa: “Interesa este proceso porque ejemplifica la “transición lírica” entre unos sujetos de posguerra, marcados por la renuncia [...], y las nuevas subjetividades que construyen las escritoras cuando se restaura el tejidos social” (Benegas, 1997: 55). En este sentido destaca como un libro clave *Contemplación del destierro* (1982) –escrito en 1975– de Paloma Palao.

La nómina de autoras protagonistas de esta “transición lírica” será, en opinión de Benegas: Juana Castro, Ana M<sup>a</sup> Navales, Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Isabel Abad, Gloria Díez, Luzmaría Jiménez Faro, Fanny Rubio, Cristina Peri Rossi, Amparo Amorós, Dionisia García, Rosa Romojaro, M<sup>a</sup> del Valle Rubio. María

Cinta Montagut, María Mercé Marçal, Marta Pesarrodonna, María Xosé Queizán, Arantxa Urretabizkaia, entre otras.

En los ochenta, Noni Benegas habla de la libertad con la que las poetas se enfrentan a los temas, así como las lecturas y formación que poseen. Se trata de lecturas de muy diversas tradiciones que van a enriquecer su formación poética, de manera que no habrá ningún tema que no pueda ser nombrado en el poema “rescatan objetos, palabras o situaciones inéditas para la lírica” (Benegas, 1997: 56-57).

Faltarle el respeto al lenguaje es saludable para las poetas; romper con lo solemne y pomposo evita caer en la cursilería de otros tiempos. Desvelar sus paradojas y mezquindades es, pues, un acto radical y necesario, previo a la constitución de la voz propia. Esa irreverencia de los ochenta deja en ridículo, o al menos dificulta, el triunfo de quien ahora intente escribir de oído, en directo desde los clásicos, ignorando la revisión irónica a la que el lenguaje fue sometido entonces. [...] Quizás el resultado de las pioneras de los ochenta parezca más espectacular porque, al trabajar con unos lenguajes extremadamente connotativos, sus efectos fueron sorprendentes; en los noventa, en cambio, una vez asimilada aquella ruptura y pasado el choque, carece de sentido repetir la fórmula punto por punto. (Benegas, 1997: 79).

La poesía de las mujeres en los noventa va a progresar en la misma línea, aunque enriquecida con todo el bagaje adquirido, como indica Noni Benegas:

Ahora la apuesta es mayor. Pues incluso al subvertir aquel lenguaje del modernismo o del barroco se aprovechaba su musicalidad, sacando partido de ella en beneficio del lector, que reconocía el estribillo y, por tanto, del éxito del poema. En los noventa, la voz se vuelve a formas menos evidentes o sonoras; se recupera la habla coloquial y las palabras devaluadas por el uso, modestas, aparecen en entornos íntimos, nada prestigiosos. (Benegas, 1997: 79).

Por otra parte, Biruté Ciplijauskaité sitúa los avances de las poetas en la década de los noventa en varios rasgos que afectan al poema como conjunto. Si, por un lado, el tono, el léxico y la sintaxis se van transformando a ojos vistas, también “la ironía se convierte en una herramienta útil que permitirá a las poetas no sólo acabar con la idea de que tradicionalmente las escritoras no han tenido sentido del humor, sino que les va permitir un lúdico y lúcido juego de máscaras” (Ciplijauskaité, 2003: 98-99). Las poetas han replanteado la problemática de la autenticidad del yo, han denunciado injusticia social, manipulaciones políticas, han introducido nuevas formas de apelar al cuerpo en los poemas autorreconociéndose, han criticado al lenguaje como sistema de signos marcado por el patriarcado y han mostrado sus cocimientos teóricos del feminismo.

Nuevos modos de decir poéticos.

Son múltiples los ejemplos de subversión poética que podemos encontrar en las poetas a partir de la década de los ochenta, muchos de los cuales serán analizados en los capítulos en los que tratamos los núcleos temáticos: la subversión erótica en los sujetos poéticos de Ana Rossetti y Cristina Peri Rossi, la rebelión contra el cuerpo colonizado por cánones de belleza esclavizantes en Julia Otxoa, la subversión que supone el nombrar el cuerpo lésbico, hasta ahora silenciado, en Andrea Luca o María García Eloy; la desmitificación de la maternidad, el incesto en Juana Castro o las drogas y la enfermedad en Blanca Andreu e Isla Correyero.

A veces, la subversión, en su intento de desarmar la simbolización verbal que tradicionalmente ha relegado a las mujeres a un segundo plano, es capaz de actuar sobre los iconos de la ideología, aún exhibiéndose en formas tan canónicas como el soneto. Lo vemos en Carmen Jodra quien en *Las moras agraces* presenta la construcción de nuevos sujetos líricos sobre un andamio clásico. Presenta, en el siguiente poema, un sujeto poético irónico que rechaza los

parámetros con los que se mide la feminidad heredada, pero, antes que acudir a la argumentación razonada, dinamita y hace saltar por los aires los postulados de la ideología patriarcal a través de la ironía.

Los puntales que sostienen el pensamiento subversivo de la autora pueden situarse en dos ideas principales: por una parte el manifiesto desprecio hacia el diseño que del papel femenino ha hecho la ideología dominante: “Brutal desprecio hacia la mayoría”; y, por otra, la voluntad firme de persistir y autoafirmar el propio yo, un yo distinto al propuesto, libremente buscado y asumido. En este sentido encontramos un verso absolutamente esclarecedor de su toma de postura: “ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere”; lo que, junto a la “sangre de ramera”, la “inclinación al mal” y el “vicio como arte”, conforman un retrato de mujer independiente y libre, en las antípodas de las representaciones femeninas sumisas y retraídas.

#### V

Cuando una tiene sangre de ramera,  
brutal desprecio hacia la mayoría,  
tendencia a decir no a todo consejo  
e inclinación al mal por el mal mismo,

No podría ser casta aunque quisiera,  
integrarse en la masa no podría,  
y sin conseguir nada se hará viejo  
quien intente apartarla del abismo.

Pero además ocurre  
que ella no pondrá nada de su parte.  
ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere;

pensar siquiera en la virtud aburre  
a quien ha hecho del vicio todo un arte,  
y ni encuentra salida ni la quiere.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

También en otro poema del mismo libro, Carmen Jodra vuelve a crear un sujeto poético inédito: la adolescente que no escribe poemas de amor idealizado reclamando al enamorado o lamentándose de su ausencia, sino que presenta a una joven independiente que se autosatisface con ironía rompiendo con ello la imagen tradicional de las mujeres y más aún la de las adolescente que no deben “saber” hasta que el varón las “enseñe”.

### III

No comprendo. La sed del agua fría  
se calma al tercer trago; la del vino,  
otro tanto, y el paladar más fino  
se cansa del manjar que requería.

El sueño acaba de empezar el día,  
y la pereza al verse en el camino;  
Todo anhelo se va tal como vino  
apenas toma lo que pretendía.

Y sin embargo hay una sed extraña  
que mantiene sin fin toda su saña...  
Quizás sean cosas de la adolescencia,

Pero devoré anoche la manzana  
y de nuevo me hallaba esta mañana  
trémula toda de concupiscencia.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

Milena Rodríguez, por otra parte, en su libro *Alicia en el país de lo ya visto* plantea la subversión a través de la rebelión contra los puntales del patriarcado, ya sea dios padre o los padres del inconsciente, previamente desacralizados: “Sigmund Freud, Dios, Lacán... como te llames”; a la vez que presenta un retrato paródico y poco favorecido de los varones.

“El porvenir de una ilusión”

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

[...]

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

Y si pido milagros imposibles,  
al menos, con el próximo que toque,  
Padrenuestro que estás en los divanes,  
No me dejes que caiga nuevamente  
en la tentación soberbia de imitarte.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

La subversión se presenta en Juana Castro, con una crítica a la imagen que desde la ideología patriarcal se ha reservado para las mujeres: esposas, encerradas y en silencio. En “María desposada” la mujer, representada por los iconos reductores de la femineidad –Cenicienta, Blancanieves y la Bella Durmiente– cambia por el espejismo del azahar el derecho a una vida autónoma, “la hora de su brújula”.

“María desposada”

Era blanca la boda: un milagro  
de espuma, de azahar y de nubes.

Cenicienta esperaba.  
Las muchachas regaban cada día  
los frágiles cristales de su himen.  
Blancanieves dormía.

Al galope  
un azul redentor doraba la espesura,  
y la Bella Durmiente erguía su mirada.

[...]

y era dulce ser cóncava  
para el brazo tajante y musculoso.  
La boda les cantaba por el cuerpo  
como un mar de conjuros.  
Y a la boda se fueron un tarde  
con su mística plena. Y cambiaron  
la hora de su brújula  
por el final feliz de los cuentos de hadas.

(Juana Castro, *Cóncava mujer*, 1978)

En “María encadenada”, Castro glosa uno de los hábitos occidentales que vienen simbolizando la esclavitud de las mujeres. El acto de atravesar la oreja de la niña con una aguja permitiendo el camino al pendiente de oro se convierte en un juego iniciático, símbolo de algo mucho más profundo, la renuncia a la voluntad y a la inteligencia que podrían llevarla a la rebelión. Por el contrario, la mujer desde la cuna viene marcada por su representación de “muñeca”, objeto y adorno para la mirada masculina, sin posibilidad de insurrección.

“María encadenada”

Llora, pequeña.  
Te están circuncidando en la belleza  
llora,  
tus tenues agujeros de esclava

pregonarán tu ser desde la sangre.  
Te están atando al oro  
para que no recuerdes  
ni voluntad ni inteligencia,  
para que seas eternamente la muñeca  
presa de adornos y miradas.

(Juana Castro, *Cóncava mujer*, 1978)

En “María destino” se mantienen las referidas constantes. Castro, al nombrar siempre a la mujer con el nombre de “María” la esencializa porque no pretende hablar de individualidades sino de aquello que las mujeres tienen en común en cuanto a subordinación tradicional a los varones, aquello que une a “las hijas de tu raza”. El tradicional enfrentamiento entre la rueca y la pluma se presenta en este poema actualizado, de manera que el empeño de las mujeres por aprender se verá acechado por el amor y los besos, símbolos del sometimiento y la renuncia. La enunciación de Castro se vuelve dura, la rabia contra la dominación androcéntrica es manifiesta y, lejos de la ironía, que a partir de los ochenta y noventa va a atemperar la ira, aquí se muestra desnuda y directa: “el amor / será el arma que esgriman los esbirros”.

“María destino”

No estudies más, muchacha.  
Ese inútil esfuerzo de diplomas  
No podría salvarte de las ninfas.  
[...]  
No estudies más, porque los besos  
acechan tu captura,  
el amor  
será el arma que esgriman los esbirros  
[...]  
No estudies más, porque los sabios  
estarán escribiendo las historias



Desherédame, lengua, no te sirvo.  
No acudo a las palabras limpiamente.

Julia Barella en *C.C.J. en las ciudades* busca la construcción del yo a través de las palabras y de la escritura.

“Viviré lo bastante”

Nos alimentamos de palabras  
[...]  
palabras alimento, oxígeno directo a mi cerebro.  
[...]  
viviré lo bastante para encontrar una personalidad.  
(Julia Barella, *C.C.J. en las ciudades*, 2002)

La condición de mujer se adquiere plenamente por la conciencia del lenguaje, un lenguaje que permita a las escritoras decirse y no ser dichas por él. Así lo expresa Cristina Peri Rossi.

“Condición de mujer”

Soy la advenediza  
la que llegó al banquete  
cuando los invitado comían  
los postres  
  
Se preguntaron  
quién osaba interrumpirlos  
de dónde era  
cómo me atrevía a emplear su lengua  
  
Si era hombre o mujer

qué atributos poseía  
se preguntaron por mi estirpe

“Vengo de un pasado ignoto – dije –  
de un futuro lejano todavía  
Pero en mis profecías hay verdad  
Elocuencia en mis palabras  
¿Iba a ser la elocuencia  
atributo de los hombres?”

Hablo la lengua de los conquistadores,  
es verdad,  
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen”

Soy la advenediza  
La perturbadora  
La desordenadora de los sexos  
La transgresora

Hablo la lengua de los conquistadores  
Pero digo lo opuesto de los que ellos dicen.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

Para construir nuevas imágenes de sí mismas las poetas han de revisar las representaciones propias de su época, con lo cual las posibles salidas son dos: o reconocerse o romper el espejo. Así lo vemos en el poema de Inmaculada Mengíbar, donde la mujer comprueba perpleja la falta de conexión entre su identidad y la imagen que le presentan.

Me miro en un espejo:  
¡Así que esa soy yo!  
descubro sorprendida.

Y, para asegurarme,  
me pincho  
en cualquier sitio del espejo  
un alfiler. ¡No duele!  
(Inmaculada Mengibar, *Pantalones blancos de franela*, 1994)

También Julia Barella en *C.C.J. en las ciudades* critica la imagen patriarcal de las mujeres: Las mujeres, siempre en sus nidos, / limpiando y ordenando el color y la forma, / son la reserva" ("El iglú"). María Sanz, que en muchos momentos de su obra nos remite hacia una escritura "femenina", según hemos indicado anteriormente, presenta, sin embargo, en este poema una visión irónica de la imagen tradicional de las mujeres, la que rechaza expresamente mientras reclama la escritura como seña de identidad.

"Tierra por medio"

Desde que se enteró de tu impericia  
en las artes domésticas  
puso tierra por medio, y hasta ahora.  
[...]  
al cabo de los días,  
le agradeces que no te hubiese dado  
ni una sola ocasión de seducirle,  
porque amar para siempre a estos individuos  
es delito de lesa libertad.

Desde que conociste que hay un hombre  
para cada mujer ama de casa,  
tu futuro es tan negro  
como el hueco estelar en donde escribes  
sorteando la muerte,  
noche oscura del alba  
que da sentido y paz a tu existencia.

(María Sanz, *Tu lumbre ajena*, 2001)

Silvia Ugidos en un poema de largo título “Todo lo que nunca quiso saber ni se le ocurriría preguntar sobre Silvia Ugidos” que, como hemos visto en otras poetas, acusa relaciones intertextuales, esta vez con el cine – *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo, pero no se atrevía a preguntar*, Woody Allen– presenta a una mujer dispuesta a usurpar cualquier identidad, masculina o femenina para encontrarse. Busca los materiales para construirse sin permiso de nadie. Coge lo que necesita y se lo apropia. Lo contempla como una actividad en proceso pero de la que sabe que saldrá con éxito: “Esta mujer se busca: cualquier día se encuentra” y, además, no lo plantea como algo trascendental, sino con un lenguaje coloquial que desarma la trascendencia. La máscara autobiográfica le permite una distancia lúdica con la que todo puede nombrarse.

“Todo lo que nunca quiso saber ni se le  
ocurriría preguntar sobre Silvia Ugidos”

[...]

Usurpó identidades, fue Hamlet o fue Ofelia  
según tuviera el día o según le conviniera.

[...]

Se busca, es peligrosa, se ofrece recompensa  
a quien pudiera darme noticias, viva o muerta.

Esta mujer se busca: cualquier día se encuentra.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

A partir de la década de los ochenta y noventa vamos a encontrar abundantes muestras de poemas que revelan un sujeto poético que se autoafirma en su condición de mujer. La identidad se presenta como algo asumido, construido en muchas ocasiones tras arduo esfuerzo. Así en Concha García, para quien, una vez desmantelados los postulados femeninos

tradicionales, las posibilidades de la nueva identidad adquirida han de ser múltiples, por fuerza, para no caer en nuevas representaciones reductoras.

“El afán de escribir todo cuanto veo”

[...]

Haces cuentas entre lo que querías  
y entre lo que tienes, y entre nuevos  
amaneceres. Juzgas que son demasiados  
para una sola vida y decides multiplicarte,  
es decir, ser varias. Una quiere esto  
que no se toca, otra aquello que no se sabe,  
otra esto que intuye, otra  
esto que es esto mismo.

(Concha García, *Ayer y calles*, 1994)

También para Julia Barella es imprescindible desligarse de la genealogía impuesta para alcanzar a la propia identidad: “Soy la que no nace, ni se rompe, / ni crece de la costilla de los hombres”, (“La teoría”), aunque no por ello rechaza las referencias intertextuales — *cuanto sé de mí*, José Hierro —

He soñado que era yo misma  
ni alegoría ni símbolo ni metáfora de mí.  
Despierto y sólo reconozco lo que no soy:  
ni sufría exilio, ni maltrato,  
no era esclava ni vendía mi cuerpo,  
es cuanto sé de mí.

(Julia Barella, *C.C.J. en las ciudades*, 2002)

Los tonos con los que se manifiesta la búsqueda de identidad cubren una amplia gama, desde la actitud serena de M<sup>a</sup> Victoria Atencia a la ironía, el humor, la parodia o la rabia expresa.

“Sazón”

Ya está todo en sazón. Me siento hecha,  
me conozco mujer y clavo al suelo  
profunda la raíz, y tiendo en vuelo  
la rama, cierta en ti, de su cosecha,  
(M<sup>a</sup> Victoria Atencia)

Carmen Jodra, por el contrario manifiesta su ira contra el patriarcado de manera rotunda:

“Femmes damnées”

Muchacha, si te entregas a los cerdos,  
merecerás morir en la matanza.  
No sería en todo caso más horrible que la horrible,  
cínica contradanza.

Pregúntate por qué has de estar debajo  
si eres mejor que ellos.  
Créeme, muchacha, le heteropatía  
nunca fue buen invento.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

Cristina Peri Rossi afirma su identidad inscribiéndose en una genealogía de escritoras, entendiendo la escritura de las mujeres como una transgresión para la ideología patriarcal, que las ha castigado muchas veces con la marginalidad o con el suicidio. Es por eso que algunas poetas toman conciencia de estos factores, se reconocen en otras y asumen los logros de sus antepasadas, para no tener que pasar por lo mismo una y otra vez.

“Genealogía”

(Safo, V. Woolf y otras)

dulces antepasadas mías  
ahogas en el mar  
o suicidas en jardines imaginarios  
[...]  
espléndidas en su desafío  
a la biología elemental  
que hace de una mujer una paridora  
antes de ser en realidad una mujer  
soberbias en su soledad  
y en el pequeño escándalo de sus vidas.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

Pero la emergencia de estas identidades reivindicativas no va a impedir ni a ocultar la pervivencia de otro tipo de sujeto lírico más acorde con la visión tradicional, tal y como muestra María Sanz en el poema “argonauta”: imagen de la mujer objeto adorada por el hombre, mujer icono en el lugar asignado.

“Argonauta”

Intrépido muchacho  
aquel... Buscó mi templo  
entre cientos de islas  
para verme de cerca,  
por saber si era cierto que yo estaba  
desnuda entre unas míticas columnas  
[...]  
Bello muchacho aquel... Rozó mis piernas  
que ardían con el sol, tentó mi talle  
ceñido por la brisa, y en mis manos  
sus dorados cabellos se prendieron.

[...]

Nunca se han explicado los arqueólogo  
estas huellas extrañas  
en mi cuerpo de mármol.

(María Sanz, *Aves de paso*, 1991)

La mujer estatua, tanto en este poema como en siguiente de Amalia Bautista, se convierte en el símbolo de la mujer del patriarcado, capaz de sentir y de sufrir en silencio; una mujer que no tiene nombre porque el que hubiera debido ponérselo no lo ha hecho. De tal manera se presentan los dos extremos: el varón como creador – nombrar es crear – y la mujer como objeto pasivo, creado, que, por otra parte, no existe, pues carece de nombre.

“Desnudo de mujer”

Para ti nunca fui más que un pedazo  
de mármol. Esculpiste en él mi cuerpo,  
un cuerpo de mujer blanco y hermoso  
en el que nunca viste más que piedra  
y el orgullo, eso sí, de tu trabajo.  
Jamás imaginaste que te amaba  
y que me estremecía cuando, dulce,  
moldeabas mis senos y mis hombros,  
o alisabas mis muslos o mi vientre.  
Hoy estoy en un parque donde sufro  
los rigores del frío en el invierno.

[...]

Pero, de todo, lo que más me duele  
es bajar la cabeza y ver la placa:  
“Desnudo de mujer”, como otras muchas.  
Ni de ponerme nombre te acordaste.

(Amalia Bautista, *Cárcel de amor*, 1988)

Otra identidad que podemos situar dentro de la óptica de la ideología patriarcal nos la facilita Mercedes Escolano en “La isla de las mujeres”. Se trata de un poema ambivalente, pues si, por una parte presenta un sujeto femenino activo en el amor, por otra, al ser los hombres “obligados a gozar / sin parar de todas y cada una de las hembras”, el punto de vista se manifiesta claramente machista, incrementado por el carácter sexista del sustantivo “hembra”. Es significativo también que en ningún momento aparece el goce de las mujeres ni sus sentimientos, por el contrario, son los hombres y su placer sexual los protagonistas, pues no sufren por el asalto, sino que mueren de gozo en la realización de una fantasía androcéntrica: una isla de mujeres “hambrientas de sexo”.

“La isla de las mujeres”

Cuando al amanecer, calmados lo vientos  
que horas antes agitaban las jarcias,  
los tripulantes decidieron dirigirse a la isla  
en busca de aguas y provisiones,  
eligieron una bahía serena y recogida  
para desembarcar. Ya en tierra firme,  
sobre cada uno de ellos se abalanzaron  
más de cien mujeres, y cada una  
se disputaba el hombre elegido,  
y los hombres, exhaustos,  
obligados a gozar sin parar  
de todas y cada una de las hembras,  
morían con los ojos en blanco.

(Mercedes Escolano, *Malos tiempos*, 1988)

Una postura diferente en cuanto a la creación de subjetividades encontramos en el libro *Del color de los ríos* de Juana Castro, donde la voz de las campesinas de la sierra cordobesa protagonizan las labores transmitidas durante

siglos de mujer a mujer, en un ejercicio de memoria histórica y de dignificación de aquellas tareas consideradas menores, con un léxico –puchero, garbanzos, tocino, estropajo– y un tono que remiten a una suerte de mística de la cotidianidad.

“Mediodía”

Mientras cuece el puchero, se esparce por la casa  
el aroma de un caldo que aprendí sin herencia.

[...]

Hasta que se hace tierno el mediodía en la boca,  
y yo vuelco garbanzos, y tocino, y acelgas,  
y el puchero se queda junto a mí en la ceniza.

Ahora friego ese hueco, su fulgor  
ya colmado y vacío, y una rama de esparto,  
estropajo de espuma, va sanando su lustre.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

Entre las tareas habituales de limpieza encargadas a las mujeres estaban la elaboración artesanal del jabón casero y la labor de encalar las paredes. A ambas actividades se va a referir Juana Castro desde una posición que quiere ser un homenaje a tantas mujeres en el anonimato, en esas tareas de la intrahistoria que no recogen los libros ni los anales.

“Jabón de sosa”

Inmensa, se enfriaba la tarta  
del color de los ríos,  
para luego cortarla  
en cuadrados pedazos aromados de limpio.

“La cinta”

Iba yo hacia la cal igual que hacia el Calvario,  
armada de valor y de escobilla.

[...]

Mis tres días de encalo, tres jornales de lucha.

Hasta que, apaciguados mi refriega y los cubos,  
la casa ya una hoguera de luz en la besana,  
echábamos la cinta de remate en el suelo  
y guardábamos duendes, y cansancio, y pinceles.

Y gratas nos sentábamos a coser en el brillo.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

Por último, entre las múltiples subjetividades que podemos encontrar en la poesía a partir de los años ochenta queremos destacar aquellas que presentan una crítica explícita y feroz a la ideología patriarcal. Así Milena Rodríguez da voz a un sujeto poético muy reivindicativo desde su condición de mujer. En este poema, perteneciente al libro *Alicia en el país de lo ya visto*, Milena Rodríguez retoma el tema de la estatua que hemos visto anteriormente en María Sanz y en Amalia Bautista, pero con una diferencia sustancial: si en Sanz y en Bautista era la estatua la que hablaba, la que se lamentaba, pero sin perder su condición de estatua, ahora Rodríguez presenta a un sujeto femenino plural, un “nosotras” que, tomando conciencia del lugar estático y silencioso al que las relega el patriarcado, no están dispuestas a ello: “nos admiran como a estatuas / como a sombras que no existen”.

“Otra vez el mar”

(Oda a Alfonsina Storni)

Me pregunto, Alfonsina, me pregunto  
si han cambiado los tiempos.

Tú tenía sed, Alfonsina,

[...]

Pediste agua, agua, agua...

¿Pero es que acaso, entonces,  
una mujer tenía derecho a pedir agua?

El siglo ya se marcha, Alfonsina

nos deja su nota de despedida en Internet

o la envía por satélite,

y aquí,

en la parte sólida del planeta,

el corazón sigue estando en las tiendas,

en la sección que dice *caballeros*

y a las mujeres, a las puras, las buenas, las honestas

se les prohíbe aún andar por esos sitios.

[...]

las que tenemos corazón

y lo enseñamos

impúdicamente,

en los cuartos y en las plazas,

las que no aprendimos a ensartar hombres como cuentas

y a colgárnoslos del cuello

ahora, todavía, aún

somos las señaladas, las malditas

los hombres

[...]

nos admiran como a estatuas

como a sombras que no existen.

Y se ponen en seguida [...]

a abrazar con vergüenza,

a las otras,

las delgadas de sueños,

las que no osan coger un corazón de las vidrieras

o lo llevan con abrigo, maquillado, pequeño.

La sed nos inunda, Alfonsina  
y aguardamos, aguardamos  
a ver si el siglo próximo nos dará de beber,  
si tendremos que tragarnos otra vez,  
el mar sorbo a sorbo  
o seguimos bebiendo, desnudas en tus versos.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

Un paso más en la rebeldía femenina lo encontramos en una de las más jóvenes poetas, Miriam Reyes, quien muestra un sujeto femenino que, a diferencia de los anteriores, no se queja ni gasta su energía en palabras, sino que calladamente va gestado su venganza en una justicia edípica y ancestral.

Amo a este hombre misógino.  
Deseo su sexo descarado que pasea de aquí para allá  
que entra donde y como cuando él lo desea  
vomita su odio en mí y se va.  
Yo, maravillosa artesana,  
hago de su asco mi mejor creación:  
una réplica suya mejorada.  
De su vómito incubado en el más repugnante de los seres  
nacerá la criatura que lo iguale en fuerza  
y sea capaz de destruirlo por envidia  
como yo no pude hacerlo por amor.

Miriam Reyes

### 2.1.2. *El discurso metapoético.*

Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo.

Wittgenstein.

Al abordar el estudio de la poesía contemporánea teniendo en cuenta la especificidad del género de quien enuncia, así como los sujetos poéticos que construye y a quienes se dirigen, hemos considerado que las poetisas contemporáneas atraviesan una fase de revisión de los parámetros con los que la sociedad patriarcal las ha definido y que han elaborado nuevas propuestas de sujetos poéticos que contestan a dicha ideología.

En este sentido la capacidad del lenguaje para producir nuevas significaciones se ha convertido en uno de los temas fundamentales de discusión y análisis, pues, por fuerza, el yo poético se enuncia en un contexto de toma de postura, desde el masculino o el femenino.

Si, por ejemplo, al constituirse el sujeto lírico, de la “figura” del poeta que habla en un poema, no puede nacer sino del proceso de negación del yo empírico por parte del autor real, al empezar a hablar aquel sujeto fantasmagórico no podrá sino hablar como sujeto femenino o como sujeto masculino. Y lo hará asumiendo un destinatario interno que podrá ser a su vez masculino o femenino, pero de todas formas sexuado. (Rossi, R., 1999: 17).

El lenguaje se convierte en depositario y transmisor de las relaciones de poder entre los sexos, no en vano los términos “mujer” y “hombre” no son neutrales sino que arrastran una carga simbólica desde siglos. Aún más, cuando

a las mujeres se les ha requerido silencio, el mero uso del lenguaje en privado y fundamentalmente en público se convierte en un acto de trasgresión<sup>4</sup>: “un texto literario (o un artefacto cultural) es un acto socialmente simbólico, que proyecta imaginarios sociales de identidad e identificación” (Zavala, 1999: 55), de la misma manera que “Los textos culturales son proyectores de identidades sociales, de subjetividades de *taxinomias* y juicios valorativos (*doxa* y *axiología*) que es necesario re-examinar y re-apropiar” (Zavala, 1999: 55).

Por eso, la teoría crítica feminista intenta desenmascarar los constructos simbólicos que operan desde el signo: “Cada cultura posee una *economía simbólica* general, compuesta por los múltiples signos que excitan el deseo, el temor, la agresión, el amor. [...] El lenguaje, por tanto, tiene efectos simbólicos y su eficacia simbólica deriva de las formas de denotar y connotar los conceptos” (Zavala, 1999: 55); “la teoría feminista tiene además como blanco inmediato, no sólo desenmascarar los constructos del patriarcado (tomados como autoridad), sino valorizar la identidad que la mujer, como *sujeto subalterno*, se ha forjado históricamente en su lucha por el reconocimiento” (Zavala, 1999: 68).

En cualquier cultura y en cualquier economía simbólica se construyen lo que Zavala denomina diversas “posiciones de sujeto”, es decir, coexisten diferentes identidades para representar a las personas. Evidentemente estas posiciones no son definitivas, sino que se puede polemizar sobre ellas, rechazándolas o aceptándolas, tal y como ha ocurrido con los relatos maestros de la Iglesia, el Estado o la Ley que han marginado a las mujeres tradicionalmente y que han sido aceptados o rechazados desde múltiples perspectivas.

---

<sup>4</sup> La lucha por la apropiación del lenguaje está íntimamente ligada a este tema. Se trata de buscar, en términos de Bajtín, las apropiaciones y re-acentuaciones del lenguaje y de las condicionantes sociales no autorizadas por la representación formal. Es decir, desmontar los códigos literarios y críticos imperantes. En este sentido destacan Hélène Cixous y Julia Kristeva.

Los conflictos de la lucha por el signo en pluma empuñada por mujer [...] nos permiten hoy día leer el discurso (o los discursos) hegemónico que condiciona de manera opresiva el cuerpo de la escritura. Cuerpo que no sólo remite al cuerpo físico, sino que también articula una figuración literaria de otredad. En este punto nos sirve de apoyo aquella primera incursión de Bajtín en torno al valor estético (y ético), donde afirma que el autor es un yo que al decir yo dice otro. Doble empresa la de la mujer, para decir yo como autora, desde una otredad que acepta como heterogénea. (Zavala, 1996).

Para Iris Zavala, la escritura de las mujeres muestra las luchas por el signo. No podemos olvidar la presión de la Iglesia de manera diversa en las distintas etapas históricas, lo que sumado a la ostentación del poder por manos masculinas ha hecho que la libertad de las mujeres haya quedado seriamente dañada por los sucesivos códigos políticos y morales.

La producción de significado (producción simbólica) en la práctica literaria es el resultado de un sistema de convenciones asimilado por los miembros de una comunidad cultural. La escritura de la mujer opera en el marco de esta actividad semiótica común, factor que nos impide reducirla a una tradición autónoma. La escritura de la mujer no puede estudiarse a fondo sin tomar en cuenta su relación directa con la realidad histórica que prescribe las funciones del rol femenino y con las prácticas discursivas de los ámbitos culturales dominantes. La mujer, entendiendo este término en su dimensión sociocultural, ha llegado a la producción de significado contra/diciendo el poder de las prácticas discursivas de su cultura que *no son producto exclusivo del hombre*, pero que lo masculino domina a través del sistema de paradigmas del sociolecto patriarcal. [...] El sociolecto patriarcal está constituido por un lenguaje y un discurso que, creado originariamente por la palabra santa de la Biblia, el Evangelio, los Apóstoles, y los Padres de la Iglesia, vinieron luego a institucionalizarse mediante el flujo colectivo e interrumpido de la literatura, en cuanto producto sociohistórico del

discurso de los hombres cultos, eclesiásticos y laicos. (Díaz-Diocaretz, 1999: 95).

Si tenemos en cuenta que el sujeto de la enunciación se inscribe en un orden simbólico que reproduce el falogocentrismo de la cultura occidental, no podemos dejar de advertir que en la práctica discursiva se muestran las relaciones genéricas de poder que sustenta el discurso. Sobre este tema han reflexionado críticas y poetas: “Al reconocer que la cultura dominante transforma a la mujer en un objeto sin voz, las poetas se enfrentan con una crisis de expresividad” (Ugalde, 1991a: XII). También Noni Benegas advierte sobre el lenguaje y el peso de la tradición: “Habrá que poner mucha atención con las palabras que se agolpan y adelantan para enhebrar esas voces interiores, ciegas, en su tránsito hacia la luz, el papel; pues es aquí donde la *tradición* se vuelve *traición* y puede hablar por ella, robándole la voz. (Benegas, 1997: 77).

Si en algo sirvió la (toma de) conciencia del lenguaje durante los setenta, fue para enterarse de que ya no se puede decir *amor* o *noche* impunemente. Que ser hablados por el lenguaje significa ser hablados pro todo un acervo anterior que habla a través de nosotros. [...] Así, si esta herencia pesa sobre los hombres, para las mujeres es doblemente amenazadora, pues corren el riesgo de ser absorbidas por una tradición que las asimila de inmediato a sus peores antepasadas. [...] La apuesta de las poetas es, por tanto, radical, pues lo que está en juego para ellas es su existencia o no en una lengua. (Benegas, 1997: 76-77).

Así lo expresan también Ana M<sup>a</sup> Navales: “Creo que cuando Barthes dice que ‘el que habla en el relato no es el que escribe en la vida y el que escribe, no siempre es el que es’ no está haciendo un ingenioso juego de palabras. La frase encierra una filosofía que estaría dispuesta a suscribir” (Navales, 1996-97: 450); y Julia Uceda “quienes se expresan a través de la palabra tienen que prestar mucha atención al doble lenguaje de nuestro tiempo” (Uceda, 2003: 59); o Concha García, que desdeña claramente el artificio

No sólo algunos conceptos de belleza según los cánones clásicos me resultan artificiosos, sino lo prosaico como artificio sometido a la elaboración de una gran mentira. Yo no creo que la poesía deba someterse a la prueba de veracidad desde el género que la sustenta, sino a una prueba de veracidad desde el lugar que habita, desde lo que dice, por eso, distingo entre el palabreo y la palabra. La palabra, como decía Heidegger es la esencia del ser, por lo tanto, una esencia no puede convertirse en apariencia. (García, C., 2000: 64).

por lo que entiende que el poeta no debe dejarse sorprender por las trampas del lenguaje:

Desde mis primeros libros he intentado subvertir el lenguaje. ¿Cómo? Cambiando la sintaxis, alterando el orden gramatical, y mediante el empleo de neologismos y la fracturación de los finales. Ahora me interesa el juego de dos o tres voces, darle salida a todas las que soy, y seguir concediéndole importancia al inconsciente.[...] En mi inconsciente no estoy sola sino que estoy con mi deseo y mi represión, con mi origen y mi cultura; por ello, la mejor manera de que éste aflore será mediante el lenguaje. (García, C., 1997: 228).

Es Virginia Woolf una de las primeras mujeres que entiende que las escritoras trabajan con un lenguaje prestado, tremendamente marcado por la tradición patriarcal cuando no misógina, por eso “Para inscribir la experiencia histórica e imaginaria de las mujeres hay que apropiarse del lenguaje, y con él de sus formas simbólicas de representación” (Luna, L. 1996: 22). También Noni Benegas lo expresa con claridad: “Yo creo que la poeta auténtica siempre regenera el lenguaje porque mucho de lo que está a su disposición en el acervo de la lengua la “mal/dice”. Cuando menos, tienen la voluntad de hacerlo” (Benegas, 1999: 12). Las mujeres estarían obligadas, pues, a subvertir doblemente el lenguaje.

La unicidad de cada época histórica es siempre relativa, y que en la periferia del contexto artístico cultural siempre coexiste lo que será importante para el futuro y lo ha sido para el pasado. Nos revelan además que en la medida en que se intensifica el control coercitivo sobre el lenguaje (pienso muy especialmente en el s. XIX), también se multiplica la superficie que presenta el lenguaje para su propia subversión. [...] Si el escritor –como dice Proust– inventa una lengua nueva dentro de la lengua, una lengua extranjera, en cierta medida, no lo es menos que la mujer que escribe inventa desde la extranjería. (Zavala, I., 1996).

En este contexto las consideraciones metapoéticas de las autoras aumentan lo que implica mayor reflexión y conocimiento de la teoría poética que se observa en los poemas. Para Eloisa Otero el lenguaje se presenta como imposibilidad de expresión.

Como una mujer ataviada  
para repeler al hombre  
– así marco las distancias – .  
Para no decir aquello que no puede decirse,

Para no hablar  
A partir de la imposibilidad de hacerlo.  
(Eloisa Otero)

Y para Cristina Peri Rossi “la palabra no olvida de donde vino”, tal y como indicara Bajtín.

“Prehistoria”

Desde la prehistoria  
vienes cargada de símbolos  
sobrecogidos de significados  
cuya pesada carga

es difícil desmontar  
como las vértebras  
de un calcinado  
animal mitológico.

(Cristina Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

Para Aurora Luque (*Camaradas de Ícaro*) y Ada Salas (*Variaciones en blanco*) el lenguaje no es siempre el aliado del poeta, sino que puede llevar sus propios rumbos:

Regreso a las palabras y compruebo que nunca  
se contagian o enferman con las fases  
de mi intoxicación o mi delirio.  
Siempre más sanas, siempre  
a punto de ser dadas de alta y de dejarme  
un poco más enferma. Y nunca simultánea  
he sentido la fiebre en mi otro cuerpo  
el que tiene por vísceras palabras.

(Aurora Luque, *Carpe noctem*, 1994)

Qué selva silenciosa alzas  
contra mí

qué airado río  
qué feroz cordillera  
si he bebido en la espalda  
profunda

de tu boca

Qué altísimo  
temor  
puede ocultarse al hambriento animal

de la palabra

(Ada Salas, *Variaciones en blanco*, 1994)

La crítica francesa Hélène Cixous propone una escritura desde el cuerpo para apropiarse del lenguaje y así lo encontramos en Cristina Peri Rossi. En lugar del bíblico “Y el verbo se hizo carne” ahora los términos se subvierten de manera que el enunciado propuesto es “la carne se hizo verbo”. El discurso metapoético se sitúa así en la obra de Peri Rossi desde la carnalidad del sujeto lírico.

“El parto”

Desde el fondo del vientre,  
como una montaña,  
la oscura fuerza del deseo.

[...]

La palabra, apuntando hacia fuera.  
La palabra, sobresaliendo del vestido.  
La palabra, empujando su brote,  
su alegría, su maldición.

[...]

Y de pronto, súbitamente, el grito.  
Descendiendo por las piernas abiertas, el grito.  
Desfondándose en las sábanas, el grito.  
Licuándose en las caderas duras como anclas, el grito.  
Brutal, ojeroso, hondo, gutural,  
onomatopéyico,  
negro, desentrañado,  
el grito: partido en dos,  
hecho de sangre,  
voz de la víscera,  
palabra sin lugar en el diccionario.

(Cristina Peri Rossi, *Babel bárbara*, 1991)

Identificación lenguaje-cuerpo es lo que muestra Sara Pujol:

Como mayo, el ser se acerca a la palabra y la palabra busca  
incesante al ser [...]  
Ser y palabra son ya lo mismo: un largo silencio en la hierba.  
Déjame, silencio, ser como la palabra – danza de fuego –  
Y que la palabra sea como yo – danza de agua en la hierba – .

Mientras que en Isla Correyero las relaciones entre cuerpo y lenguaje se borran para obsequiarnos con el cuerpo hecho lenguaje: “Muerto de amor / mi coño / sangra / y tiembla”. Dionisia García señala no ya la dificultad de abordar un nuevo lenguaje, sino la independencia del poema frente al poeta.

#### XLII

Si el poema no quiere  
detenerse contigo  
abandona el empeño.  
Vive sin someterte a la tortura  
de quererlo alcanzar por insistencia.  
Acógelo solícito si llega,  
Y aprovecha el instante como viene dado.  
Después sigue viviendo,  
sin obsesiones de poeta,  
entregado a las cosas.

(Dionisia García)

Ante esto, la conclusión lógica es la que plantea Pureza Canelo.

Cuando recurres a las palabras  
que sabes no se encuentran  
y lo confiesas con palabras  
todo empieza a parecerse

a devoción de vieja mujer  
que en la cuenta de su rezo  
estira, regala ciegamente  
la voz de su corazón.

(Pureza Canelo, *No escribir*, 1999)

Para Esther Zarraluqui, en cambio, el lenguaje se presenta en su esencialidad material, por lo que es preciso limpiarlo de adherencias: escamas y espinas<sup>5</sup>.

Las pescaderas  
remueven el hielo

hablan con el cliente y piensan  
en sus cosas, algunas  
con los pezones duros bajo  
el milagro de sus puntillas

de noche aman sus carnes

tiran las cabezas al suelo  
descaman la piel  
con encías inocentes

asoman sus uñas rojas cuando  
destripan al pez y  
le cambian el nombre

el poema se les parece

(Esther Zarraluqui, *Cobalto*, 1996)

---

<sup>5</sup> Otro poeta contemporáneo coincide en esta imagen: *Limpiar pescado* es el título de una antología de Luis Muñoz.

Lenguaje libre de espinas y de retórica, claro y diáfano, sus trampas al descubierto es el que nos propone Rosa Díaz. en *Juan-Juan*.

“¡Eureka, lo encontré!”

Te escribo, Juan para decirte que he encontrado la poesía pura.

Era tremendamente duro llegar a ELLA.

Consistía, en llamar al pan, pan, y al vino, vino.

Con todos mis respetos.

(Rosa Díaz, *Juan-Juan*, 1994)

## 2.2. Aspectos discursivos y formales.

### 2.2.1. Recursos métricos y de fragmentación del discurso.

Porque el verso, el poema, son, ante todo, “artefactos”: Por eso, cuando se acusa a determinados poetas de cortar la prosa sin ton ni son, no con el albedrío de quien es artísticamente dueño de los silencios, sino con el vago capricho del incompetente, planea sobre el posible poema la peor de las sospechas: la de la falsificación artística.

Antonio Carvajal, *Metáfora de las huellas*.

Al analizar las obras de las poetas observamos el rechazo de muchas de ellas hacia las formas métricas clásicas, rechazo que entendemos como producto de varios factores. En primer lugar, hemos de tener en cuenta la preponderancia del versolibrismo en la poesía española de las últimas décadas del siglo XX, tradición en la que se inscriben como poetas de su tiempo. Por otra parte, el diálogo con otras tradiciones ajenas al ritmo castellano y sujetas a veces al prosaísmo de algunas traducciones procura nuevos ritmos y rupturas. Por último, comprobamos la intencionalidad expresa de determinadas autoras que rechazan la métrica clásica por una idea que relaciona la pericia técnica con el artificio o lo artificioso, de manera que temen caer en el malabarismo del lenguaje y que el exhibicionismo técnico actúe en menoscabo de la esencia del mensaje del poema. Así se plantea con frecuencia desde una óptica feminista

activa desde la que se entiende que el utillaje retórico y métrico puede conducir al poema huero, puro artificio verbal en una sociedad donde muy especialmente las mujeres deben encontrar un lenguaje que las represente como sujetos y no como objetos.

Por eso no resulta extraño que, incluso en autoras en las que el diálogo con la tradición es muy intenso, se opongan a determinados aspectos de la métrica tradicional. Tal es el caso de Ana Rossetti, aunque cita como maestros a San Juan de la Cruz o a Góngora.

No escribo con rimas porque pienso que el lenguaje ha cambiado. A mí me gusta usar todos los recursos del XVII y versificar en endecasílabos y alejandrinos. Si encima les pongo rima, realmente estoy escribiendo a la manera de Góngora. Y con siglos de retraso. [...] Pero hay otros que han caído en la trampa de la forma y son perfectos versificadores pero nulos poetas. (Rossetti, 1991: 162).

De cualquier manera, a pesar de algunos casos de impericia que se pueden detectar en el manejo de los recursos poéticos, fruto quizás de la prisa o del “todo vale” de este fin de siglo, o quizás de cierto resabio romántico que lleva a las poetas a valorar el poema como producto de sus sentimientos “sinceros”, resistiéndose a la corrección minuciosa aplicando las herramientas del oficio, a pesar de todo ello, —lo que no es exclusivo de ningún género humano—, encontramos que las poetas, en general, poseen fundados conocimientos de métrica y retórica, conocen el oficio y manejan, según la expresión de Antonio Carvajal, una métrica expresiva frente a métrica mecánica, lo que no carece de fundamento si nos paramos a pensar en las profundas lecturas de la tradición que éstas han realizado y que hemos comentado en otro capítulo.

He escrito hasta ahora en endecasílabos y heptasílabos o alejandrinos, que van combinados, pero siempre en esa métrica. [...] Para mí es

importante la musicalidad de la poesía y el endecasílabo tal vez sea la métrica que suena mejor en español. (Castro, J., 1991: 64).

En mi caso la rima no me interesa. Pero el ritmo me parece vital y en él entran aspectos como la acentuación, la musicalidad de las palabras, la medida de los versos, hasta las estructuras morfológicas, que tengo muy presentes. (Borja, 1991: 224).

Nunca pienso: Ahora un endecasílabo, ahora un alejandrino, un heptasílabo, etc. Para mí, hasta ahora, detenerme en la métrica de forma obligada iría en detrimento de mi propia creación. Creo que en la poesía, como en la pintura, hay que arriesgarse mucho y dar grandes pinceladas valientes... Siempre he ido encontrando la medida mientras escribo. (Rubio, M. V., 1991: 31).

Desde el cuestionamiento del lenguaje y los recursos métricos y retóricos como asistentes de la ideología patriarcal, muchas poetas oponen versos cortos y una sintaxis fragmentada (Concha García, M<sup>a</sup> Luz Escuín, Olvido García Valdés), algo que ya había señalado Noni Benegas al referirse a las modernistas hispanas.

También las convenciones poéticas –rima, métrica y ritmo– caen bajo la lupa de las hispanoamericanas. “La rima es el tirano empurpurado” afirma Agustini en un verso. [...] Quiebran la sintaxis, alteran la cadencia e introducen figuras inusuales para dar vida a un lenguaje que agoniza bajo su propia parafernalia. (Benegas, 1997: 37-38).

En lo que insiste Concha García: “Es muy loable la tarea de medir el verso, de hecho hay excelentes poetas que lo hacen, pero creo que yo ahí sería nefasta y además no me interesa” (García 1991: 194); “Es que yo lo que menos soporto es la afectación, el falso empaque, esos poemas enfáticos, inflados, excesivos, esos finales a todo bombo y platillo, esos desarrollos líricos ampulosos...¡qué horror! (Pallarés, 1991: 175).

En este sentido las poetas que manifiestan un mayor ímpetu reivindicativo se guardan de caer en los juegos verbales y en aquellos artificios retóricos que, lejos de apoyar la idea del poema, puedan distraerla: Ángela Serna, Concha García, Olvido García Valdés, Cinta Montagut, Blanca Andreu, Neus Aguado son ejemplos de lo que se percibe en muchas poetas de los ochenta “un inequívoco rechazo a repetir “las estrofas cortesanas”, que antaño hablaban de “reinas blancas como un lirio”, viejas estrofas que Neus Aguado, por ejemplo, no duda en calificar de “estercolero de prosa bien escrita” (Aguado, 1991: 58).

En cuanto a los versos, predominan endecasílabos, heptasílabos y alejandrinos. También pentasílabos, enneasílabos y en general aquellos metros de axis rítmico par. Los versos con axis rítmico impar: hexasílabos, octosílabos, decasílabos, están casi ausentes, así como el ritmo cercano a lo popular, rehuido por las poetas.

El versolibrismo y más aún, la silva asonantada, va a ser el modelo métrico más utilizado. En cuanto a las formas canónicas, el soneto será el que presente mayor vitalidad, aunque en algún caso hemos encontrado sextinas (Aurora Luque) e incluso liras. Los romances, décimas y octavas reales parecen definitivamente de otra época. Esta revitalización de algunas formas de la métrica clásica la explica Dionisio Cañas como un rasgo más de la poesía postmoderna, junto con lo que denomina esquizofrenia y narcisismo erótico “la razón del retorno de las formas tradicionales es legítimamente posmoderna” (Cañas 1989: 53). De ello encontramos muestras también en muchos poetas: Antonio Carvajal, Luis García Montero, Luis Alberto de Cuenca, Jesús Munárriz, Manuel Gahete.

Según explica Antonio Carvajal en *Metáfora de las huellas*, en la década de los cincuenta había “una ley no escrita” que “proscribía el soneto” (Carvajal, 2002: 145) de la misma manera que “la condena al soneto llevaba aparejada la de análogas composiciones medidas y rimadas, largas o breves” (Carvajal, 2002: 146).

“Ni un soneto más”, dictaba desde una revista de provincias un joven y fogoso profesor universitario de Literatura Española, en mitad de la década de los cincuenta. Obedientes, como siempre, a los dictados de los teóricos y de los críticos, los poetas se aplicaban a no medir y a justificar sus prácticas: eliminados el cómputo silábico y los rigores de la decantación de las rimas, el verso libre se consagraba como vehículo adecuado para la decantación lírica. (Carvajal, 2002: 145-146).

Señala Antonio Carvajal de qué manera en esta condena del soneto influyó el rechazo al garcilasismo oficialista de los años cuarenta, aunque destaca que a pesar de ello tres maestros sonetistas continuaron escribiéndolos: Gerardo Diego, Rafael Alberti y Blas de Otero a cuyo magisterio se sumó el resurgir de los estudios de métrica en la década de los cincuenta con Navarro Tomás, Gili Gaya, Martín de Riquer o López Estrada, lo que sin duda es un factor de influencia para los poetas contemporáneos.

Sonetos, y de muy buena factura, vamos a encontrar en Rosa Romojaro, gran conocedora de la métrica clásica, en Rosa Díaz, Isabel Rodríguez, Laura Campmany y también en las más jóvenes: Esther Giménez y Carmen Jodra.

Pero, pese a la factura clásica de algunos sonetos, encontramos otros totalmente renovadores en cuanto a los temas tratados y otros con innovaciones métricas. Clásico en tema y forma es el poema “Diario” de Rosa Romojaro, donde la angustia que trasmite el estilo directo de los últimos versos queda remansada, no obstante, por la aceptación serena y elegiaca de la vida y el paso del tiempo: “se va viviendo”.

#### “Diario”

No es esta vida la que se desea  
pero se va viviendo. Es veintitrés  
de julio y es domingo. En la azotea  
se descuelga la yedra y el envés

de sus hojas golpea los cristales.  
Dentro el ventilador hace temblar  
la foto de familia. Son señales,  
avisos, advertencias que el azar

moviliza: "No hay trampa tan mortal  
como la que uno se prepara a sí  
mismo", dicen; y el son en la espiral  
de las aspas repite: "Huye de aquí,

huye de aquí": inútiles consejos:  
más que enfrentar a un ciego a mil espejos.

(Rosa Romojaro)

También de factura clásica —y con un tema eterno— el soneto de Esther Jiménez, en *Mar de Pafos*, del que reproducimos sólo el primer cuarteto.

"Fin de curso"

Se sabe del amor por la querrela  
entre lo que has ganado y has perdido.  
esa lucha ampulosa de sentido  
contra la dependencia que lo sella.

Por su parte Laura Campmany en "Mate" presenta una imbricación clásica entre la estructura métrica y la alegoría, aunque eso sí, lo novedoso habría que situarlo en la posición desde la que nos habla el sujeto poético, pues no se trata, como era habitual en siglos anteriores, de un yo masculino cantando a un tú femenino. Muy al contrario, aquí el sujeto poético es una mujer que se dirige a un hombre en un torneo claramente erótico. La contienda sucede, en principio, en igualdad de planos, aunque, a pesar de estar en el mismo nivel en el tablero —campo de plumas—, muy pronto el elemento masculino va a dar "jaque a la dama", en un juego paródico donde no hay vencedores ni vencidos.

“Mate”

Nuestro amor es, olímpico, un arquero  
que juega a herir con brillo de marfiles  
y a desdoblarse intacto en los perfiles  
de cuantas piezas cubren el tablero.

Con las blancas, tú mueves el primero,  
y son tus emboscadas tan sutiles,  
que al poco de cruzarse los alfiles  
ya tengo el desenlace prisionero.

Tú te enrocas, y el alma se me anuda,  
porque esa torre cierra la salida  
y fuerza el sacrificio de la dama.

Al jaque mate llego tan desnuda,  
que puede que la próxima partida  
tengamos que jugárnosla en la cama.

(Laura Campmany, *Travesía del olvido*, 1998)

Por otra parte, en el soneto “So-meto de repente” de Rosa Díaz, contiene la forma clásica con la construcción de nuevos sujetos poéticos. Los tópicos del amor cortés se desarman aquí por la parodia. El tono y los recursos retóricos parecen más cercanos al conceptismo y a Quevedo que a una poeta del siglo XX. El sujeto poético femenino se presenta sin la máscara del recato ni de la pasividad, muy al contrario, es un sujeto activo, descarado y sobre todo superior, pues en todo momento se presenta como conductor y triunfante del escarceo.

“So-meto de repente”

Un capullo me ofreces, y al instante  
lo contemplo rosado, firme y prieto,  
catorce veces palpo y acometo  
y él, crece en vertical insinuante.

No hay regalo mejor, para la amante  
que guardosa lo toma, con objeto  
de someterlo a fondo y por completo  
y hacerlo deseado y deseante.

Y, so-mételo al fin con ambas manos  
con mimo de que el tallo no se encoja,  
y en dura danza y perseguido antojo

del vértigo mayor de sus arcanos,  
el capullo más sabio se deshoja  
y con gusto se queda mustio y flojo.

(Rosa Díaz, *Polvo serán*, 1988)

Como hemos comentado, algunas poetas advierten del peligro de que el uso normativo de la métrica pudiera actuar como muro de contención del pensamiento impidiendo la libre expresión del mismo y sobre todo de que la poeta, inserta en una exhibición de malabarismos formales, caiga en el poema huero, incapaz de plantarle cara al patriarcado, sino continuador de su pensamiento. Sin embargo el soneto “Cuando una tiene sangre de ramera” (ver p. 593), de Carmen Jodra muestra que este riesgo puede ser conjurado merced a uno de los recursos más utilizados por las poetas contemporáneas: la ironía.

Ironía que, en este caso, unida a un léxico provocador se alía con hábiles innovaciones métricas que darán al poema un aire totalmente contemporáneo, incluso “de batalla”. Jodra rechaza el patrón clásico de cuartetos o serventesios para rimar los versos de cada estrofa con los de la siguiente, el quema métrico

fractura las formas canónicas, con trece endecasílabos y un pie quebrado, el heptasílabo del verso noveno: 11A 11B 11C 11D 11A 11B 11C 11D 7C 11D 11E 11C 11D 11E.

Otras formas de expresión a las que recurren las poetas, aunque no muy abundantes, son el poema en prosa: Rosa Lentini, Sara Pujol, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Ana Rossetti, Rosa Díaz.

“La canción del río y de la arena”

He visto lo que ha hecho la vanidad de los hombres con la tierra y la roca. Alguien sueña con un pasado muy antiguo. Bajo los grandes artonados del templo de Karnak, alguien cuenta lo que no es dado a ninguno: los pasillos de relieves, las cabezas grises colgando en la sombra, el encuentro de las barcas de los dioses en el centro del Nilo un día de fiesta, mientras la tarde dora los parterres. Nadie en este recuento de pasos.

La canción que nace de la arena que canta el río, del viento que levanta la arena y la entierra, acaba aquí. Con algunos nombres adivinados la puerta de Egipto se abre.

El sueño que el universo sueña coloca lentamente nuestra silueta sobre estos contornos milenarios, espirales de la sombra.

(Rosa Lentini, *Cuaderno de Egipto*, 2000)

También podemos destacar en las poetas, en muchos casos, un modo común de entender el poema como un todo estructural, rasgo general también de la poesía del momento. El poemario se convierte en la unidad poética de modo que encontramos libros que guardan una minuciosa arquitectura compositiva: *Zona de varada*, Rosa Romojaro; *Tiempo de lilas*, Isabel Rodríguez; *No escribir*, Pureza Canelo; *Cóncava mujer*, Juana Castro; *Gata Mamá*, Rosa Díaz; *Diario de una enfermera*, Isla Correyero; *Los muertos nómadas*, Isabel Pérez Montalbán; *Destierro en cuatro ángulos*, Belén Juárez; *Camaradas de Ícaro*, Aurora Luque.

El poema largo y unitario goza de auge entre las escritoras según ha señalado Sharon Keefe Ugalde: *Libro de Ainakls*, Carmen Borja; *Derrota de Cartago* de Julia Castillo; *El libro de Tamar*, Almudena Guzmán; *En busca de Cordelia*, Clara Janés. Títulos a los que podríamos sumar otros en la misma línea: *Usted*, Almudena Guzmán; *Las lágrimas de Penélope*, Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra; *Fuegos prohibidos*, Marián Suárez; *Punto umbrío*, Ana Rossetiti; *Fragmentos de un diario desconocido* Noni Benegas; *El malentendido*, Elena Pallarés; *Matar a Platón* Chantal Maillard.

Pero también los silencios van a estructurar los poemas, como en *Variaciones en blanco* de Ada Salas o en otras poetas cercanas a la poesía visual<sup>6</sup>, en las que el poema se articula en torno a los blancos, con variedades tipográficas que apoyan la significación verbal, que son significación en sí mismas, como es el caso de la poeta gallega Chus Pato.

si he bebido en la espalda  
profunda

de tu boca

Qué altísimo  
temor  
puede ocultarse al hambriento animal

de la palabra.

(Ada Salas, *Variaciones en blanco*, 1994)

---

<sup>6</sup> Destacamos en este sentido los ciberpoemas de Tina Escaja, o los poemas visuales de Julia Otxoa y Ángela Serna o Ainize Txopitea en <http://www.cyberpoetry.net>

PORQUE NO ES SÓLO EL IDIOMA EL QUE ESTÁ AMENAZADO

SINO NUESTRA PROPIA CAPACIDAD LINGÜÍSTICA, sea cual sea el idioma que  
hablemos

LA LENGUA ES PRODUCCIÓN, la lengua produce, produce COMUNICACIÓN  
PRODUCE PENSAMIENTO, PRODUCE CAPACIDAD POÉTICA,  
produce ganancia y beneficio, NOS PRODUCE como HUMANOS,  
nos produce como FELICIDAD.

La lengua es PRODUCCIÓN, de ahí los intentos del CAPITAL por PRIVATIZAR  
la lengua, por dejarnos SIN PALABRAS

-----  
LA LENGUA, cualquier LENGUA EN EL CAPITAL, tiende a desvanecerse,  
tiende a convertirse en algo que se consume. En algo que ya no  
PRODUCIMOS los hablantes, sino que el CAPITAL, en su intento de  
privatizarnos, PRODUCE PARA NOSOTROS

-----  
En el CAPITAL los creadores de la Lengua, los hablantes, pasan a ser

CONSUMIDORES; la Lengua, cualquier Lengua en el Capital, pasa a ser un  
producto de consumo, lo mismo que cualquier otra MERCANCÍA

-----  
LENGUA-SERVIDUMBRE LINGÜÍSTICA

KAPITAL-KILLER

ASESINA

(Chus Pato, *m-Talá*, 2000)

Las poetas, en su afán de construir nuevos sujetos líricos en la búsqueda  
de su identidad, no dudan en acudir a estrategias antipoéticas y subversivas  
como el hecho de fragmentar la sintaxis hasta hacerla inconexa, en ocasiones, o

cercana al prosaísmo. Estaríamos ante una intención de crear una escritura al margen de lo canónico, una vez entendido lo canónico como reductor y patriarcal. De ello encontramos muestras en Concha García, M<sup>a</sup> Luz Ezcúin, Olvido García Valdés, M<sup>a</sup> Eloy-García.

Por tanto, la sintaxis va a ser motivo de experimentación, con frecuencia con intenciones no sólo estéticas, como ya señalara Noni Benegas a propósito de la métrica: “A menudo las elecciones formales – metros clásicos contra verso libre, por ejemplo – responden, más que a estrategias estéticas, a tomas de posición políticas de sus defensores dentro del feudo poético” (Benegas, 1997: 21). Concha García se reconoce a sí misma “sin el menor miedo por intentar cambiar algunos aspectos formales del poema, como por ejemplo, la sintaxis, que para mí es un elemento capaz de modelar el tono” (García, C., 2000: 64). “Desde mis primeros libros he intentado subvertir el lenguaje. ¿Cómo? Cambiando la sintaxis, alterando el orden gramatical, y mediante el empleo de neologismos y la fracturación de los finales” (García, C., 1997: 228).

“Extraño éxtasis”

Cuando tardó lo vi todo o casi, nunca  
pude decir unas largas tardes y fuego  
ni tampoco pormenor, ni siquiera detectar  
las sombras baldadas de aquello antañoso  
que me abría las piernas muy abyecta  
con rabia minuciosa en la perplejidad  
de mi profusa lámina de clítoris progenie.

(Concha García, *Pormenor*, 1993)

La fracturación sintáctica, que ya utilizaran las poetas de los ochenta, la vamos a encontrar intensificada y apoyada en un léxico rompedor en una de las poetas más innovadoras de finales de los noventa: María Eloy-García.

“Compañía anónima”

Como un bosque intervenido por compañía americana  
se me agotan los recursos  
y no sé sustentar flora ni fauna  
me completo pues la pirámide y me depredo  
intento terminar el proceso económico  
de mi sector servicios  
y resulto la misma realidad empobrecida de mí misma  
oh cuánto mejor no resultaría invertir en el extranjero  
entonces te elijo a ti  
pero tú prefieres la inversión segura de lo real  
por la letra a plazos de lo imposible

(María Eloy-García, *Metafísica del trapo*, 2001)

“Polvo austrohúngaro”

[...]

aún así tú dispuesto y por la fuerza  
me arrebatas me fascinas sarajevo me dislocas transilvania  
qué desastre de paz 1687  
se me sublevan los balcanes  
yo miro como me tocas y trato de moverme encima  
eduardodesaboya debajo  
pero te tengo cogido por el danubio/  
pensar que me hiciste (austriahungría imprecisa)  
la más perfecta imposición de lengua  
ya no administrativa sino colonial/

(María Eloy-García, *Metafísica del trapo*, 2001)

### 2.2.2. Recursos retóricos.

Las mujeres raramente poseen el saludable amor masculino a la retórica. Esta carencia sorprende en el sexo que es, entre otras cosas, más primitivo y más materialista.

Sir Egerton Brydges, *New Criterion*, 1928.

Afirma Antonio Carvajal, al hablar de la poesía de José Hierro, que presenta una “voluntad consciente de puesta al día de alguien que percibe que su palabra heredada no se corresponde con su tiempo vital” (Carvajal, 2002: 150). Semejante actitud vamos a encontrarla en muchas de las poetas de finales del siglo XX que denuncian que el lenguaje legado por la cultura patriarcal no les sirve y han de revisarlo y subvertirlo para crear nuevas significaciones.

El análisis de los códigos lingüísticos y culturales que determinan el significado de una obra literaria lleva a muchos críticos a comprender la literatura como una construcción intertextual, es decir, un texto que carece de un solo significado o mensaje. En lugar de un mensaje único, el texto literario se concibe como un producto de varios discursos culturales en los que descansa su inteligibilidad y de los que el lector es su intérprete individual y exclusivo. (Andreu, Alicia, 1996: 40).

Las poetas, ante esta heteroglosia, se van a valer de múltiples recursos retóricos, los mismos por otra parte que están usando los poetas

contemporáneos, aunque pondrán especial énfasis en figuras retóricas como la ironía y la parodia, con las que a menudo van a desarmar la simbolización verbal de la ideología patriarcal. Así en la poesía de Ana Rossetti –*Indicios vehementes* o *Devocionario*– la parodia se constituye en un poderoso agente subversivo que despoja de autoridad y solemnidad el discurso patriarcal y religioso. Por ejemplo, en “La anunciación del ángel”, encontramos a un sujeto poético femenino que manifiesta con claridad su deseo hacia un objeto erótico imposible en el rito católico –el ángel– que, lejos de ser aquí asexual –castrado– por la tradición religiosa, se presenta pleno de potencia sexual. En este sentido, la poesía de Ana Rossetti es doblemente subversiva en cuanto se reafirma en el goce sexual de las mujeres como sujeto, dinamitando además el discurso patriarcal eclesiástico al parodiar sus símbolos.

“La anunciación del ángel”

Muriérame yo, gladiador, arcángel, verte avanzar  
abierta la camisa, tenue vello irisado  
por tu pecho de cobre.  
Brazos, venas,  
latido, curva, élitros de insectos  
bajo el músculo o velas de navío.  
Muriérame yo en ellos, cautiva la cintura,  
amenazante dardo presentido,  
pálido acónito,  
igual que una fragancia, preciso, me traspase.  
Muriérame yo en tu ancho hombro  
doblada mi cabeza. Empapado y oscuro  
indeciso resbala por tu frente el acanto  
y mi mejilla roza, y cubre y acaricia.  
Muriérame, sí, pero no antes  
de saber qué me anuncia este desasosiego,  
rosa gladiolo o en mi vientre ascua.  
No antes que, febriles, mis dedos por tus ropas

desordenándolas las desabotenen,  
de introduzcan y lleguen  
y puedan contemplar, averiguarte,  
con su novicio tacto.

(Ana Rossetti, *Devocionario*, 1986)

La ironía va a cumplir una doble función en la poesía de finales del siglo XX, pues si bien interactúa como elemento desacralizador, según acabamos de ver en la poesía de Ana Rossetti o en la de Cristina Peri Rossi (“Vía crucis”), va a ser un poderoso recurso para expresar la furia contra el legado patriarcal. La ironía se constituye en un elemento fundamental para atemperar la rabia, lo que unido a la parodia va a producir textos totalmente novedosos. Ironía y antítesis se unen en el poema “Cuando una tiene sangre de ramera” (ver p. 593), de Carmen Jodra, en el que un sujeto femenino se autoafirma frente a las normas de la ideología dominante: “Pero además ocurre / que ella no pondrá nada de su parte. / ya tiene, y hace, y es, lo que prefiere”; por lo que “integrarse en la masa no podría”, pues en todo momento nos está mostrado su claro desprecio hacia cualquier norma impuesta: “decir no a todo consejo”.

En otros poemas, sin embargo, la ironía cede curso a la ira, que se manifiesta rotunda contra el patriarcado: “Pregúntate por qué has de estar debajo / si eres mejor que ellos” (Carmen Jodra, “Femmes damnées” (ver p. 604).

Esther Giménez desmitifica a los hombres atacando el orden falocrático a través del recurso retórico de cosificación, de modo que el símbolo fálico queda reducido a un elemental mecanismo mecánico: “muelle que se tensa y se destensa”.

#### “Postulado”

El hombre es la medida de su error.  
Con qué fragmento piensa –si es que piensa–  
es proporción directa del vector

del muelle que se tensa y se destensa.

[...]

El hombre es un error y, si se terciá,  
se guía por las leyes de la inercia.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000)

Las poetas, conscientes de las posibilidades retóricas y significativas de la ironía, se posicionan: “Yo elegí lo lúdico porque es una manera de llegar a la verdad. La ironía es para mí subversiva” (García, C., 1991: 193); “La ironía, que es muy eficaz en prosa, en poesía a mí siempre me ha parecido una manera de jugar con alguna carta escondida debajo de la manga. Y es más, toda esta moda que se está imponiendo en la literatura en general, tanto en poesía como en prosa, de sobrevalorar la ironía y el humor me parece una barrabasada” (Castro, L., 1991: 287).

La posibilidad de contemplar con humor e ironía supone poder tomar distancia, distanciarse de la tradición lírica heredada y su acervo de relaciones decimonónicas codificadas ya en la lengua, donde la mujer aparece siempre como *objeto* de la poesía. [...] Y lo que sucede en los 80 es que se ha producido un cambio en la sociedad que beneficia, sobre todo, a la condición de las mujeres y, por tanto, a su manera de situarse ante el mundo y formar parte de él, influyendo y participando. Al dejar de ser depositarias de los valores de la raza, la familia y, por tanto, “víctimas” de la asimetría inherente a la cultura patriarcal, que reforzó el régimen de Franco, pueden mirar con humor esos roles de abandono. (Benegas, 1998: 11).

Muy frecuentes son las muestras de intertextualidad, como es lógico en poetas que poseen una sólida formación cultural y literaria.

Andreu asimila el simbolismo y las vanguardias, Rossetti el siglo de Oro y el Barroco. Ambas, el modernismo, que es su piedra de toque, para recalcar en un postmodernismo de cuño propio, teñido de homenajes a

toda la poesía anterior [...] intertextualidad proveniente de las fuentes más diversas y opuestas: liturgia, publicidad, canciones... (Benegas, 1997: 59).

La intertextualidad se manifiesta de diversas maneras: desde la alusión modificada a citas de otros autores, hasta la inserción de intertextos en diferentes idiomas. Así, la *Noche oscura del alma* de Juan de Yepes se convierte en “Noche oscura del alba”: “Desde que conociste que hay un hombre / para cada mujer ama de casa, / tu futuro es tan negro / como el hueco estelar en donde escribes / sorteando la muerte, / noche oscura del alba / que da sentido y paz a tu existencia” (María Sanz, “Tierra por medio”); y en “La noche oscura del cuerpo” en el poema de M<sup>a</sup> Antonia Ortega: “Mi cuerpo me da miedo algunos días, [...] Mi cuerpo ya es demasiado grande para mí”.

Silvia Ugidos actualiza desde la perspectiva feminista los versos del “Retrato” machadiano: “Soy en el buen sentido de la palabra mala” (“Posible autorretrato”), al igual que en el “Poema de escarnio y maldecir” (*Las pruebas del delito*): “Las mujeres conmigo siempre han sido crueles, / ¡si yo, como el poeta, de todas las arpías / amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario!; y en “Todo lo que nunca quiso saber ni se le ocurriría preguntar sobre Silvia Ugidos” acusa relaciones intertextuales, esta vez con el cine – *Todo lo que usted quiso saber sobre el sexo, pero no se atrevía a preguntar*, Woody Allen–.

También Aurora Luque, en *Camaradas de Ícaro*, titula un poema “La reconstrucción o el amor” recordando a Vicente Aleixandre (*La destrucción o el amor*), mientras que en “Epitafio” el juego intertextual es continuo: frente a Jorge Manrique y la alegoría de la vida como río que camina hacia el mar, Luque nos presenta una visión fragmentada de la existencia, aunque con el mismo telón de fondo: “Ni siquiera fue un río / pues me tocaron tiempos muy duros de sequía / aunque el mar esperaba, siempre radiante, al fondo”. También encontramos la paronomasia para aludir a los *Juegos para aplazar la muerte* de Juan Luis Panero que serán ahora “juegos / para aparcar la muerte”; mientras que el eco de Jaime Gil de Biedma resuena en “La vida no iba en serio

ni siquiera más tarde” (“Que la vida iba en serio / uno lo empieza a comprender más tarde).

“Epitafio”

[...]

La vida no iba en serio ni siquiera más tarde.  
Y no se tarda mucho en comprender  
que se trataba sólo de unos juegos  
para aparcar la muerte.  
Ni siquiera fue un río  
pues me tocaron tiempos muy duros de sequía  
aunque el mar esperaba, siempre radiante, al fondo.

He creído en los mitos y he creído en el mar.  
Me gustaron la Garbo y los rosales de Pestum,  
amé a Gregory Peck todo un verano  
y preferí Estrabón a Marco Aurelio.

(Aurora Luque, *Portuaria*, 2002)

El tema del silencio en las mujeres, tan querido por la ideología patriarcal, recogido por Fray Luis de León en *La Perfecta Casada*, retomado, aún con distintas claves por Pablo Neruda “me gustas cuando callas porque estás como ausente” (XV, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*) es contestado<sup>7</sup> en el poema de Cristina Peri Rossi:

“Una canción desesperada”

No me gusta cuando callas  
y estás como ausente  
No sé si no tienes nada que decir

---

<sup>7</sup> También es contestado por José Agustín Goytisolo en *La noche le es propicia*: “La escuchaba. Pensó: / me gustas cuando hablas. / Ella llenó los vasos” (“Canción era su nombre”).

o la raya de cocaína  
se te subió a la cabeza.

(Cristina Peri Rossi, *Aquella noche*, 1996)

En el poema titulado “Mitológica estáis”, Cristina Peri Rossi retoma el verso del soneto en el que Rocinante y Babioca dialogan, en los poemas preliminares de *El Quijote* (“ –Metafísico andáis, / –es que no como”) para burlarse de una de las normas del patriarcado, la que se refiere al daño que puede hacer a las mujeres la lectura, cualquier suerte de bovarismo.

“Mitológica estáis”

Mitológica estáis  
de moradas meretrices  
que muerden tu piel  
tu fantástica matriz  
– Penélopes tristes,  
Helenas desgonzadas –  
historias salmodiadas  
por magos prostibularios.  
Está dicho  
es sabido  
mal hacen los Homeros,  
los Góngoras y Quevedos  
a las púberes efebos.

(Cristina Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

La intertextualidad, en ocasiones, se presenta introduciendo palabras o textos literarios en otros idiomas: *Menin áeide thea* Carmen Jodra (en *Veinticinco poetas españoles jóvenes*); *Miser Catulle, desinas ineptire*”, Aurora Luque, (“Conversación con Catulo”); “Aún no logro explicarme cómo pude aguantarte / (perdonarás, *my darling* la poca simpatía / que en el fondo te guardo después de todo aquello)” Silvia Ugidos (“Poema de escarnio y maldecir”). Aunque, a

veces, la presencia de palabras en otro idioma, como en este caso el inglés, obliga a la poeta a exhibir todo un malabarismo fonético al conjurar dos idiomas en la rima consonante de una forma tan reglada como es el soneto.

“Serte poética”

Que todo es un problema de sintaxis  
no en vano lo aprendí. Que la premura  
es mala consejera y que se cura  
empiezo a comprenderlo con la praxis.

Que todo es pacienzuda profilaxis  
no es la lección más larga ni más dura  
—yo acepto como un modo de cultura  
cambiar los autobuses por los taxis—,

que ya se sabe what a snob relax is.  
Y aunque más por satán que por madura,  
por ti me voy a hacer literatura  
to exactly fit your axes in my axes.

¿Qué cantas,avecilla, sin mi luz?  
Yo te diré si alondra o si avestruz.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000)

Las diversas filiaciones estéticas de las poetas producen poemas muy divergentes, desde las posiciones neosurrealistas y las metáforas visionarias al monólogo dramático y el léxico de la cotidianidad, con especial insistencia en la máscara autobiográfica o el erotismo cínico al que nos hemos referido en otros capítulos.

“Polvo austrohúngaro”

[...]

aún así tú dispuesto y por la fuerza  
me arrebatas me fascinas sarajevo me dislocas transilvania

[...]

pero te tengo cogido por el danubio/  
pensar que me hiciste (austriahungría imprecisa)  
la más perfecta imposición de lengua.

(María Eloy-García, *Metafísica del trapo*, 2001)

El sueño que el universo sueña coloca lentamente nuestra  
silueta sobre estos contornos milenarios, espirales de la sombra.

(Rosa Lentini, *Cuaderno de Egipto*, 2000)

“Gastos fijos”

Estuve haciendo cuentas  
pues no sé hacer milagros  
ni esas cosas que dicen  
sabemos las mujeres.

Y ahora que está lejos me pregunto  
si acaso vivir sola  
no me cuesta más caro.

(Ángeles Mora, *La dama errante*, 1991)

El amiguismo literario es criticado por Amparo Amorós en *Quevediana*, mediante la máscara poética autobiográfica y el monólogo dramático de un poeta adulador y vacuo que enarbola las reglas del juego: “En el café se gestan las hazañas; / en el café los premios se reparten / en el café se traman artimañas”.

“¡Poetas al salón que hay jurados!”

En el café se gestan las hazañas;  
en el café los premios se reparten  
en el café se traman artimañas  
sin que los camareros se nos harten.

¡Qué baratos nos salen los jurados  
– amiguetes de mesa, copa y puro!  
¡Qué solidarios, desinteresados,  
ecuánimes y rectos! – os lo juro.

Si no vas al café ya estás perdido.  
Cogerse una cogorza en compañía  
para ganar es mucho más seguro  
que ser el Rilke más empedernido  
o escribirte las Rimas día a día  
con el rigor más exigente y duro.

Por eso he decidido, cara Obdulia,  
Que esta tarde me voy a la tertulia

(Amparo Amorós, *Quevediana*)

Otra forma de retórica frecuente en los poemas la encontramos en aquellos textos que precisamente alardean de antirretóricos, convirtiendo así el léxico cotidiano y la ausencia de metáforas, hipérbatos, o figuras literarias en general, en un nuevo utillaje retórico: “Mi poesía rechaza la retórica, la solemnidad, lo bonito, en el sentido más cursi del término. Nunca ganará una flor natural de ninguna parte. Sin embargo, coincido con Alejandra Pizarnik; “No hablo con mi voz, sino con mis voces”. La pluralidad no es esquizofrenia, sino multiplicidad; un yo demasiado estructurado es reductor” (Cristina Peri Rossi).

También son actualizados ciertos tópicos y motivos literarios. Así las medievales *Coplas de escarnio* encontrarán su réplica en el poema de Silvia Ugidos, quien da voz a una mujer que se autoafirma frente al objeto amoroso masculino claramente desprestigiado.

“Poema de escarnio y maldecir”

[...]

Callaré los ejemplos sobre tu hipocondría,  
otras enfermedades menos imaginarias  
son más ilustrativas sobre tu biografía.  
Destacabas en una con especial destreza:  
hacías todo un arte del aire victimista,  
una infancia terrible, conflictiva y oscura,  
un colegio de pago de moral jesuita,  
una madre muy viuda protectora en exceso  
y en cuestiones de faldas, muy poca puntería:

[...]

Y en cuanto a tus virtudes, tenías actitudes  
(no quisiera con esto darte alguna alegría)  
que hacían de ti un hombre de huella inolvidable;  
mencionaré tus celos, la obsesiva manía  
de que yo te engañaba, los interrogatorios,  
sesiones de Gestapo en las que me ofrecías  
tu propensión al circo (afectivo, se entiende),  
los gritos, las peleas, y tus frases dañinas,  
envenenados dardos que daban en el blanco  
creciente del cansancio que tú me producías.  
De tan triste inventario resumiré muy breve  
tu acoso interminable, tu vocación de espía,  
tus rastreros sobornos, tus trampas, tus enredos,  
amén de tus berrinches y tu voz compungida  
suplicando perdones, infinitos perdones

[...]

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

*La vida es sueño* es parodiada en clave feminista, así como los tópicos literarios del *Ubi sunt* o del *Carpe diem*. De esta manera, Ester Giménez comienza un poema con aparente intención filosófica: “¿No sabes que la vida es casi un sueño?, que, sin embargo, pronto se fragmenta por el léxico y el tono irreverente, adoptando nuevos e inéditos derroteros.

“Sueños son”

¿No sabes que la vida es casi un sueño?  
Lo dijo Calderón – no lo he leído.  
Pero he visto que a veces me la olvido,  
la vida, de profunda.

Y hasta puedo encauzarla con empeño  
o sin querer, que viene a ser lo mismo.  
Pero al final no falta un freudiabismo  
maldito que me hunda.

[...]

Y ahora que casi sé el papel de dueño,  
me falla en argumento tan onírico  
el despertar: agónico mal vírico  
o rayo que me funda.

Pero tanto pensar me ha dado sueño...  
Esta siesta me pido, Segismunda.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000)

Dónde están las primeras alegrías,  
el dulce orgullo de los doce años,  
los cuentos que empecé, bellos y extraños,  
las queridas y torpes poesías.

[...]

Dónde quedó el vigor y el entusiasmo,  
la espléndida fatiga del orgasmo  
– entonces los orgasmos eran buenos.

La confianza que me permitía  
arder, crecer, vivir, gozar el día,  
sin memorias amargas ni venenos.

Sentirme joven, caminar cantando,  
y ver la muerte lejos, olvidando  
que cada hora que pasa es una menos.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

“Recuerda”

Esas copas que brillan como llama  
y que laten al tacto de metales  
ligeros -tantas copas-; esa trama  
que, sobre cal, dibujan, verticales,

las hileras de libros en tapices  
de olvido -tantos libros-; todos esos  
atajos y caminos de matices  
parejos que descubre la luz, presos

entre los montes -tantos-. Tantas cosas  
iguales y cercanas, ordenadas  
y juntas son, más aún que las rosas,  
más aún que el reloj o las azadas,

recados de la muerte: faltará  
tiempo para vivirlas todas ya.

(Rosa Romojaro, *Zona de varada*)

Y Laura Campmany presenta un sujeto poético femenino en primera persona cargado de ironía que escribe su propio epitafio, desde el goce lúdico.

“Epitafio”

Aquí yace, si yace todavía  
y es tan siquiera polvo enamorado,  
la que nunca os hubiera perdonado  
que le cavaseis esta tumba fría.

La que aún después de muerta os desafía  
a que la améis como os hubiera amado,  
la que hubiera dormido a vuestro lado  
con tal de devolveros la alegría.

Aquí yace y es triste, porque quiso  
agotar la magnífica aventura  
de ser mujer, y serlo por completo.

Dicen que no creyó en el Paraíso:  
sospechaba que aquí en la sepultura  
iba a ser sólo un lóbrego esqueleto.

(Laura Campmany, *Travesía del olvido*, 1998)



3. Aspectos de la significación: Motivos y núcleos temáticos.

3. 1. La condición humana.

“Diario”

No es esta vida la que se desea  
pero se va viviendo. Es veintitrés  
de julio y es domingo. En la azotea  
se descuelga la yedra y el envés

de sus hojas golpea los cristales.  
Dentro el ventilador hace temblar  
la foto de familia. Son señales,  
avisos, advertencias que el azar

moviliza: “No hay trampa tan mortal  
como la que uno se prepara a sí  
mismo”, dicen; y el son en la espiral  
de las aspas repite: “Huye de aquí,

huye de aquí”: inútiles consejos:  
más que enfrentar a un ciego a mil espejos.

Rosa Romojaro

Los motivos ligados a la condición humana constituyen un núcleo temático en el que el paso del tiempo, el sentido de la vida, el dolor y la muerte, la trascendencia, se constituyen en puntales de reflexión en los poemas, en un paisaje fundamentalmente urbano. La postura con la que las poetas se enfrentan

a la vida, en consonancia con su tiempo, es la de la aceptación de lo irremediable tras el fracaso de los metarrelatos transcendentales, lo que va a conducir también a manifestaciones de neopaganismo: Carmen Jodra, M<sup>a</sup> Antonia Ortega.

Así la vida se concibe como una “helada dictadura” sin razón de ser.

Más todavía que esta helada dictadura  
que nos hemos impuesto y que llamamos vida.

[...]

mucho más todavía que todo eso, me aterra

[...]

saber que todo es nada, que el secreto que encierra  
la vida es que se vive y muere porque sí.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999).

Ante esta vieja e incontestable pasión de vivir:

Te ofrecí mi cansancio de siglos y una vieja pasión  
de soledumbre,  
el estigma indestructible de tu aliento,

VIDA.

(Marián Suárez, *Fuegos prohibidos*, 1995)

no queda más remedio que aceptar el inexorable paso del tiempo y aceptar el miedo, pues no hay trascendencia que ampare la falta de sentido.

## XVIII

No alteramos el orden de las cosas,  
siguen los calendarios vaciando sus cifras,  
los relojes se cansan de transitar los días,  
no detuvimos nunca los ríos del misterio.

No alteramos el orden de las cosas  
cerramos la ventana,  
apagamos el miedo.

(María Cinta Montagut, *El tránsito del día*, 2001)

Dios, el más allá, o cualquier otro relato de justificación del sentido de la vida se presentan como metáforas desvaídas en las que no sólo se descrea: “Qué Internet hacia Dios por si lo escucha” (Amalia Iglesias Serna); sino que se desafían abiertamente: “Dios no habita en lo alto [...] / Pues tiene ojos de puta que se sienta en la barra del bar sola, / y más hambre que una buscona” (M<sup>a</sup> Antonia Ortega). O bien se reconocen directamente como constructos patriarcales: “Vive, Sor Juana Inés, sal de la muerte, / deja la cruz, al Dios de los varones” (Milena Rodríguez). El hastío se presenta como una manifestación más del nihilismo posmoderno.

#### “Hastío”

El bello mundo me produce asco.  
Si pudiera, lo haría  
saltar en pedacitos por los aires,  
y con él a mí misma.

Yo no pedí vivir; si Tú me hiciste,  
es tu culpa, y no mía.  
Atrévete a juzgarme si tu pobre  
criatura se suicida.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

La búsqueda de identidad en el caos finisecular construye sujetos poéticos, a veces orgullosamente asertivos, que buscan nuevas adscripciones: “Pertenezco a un género incierto. / No entre el hombre y la mujer. / Ni entre el

mono y el hombre. / Sino entre el hombre y el ángel” (M<sup>a</sup> Antonia Ortega, *El espía de Dios*, 1994).

Los símbolos de la tradición cristiana, Dios, la Virgen, arcángeles o demonios visten nuevos ropajes, menos omnipotentes cuanto más humanos. Tal desacralización podemos encontrarla en poemas de Ana Rossetti donde la parodia carnavalesca de ángeles y demonios subvierte y desautoriza el discurso patriarcal del catolicismo. De la misma manera que Josefa Parra subvierte la imagen de la Virgen María<sup>8</sup> al mostrar su cuerpo en un tono sensual, tan alejado de la representación hierática de la tradición cristiana.

#### “Profanaciones”

Dios te salve, Señora de los ojos tristísimos,  
Llena eres de gracia, el Amor es contigo.  
Bendita tú eres entre todas las mujeres,  
Entre las potestades, ángeles y luciérnagas,  
Y bendito es el fruto que tu vientre me ofrece  
Como una rosa tibia u desvalida.

Salve

Señora de los pechos de sedosos estigmas.

(Josefa Parra, *Elogio de la mala yerba*, 1996)

En la misma línea de los versos de Parra encontramos otros de Milena Rodríguez: “Padrenuestro que estás en los divanes” (*Alicia en el país de lo ya visto*) y Padrenuestro que estás en paradero desconocido” (Juan Bonilla, *Partes de guerra*) en clara alusión a la desconfianza del ser humano hacia cualquier trascendencia heredada, por lo que la búsqueda de sentido o de explicación a los enigmas de la vida no es posible encontrarla en la edad adulta, sino que es algo que queda relegado a la infancia y que tarde o temprano se pierde.

---

<sup>8</sup> Muy diferente es la postura de M<sup>a</sup> Victoria Atencia en *Trances de Nuestra Señora* (1986), al humanizar el embarazo y parto de la Virgen María, aunque sin liberarlo de su trascendencia.

“Oración de niña de trece años”

He de rezar a Dios doscientas veces  
y he de decir tu nombre otras doscientas.  
Doscientas oraciones en mis cuentas  
y otras doscientas más si te apareces.

Doscientas veces, sí, doscientas veces  
le ofrecí a Dios el precio de tu venta  
y Dios que sólo sabe de sus cuentas  
no me echó cuenta otras doscientas veces.

Pero yo te gané. En aquel juego  
donde perdí una niña y perdí un padre  
y dejé la inocencia para luego.

Doscientas veces le mentí a mi madre  
y fui por ti como quien va por fuego:  
sin Dios y sin el perro que te ladre.

(Rosa Díaz, *Gata mamá*, 2003)

Ante la falta de trascendencia, algunas poetas proponen una salida festiva al absurdo de vivir: la vuelta al clásico *Carpe diem*, aunque actualizado en su lenguaje y sobre todo desde una perspectiva de mujer. El sujeto poético que propone Laura Campmany en “Epitafio” muestra su convencimiento de que el paraíso no se encuentra después de la vida, sino en ella misma y en saber “agotar la magnífica aventura / de ser mujer, y serlo por completo” (ver p. 649).

Aunque desde otro ángulo, también desde su condición de mujer enfrenta la muerte Cinta Montagut, desde la modesta esquina de quienes apenas han contado en la historia.

[...]

Un mañana el tiempo de pensar  
tal vez se muere de otra forma  
cuando se es mujer  
y ya la eternidad es sólo una sospecha  
unánime y distante.

(Cinta Montagut)

Por otra parte, encontramos otras actitudes más serenas de aceptación elegiaca de la pérdida. Así en Noni Benegas y en Rosa Romojaro, muy en la línea del machadiano “se canta lo que se pierde”, aunque sin acento desolado. Como ha indicado Biruté Ciplijauskaité: “Si cogemos al azar algún libro reciente escrito por hombres que trata del correr del tiempo, la muerte, la nada, incluso el envejecer, notamos que el acento cae más bien en la pérdida (Diego Doncel, Vicente Valero, los últimos libros de Jenaro Talens, Andrés Trapiello) mientras que las mujeres descubren algo positivo incluso en el paso final” (Ciplijauskaité, 2003: 101).

“El oficio de vivir”

Pierdo el tiempo, lo sé, pierdo los años  
y no avanzo, es verdad, más que dormida,  
durmiendo, demorada, hallo salida  
en soledad, en sueños, sin extraños.

Me ayudan a escapar los desengaños,  
los versos y la música escondida,  
olvido que allí fuera está la vida  
con su triste horizonte de peldaños.

Implosivo es amor, tal como un globo  
se inflama a cada soplo, poco a poco;  
ya no puedo mirarlo con arrobo

ni ya puedo tocarlo, nada toco.  
Mientras sueño se filtra por mis venas  
un veneno más dulce que las penas.

(Noni Benegas, *Las entretelas sedosas*, 2002)

“Diario”

No es esta vida la que se desea  
pero se va viviendo. Es veintitrés  
de julio y es domingo. En la azotea  
se descuelga la yedra y el envés

de sus hojas golpea los cristales.  
Dentro el ventilador hace temblar  
la foto de familia. Son señales,  
avisos, advertencias que el azar

moviliza: “No hay trampa tan mortal  
como la que uno se prepara a sí  
mismo”, dicen; y el son en la espiral  
de las aspas repite: “Huye de aquí,

huye de aquí”: inútiles consejos:  
más que enfrentar a un ciego a mil espejos.

(Rosa Romojaró, Inédito)

También, aunque escasas, encontramos otras opiniones mucho más optimistas, como la que presenta Dionisia García, para quien el mundo está bien hecho, en la línea de *Cántico* de Jorge Guillén.

“Aquellas noches”

[...]

Porque vivir es siempre una alegría, un don del cielo,  
al que a veces acude la desdicha,  
pero también la luz convive con las sombras,  
y una sonrisa rompe el más amargo gesto.

(Dionisia García)

En *Diario de una enfermera* –Isla Correyero– la muerte convive con el cuerpo enfermo en el entorno cotidiano, así en los versos finales del poema “17 de diciembre de 1993”: “Mi oscuro corazón de cansada enfermera va cerrando las puertas / de sus habitaciones. / La muerte sigue también detrás de mí. / Una mano me alcanza: / Señorita”. El dolor y la muerte en la sociedad vertiginosa de finales del siglo XX, puede significar, en ocasiones, un trámite más.

“29 de septiembre de 1994”

Hemos actuado precipitadamente.

No hemos esperado el tiempo necesario para comprobar si  
Verdaderamente estaba muerto.

[...]

Creímos ver un músculo facial que se movía...

Nada

Trabajamos nerviosos, alegres.

Falta muy poco para irnos a casa.

(Isla Correyero, *Diario de una enfermera*, 1996)

Aurora Luque es otra de las poetisas en cuya obra encontramos múltiples reflexiones sobre la muerte. Si la vida, en metáfora de la autora, no es más que

“tantalizar”, tratar de alcanzar lo inalcanzable –en clara alusión al castigo de Tántalo, tan del gusto clásico de Luque– la muerte es, sin embargo, lo único cierto, la que siempre llega.

“Al encontrarse en Internet un mapa  
del mundo subterráneo”

Morir tiene su guía particular de viaje.

[...]

Vivir la vida fue tantalizar,  
poseer tanta fruta que no saciaba nunca.

[...]

Tenuidad de la sombra  
deudas con el barquero.

–No pagaré a Caronte de mi propio bolsillo.

(Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, 2003)

Aunque no existe lenguaje capaz de explicarlo.

“Casus belli”

El, lenguaje no puede con la muerte.

Tampoco el amor puede, créeme.

[...]

Que la muerte se instala previamente,  
que compró una por una tus palabras,  
una noche, de vuelta, lo podrás entender.

(Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, 2003)

Pero, si bien la muerte no puede ser explicada, como en un juego de máscaras griegas, sí puede ser representada, y a ese espejo espectral nos enfrenta Aurora Luque, sin desbordamientos, como quien interpreta un papel

aprendido. El juego de la muerte se convierte en un juego para aplazar la muerte.

“Tocarse la calavera”

Ven a jugar al juego de encontrar  
tu propia calavera.  
Si miras tercamente en un espejo  
el centro de tus ojos  
— sin parpadeos; hablo de minutos —  
los músculos, la piel, los rasgos cotidianos  
acaban por volverse traslúcidos y tenues.  
Te juro que tus huesos se asoman descarnados  
a esa imagen que tiembla, siniestra, frente a ti.

Ya sabes el aspecto que tendrás.

Juguemos a otra cosa.

(Aurora Luque, *Portuaria*, 2002)

La muerte como una representación en la que no queda más remedio que ser protagonista, pero en la que, a pesar de los momentos felices, el final inexorable es aceptado, desde la insignificancia del ser humano simbolizado en el insecto.

“Primavera”

Es como si la muerte  
pactara con la tierra alguna tregua  
de inmemorial condescendencia  
o aplazara  
su sonrisa siniestra por un tiempo  
seguro de alcanzar todas las cosas.

Casi benevolente a la manera de los niños  
que perversos,  
permiten al insecto algún momento  
de feliz desconcierto, antes de asesinarlo.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

A pesar de que hemos comentado que la muerte se afronta sin aspavientos, estremece la serenidad y la cotidianidad con la que M<sup>a</sup> Victoria Atencia se enfrenta a ella bajo el símbolo de la maleta, esa maleta que aguardó la vida tantas veces y que ahora cumple su destino en la única espera, la irrepetible.

“La maleta”

Bajo la cama tengo otra vez la maleta  
pero no con la ropa en espera de un hijo.  
Esta vez voy poniendo aquello que carece  
de consistencia y forma, y es moneda no obstante.  
Qué otras cosas habrían de servirme llegada,  
de improviso, la hora.  
Ediciones preciosas de San Juan de la Cruz,  
rosas de Alejandría, los Cuadernos de Malta...  
Mas no podré pasarlos: se va allí de vacío  
si, por añadidura, no se nos ofreciera  
otra riqueza contra la que no prevalece  
el paso de los tiempos.

(M<sup>a</sup> Victoria Atencia)

La existencia se dibuja con rasgos de paisaje urbano, nada intimista, como si la vida fuera una ciudad amurallada que no podrá, a pesar de todo, contener al Tsunami de la muerte: “Diez metros de piedras levantadas / no nos protegerán. / En fila india para morir” (Rosa Lentini, “Tsunami”). Visión urbana en la que coinciden otras poetas: *Ciudad Varada* (Romojaro), *Ayer y calles*

(Concha García) o Neus Aguado que en el poema “Canción” dirá: “Yo vivo en un suburbio de la vida”; o Mercedes Escolano y Guadalupe Grande.

“Billete hacia otra parte”

Todos los viajes son absurdos.  
Lo sabemos, pero viajamos  
a provincias extranjera  
huyendo de nuestras calles,  
de la monotonía que impregna  
esta ciudad de siempre.

(Mercedes Escolano)

Aun así,  
lo que importa sucede en los tejados.  
Es decir,  
bien poca cosa,  
tan solo  
esta conversación de arquitectura y sombra  
tan inerte como la radiografía de nuestras almas.

(Guadalupe Grande, *La llave de niebla*, 2003)

### 3. 2. De la soledad y otros aspectos.

La mayor autonomía laboral, personal, familiar, de la que disfrutarán las mujeres en España a partir de la democracia hará que el tema de la soledad sea revisado y contemplado desde nuevos ángulos, lo que traerá como lógica consecuencia que “el fantasma del abandono, tema recurrente en las poetas de las décadas anteriores” (Benegas, 1997: 53) sea conjurado en los poemas de las últimas décadas del siglo XX. El lugar de las mujeres se desplaza del asignado por el patriarcado y potenciado por tantos años de dictadura y adoctrinamiento feroz de la Sección Femenina hasta los lugares públicos en tanto que lugares de ocio, expresión y trabajo. Así lo cuenta Concha García en *Conversaciones y poemas*:

Hay una antología muy importante, que hizo Carmen Conde, de las poetisas de los años cincuenta, éstas tenían un monotema: su soledad, pero una soledad pasada por el tamiz de sus funciones en el hogar y en la sociedad. Ahora encontramos la soledad de las mujeres pasada por el tamiz de sus funciones en el mundo: ésa es la diferencia y creo que es fundamental. (García C., 1991: 190).

El síndrome de Cenicienta se va volviendo insostenible en aquellas capas sociales en las que las mujeres pueden acceder a mayores niveles de cultura e independencia económica, por lo que se situarán progresivamente en un plano de igualdad con los varones, olvidando el complejo de Bella Durmiente en espera del príncipe azul que dé sentido a su existencia. Así Milena Rodríguez nos presenta una princesa ciertamente “encantada”, pero, jugando con el sentido dialógico del término, no es la víctima de ningún encantamiento, sino que se muestra feliz y encantada del final de la era de los príncipes azules. Dos elementos textuales confirman la autonomía de este sujeto lírico, ciertamente

inédito. Si por una parte el uso del plural nos remite a la negación del “príncipe azul” como arquetipo patriarcal, diluyéndose en múltiples clones desdibujados, por otra parte el prefijo “ex—” remite a la negación del amor eterno como parámetro de sumisión, así como a la destrucción de la imagen inexcusablemente monógama que exige el la ideología patriarcal a las mujeres.

“La princesa encantada”

Mis queridos ex-príncipes azules:  
He perdido así, sin más vuestra realeza

[...]

Mis queridos ex-príncipes azules:  
Os juro que no ha sido intencionado;  
mas no os negaré que es un encanto  
mirar que vuestro reino se destiñe,  
cómo gotea pintura mi corazón.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

En mujeres que trabajan fuera del hogar, entran y salen, viajan, dialogan, se van generando sujetos autónomos que llevados a la poesía presentarán voces independientes e inéditas en la expresión del amor y del abandono, lejos de lamentos, donde lo más importante no se sitúa en el apoyo o la protección del varón, sino que lo que hay que preservar, ante todo, es que el amor no suponga la pérdida de identidad de la mujer: “para no olvidar lo que he querido ser”.

Te llamo sin esperar que vengas,  
grito tu nombre  
pero no deseo atraerte.  
Como un lugar aparte es mi llamada.  
Allí voy para existir,  
para no olvidar lo que he querido ser,  
para estar ante ti sin tener que pedir nada.

(Mónica Mexía)

Más asertiva aún se presenta Balbina Prior: “ Pero si te vas, amor, / meteré a quien sea en mi cama”; o Juana Castro, que en un juego paródico presenta a un sujeto poético femenino inédito, subversivo, erótico y lúdico:

me he propuesto  
sin tardanza entregarme al que será  
mi amor más puro y noble:  
el éxtasis sin celos y sin trabas  
con un muñeco hinchable.

(Juana Castro, *Alada mía*, 1995)

La poética del abandono es conjurada fundamentalmente a partir de la década de los ochenta, y continuará *in crescendo*, como ha señalado Sharon Keefe Ugalde (1991: 30) a propósito de Almudena Guzmán (*Usted*) y Luisa Castro (*Odisea definitiva*), que cantan el final de un amor sin aspavientos. Las poetisas cuentan con nuevas armas textuales como son la expresión del placer erótico y la ironía para reemplazar el sufrimiento pasivo. Pionera en esta actitud es la poesía de Cristina Peri Rossi, quien con grandes dosis de ironía acepta la ruptura sin apelación a ningún tipo de nostalgia.

“Oración”

Líbranos, Señor,  
de encontrarnos, años después,  
con nuestros grandes amores.

(Peri Rossi, *Inmovilidad de los barcos*, 1997)

La seguridad y la autoafirmación del sujeto poético se observa en los versos de Inmaculada Mengíbar: “Todo el día sabiendo que te has ido. / Que te he dejado ir. / Que no voy a buscarte”; o de Elsa López: “Hace ya mucho tiempo que no te explico nada, / porque hace mucho tiempo que perdí la esperanza / de envejecer contigo” (“Pasa gente”, *Del amor imperfecto*).

La soledad se presenta no sólo como algo aceptado, sino buscado en muchos casos, un espacio de libertad y territorio fértil para la creación. Así en estos versos de Paloma Palao (*apud* Montagut, 2003: 203).

Cojo la soledad  
Me la restriego por todo el cuerpo  
— cavidad craneana, bronquios, cuello —  
y me coso y me corto unos poemas  
para mi talla exacta y me remiendo  
la vida como puedo  
(Paloma Palao, *El gato junto al agua*)

La antítesis de la rueca y la pluma, uno de los *topoi* literarios ligados a la escritura de las mujeres, se hace presente en los verbos de este poema: “coso”, “corto” y “remiendo”, verbos que en el imaginario patriarcal representan las labores propias de la mujer, aquí aparecen subvertidos con un nuevo sentido metafórico capaz de desarmar su significación: es la escritura la que puede “remendar la vida”, el arma o bálsamo capaz de encontrar sentido a la existencia.

La soledad asumida como parte de la vida, como elemento configurador aparece en los versos de Concha García y en los de Ángeles Mora.

Una vez concluido el día asegura el rito,  
dar la vuelta a la llave de la cerradura,  
desabrocharse la falda, bostezar,  
dirigirse al cuarto, es todo por ahora.  
(Concha García)

“De la virtud del ave solitaria”

Aunque quiso ocultarlo,  
ella vino a quedarse.  
Sin billete de vuelta

y hasta sin equipaje.

Lo supe en sus ojeras,  
su pelo desteñado.  
Me miró solamente.  
Sin hablar me lo dijo.

Ella vino a quedarse.  
Ahora vive conmigo.

(Ángeles Mora, *La dama errante*, 1991)

Si bien la independencia puede acarrear soledad, ello no es temido por las poetas, que incluso reivindican el derecho a estar solas para configurarse como personas.

Para existir realmente,  
hasta una palabra necesita  
guardar cierta distancia entre ella misma  
y otra palabra

¿Entiendes?

(Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, 1994)

O para recordar los momentos compartidos.

Desnuda,  
llena de tu paso,  
arreglo un poco la cama  
mientras te oigo arrancar el coche.

Apago la luz.  
Es tan hermosa tu ausencia  
que dentro de un rato,

cuando llames,  
no voy a coger el teléfono.

(Lo mejor de ti ya lo robó mi nuca  
y mi camisón entreabierto.)

(Concha García, en *Polvo serán*, 1988)

La soledad es el momento de encuentro con el yo, condición para la escritura.

“Instantes ganados”

Y esta soledad a la que me aproximo cada día,  
cuando el silencio ayuda y los trabajos se detienen,  
y aquellos que amo tanto se han marchado a sus cosas.

[...]

Aguardo en el lugar de siempre,  
y vivo con fervor los instantes ganados  
la cita cotidiana en cada pormenor.

(Dionisia García)

“Apuntes de una tarde”

Sola en la casa apuro mi café.  
Cada uno se ha marchado a su fiesta;

[...]

A estas horas me entrego, por si fuera posible  
la luz de las palabras.

(Dionisia García)

Irónica y muy lúdica es la postura que ofrece Carmen Jodra, quien mediante un sujeto poético que se niega a crecer reclama la soledad como el lugar donde resguardarse del caos de la sociedad posmoderna.

Que sólo tengo dieciocho años,  
que me duermo abrazada a un gigantesco  
monstruo de las Galletas de peluche  
y que no quiero sexo ni problemas,  
sólo estudiar sin demasiado agobio  
y sacar siempre nueve veinticinco.  
Que no quiero saber nada del mundo,  
ni del amor y mucho menos de ese  
rollo repollo de las relaciones  
humanas, sobrehumanas, infrahumanas.  
Que lo que quiero es quedarme tranquila,  
dormir mis nueve horas cada noche  
y que nadie repare en mi existencia.

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

A pesar de lo dicho, aunque la soledad como parcela de libertad es la postura más abundante, encontramos también otras posiciones, cercanas a la poética del abandono de épocas pasadas.

#### “Alborada”

Tristes tus ojos, triste la alborada,  
triste porque mi cuerpo se despoja  
del tuyo, despertar donde se aloja  
toda la soledad inexplicada.

(María Sanz, en *Polvo serán*, 1988)

E incluso posturas claramente patriarcales, como en el siguiente poema donde es manifiesta la dependencia del varón.

Debería existir algún seguro  
igual que los de vida, o los de coche,

o los de a todo riesgo.

Debería haber:

Seguro de que llama,  
seguro de que siente,  
seguro de que me ama,  
seguro de que vuelve.

[...]

el miedo a que se queme nuestro pecho,

el miedo a que nos roben la esperanza,

el miedo a tener miedo.

El miedo a una riada de tristeza

el miedo a que se muera un sentimiento,

el miedo a que te den un golpe bajo,

el miedo a que te timen con un beso.

[...]

Debería existir algún seguro

que cubriera todos esos riesgos.

(Belén Reyes, *Desnatada*, 1992)

Una postura inédita y original es la que presenta Milena Rodríguez: la autofagia como remedio contra la soledad, posición individualista y fragmentaria muy acorde con los aires posmodernos de finales del siglo XX.

A mí déjenme sola en mi jaula:

voy a sentarme

a morder mi corazón despacio,

bien despacio,

para no tener nunca

que volver a salir de cacería.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

Aunque hay algo más punzante que la soledad: para quien descrea de los héroes y reclama al hombre en la tierra, estar sola no es lo doloroso, sino estar acompañada y no poder comunicarse. La incomunicación se convierte así en el elemento denunciado por un sujeto poético que reclama relaciones de igualdad, que no necesita que la protejan, la acompañen o la representen, pero sí un intercambio de ideas, sentimientos, comunicación en definitiva.

“Cumpleaños feliz”

Me regalé un baño de agua tibia.  
a las doce de la noche yo era un pez,  
una sirena silenciosa  
para un Ulises que no escucha.

La toalla secó las gotas de humedad  
y el encanto.  
Cayeron ante mí las aletas y la cola,  
no la soledad  
no los veintiocho años,  
aunque froté duro.

Afuera caía nieve.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

### 3. 3. El amor y el erotismo.

Uno de los aspectos más significativos a partir de los años ochenta, en cuanto a la toma de postura de nuevos sujetos líricos femeninos, se manifiesta en la expresión textual del amor y del erotismo. La independencia que como sujetos autónomos van adquiriendo las mujeres tiene su correlato en la enunciación poética.

En este sentido, el tratamiento poético posmoderno de temas, asuntos y motivos sexuales y eróticos infrecuentes supone, en cualquier caso, la puesta en tela de juicio de un orden y de un sistema de poder dominantes y hegemónicos (parte de la crítica feminista ha desempeñado a este respecto un papel considerable en la deslegitimación del código masculino, que ha sido durante mucho tiempo el imperante en las relaciones no sólo sexuales, sino también sociales). (Saldaña, A., 1997).

El cuestionamiento del orden simbólico patriarcal es manifiesto con la presencia no de un sujeto lírico femenino unívoco, sino de múltiples y variados sujetos poéticos femeninos que con la libre expresión de la escritura van a contribuir a afianzar el lugar de las mujeres en la sociedad. Y no sólo eso, sino que a esta actitud hemos de sumar el que las poetisas inauguren nuevas visiones del amor sin jerarquías, y se conviertan en las protagonistas de discursos eróticos inéditos que contienden con los propuestos por el patriarcado, lo que revela en el plano simbólico la lucha por el signo.

Las poetisas indagan en el lenguaje nuevos modos de expresión, nombran su cuerpo, no como objeto, sino como sujeto que piensa, ama, desea y cumple con cualquier función fisiológica, como veremos al tratar el "cuerpo". En la sociedad posmoderna las poetisas, en una gran mayoría, rescatan su papel secundario de la tradición patriarcal para situarse en posturas de equidad con

los varones o incluso de superioridad, en aquellas que escriben desde una perspectiva feminista. La musa se ha hecho mayor y reclama el derecho a decir su cuerpo, ejerce el derecho a una sexualidad activa, diseñando su papel o papeles, describe sin ambages el cuerpo del hombre o explicita su deseo por otra mujer; rompe el espejo y aborda desde su escritura la experiencia del sexo vivido o imaginado libre y voluntariamente, el derecho a la fantasía y al logos.

Desde esta perspectiva, el erotismo se convierte en un elemento claramente subversivo y marca diferencias entre las poetas de los ochenta y las anteriores, fundamentalmente en el uso de la parodia y la ironía para conjurar la ira contra el patriarcado en lo que Dionisio Cañas ha llamado “erotismo cínico” y que según él es “la mejor respuesta al idealismo platónico del amor” (Cañas, 1989: 52). Muestra de ello vamos a encontrar en poetas de variadas generaciones, desde Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti o Andrea Luca, hasta las más jóvenes que publican en los noventa: Carmen Jodra, Esther Giménez o Silvia Ugidos

En 1991, Sharon Keefe Ugalde apuntaba en *Conversaciones y poemas* (XII) que la exploración del erotismo femenino, como parte del proceso de autodescubrimiento, es la novedad más significativa, según opinan varias de las autoras entrevistadas (Fanny Rubio, Rosa Romojaro, Ana Rossetti, Andrea Luca, Amalia Iglesias). En este sentido, señalaba dos rasgos fundamentales: por una parte el cuestionamiento del amor romántico que “ahora es visto por algunas como una especie de cautiverio que niega a la mujer una identidad autónoma” (Ugalde, 1991a: XIII); y por otra, “la transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo, constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina” (Ugalde, 1991a: XIII).

Así lo expresan algunas de las poetas entrevistadas, insistiendo en visiones desdramatizadoras y libres de la sexualidad, de las que no esté ausente el morbo o la ambigüedad (Fanny Rubio); el erotismo como principio de vida (Ana Rossetti) y, sobre todo, rescatar el cuerpo y el placer de la estrecha cárcel sacramental y biológica de perpetuación de la especie en las que el orden

simbólico patriarcal la ha recluido desde las leyes, la filosofía, la medicina o la religión (Concha García).

El erotismo que a mí me interesa es un erotismo disfrazado, travestido y distanciado, mediatizado, en suma, enriquecido. Me interesa la desmitificación de lo que durante mucho tiempo hemos llamado el sexo grave y dramáticamente. En mis poemas eróticos prefiero revelar una atmósfera sexual y lúdica, morbosa y ambigua incluso (como hago a propósito de los efectos perversos de la publicidad en “Paco Rabanne in memoriam”, un poema de *Reverso*), que describir el aparato genital del personaje de un poema. (Rubio, F., 1991: 139).

El erotismo no es solamente el sexo, por lo menos para mí. Es una relación, una manera de comunicarse con los principios de vida en vez de con los principios de muerte. Lo que pasa es que allí está la contradicción, porque la principal esencia de la vida es que termina. Una vida sin muerte no tiene razón de ser, y menos una vida sensitiva. Puedes comunicarte con todas las cosas de una manera sensorial y vital, que es el erotismo o puedes optar por la negación. Pero cuando niegas tu cuerpo y te niegas como persona, estás levantando miles de muros a tu alrededor. (Rossetti, 1991: 158).

Yo pienso que el sexo no tiene que estar ligado, como hasta ahora y sobre todo en las mujeres, al sentimiento, sino que el sexo es hacer el amor un día, sin prejuicios ni afán de perpetuar la especie y mucho menos sin esa idolatría por la felicidad. Pienso que el sexo es también una aventura, dura un minuto y es eterno. Le doy tanta importancia al sexo como a dar un paseo. Es la intranscendencia. Creo que es una forma de tratar el sexo no muy corriente. (García, C., 1991: 194-195).

Para Cecilia Dreytmüller (2003: 65-80), tres de las poetisas más innovadoras de la poesía española de las últimas décadas son Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti y Ana M<sup>a</sup> Fagundo. Entiende Dreytmüller que Ana Rossetti “al

desarrollar la técnica de Peri Rossi de barajar citas bíblicas, elementos de la liturgia católico-romana o de la mitología clásica con una buena dosis de sexo y erotismo en su primer libro *Los devaneos de Erato*, consiguió un gran éxito y llamó la atención de la crítica” (Dreymüller, 2003: 76); aunque afirma que es Peri Rossi quien puede considerarse la principal precursora de la poesía erótica de los ochenta.

En este aspecto la poeta de Montevideo se adelantó claramente a su tiempo, y se convirtió en punto de referencia para muchas poetas españolas. Sin duda alguna puede considerarse la precursora de la eclosión de la poesía erótica femenina de los ochenta, tanto por haberse “atrevido” a tratar la temática en sí, como por su peculiar mezcla de lo sagrado con lo profano. (Dreymüller, 2003: 76).

Por otra parte, Ana M<sup>a</sup> Fagundo ofrece numerosas muestras a la hora de enunciar el cuerpo desde un sujeto de mujer.

Ana María Fagundo es la primera de su generación cuya obra poética se sale del corsé temático de la época y crea un lenguaje basado en las metáforas del cuerpo femenino, el cual, desde mi punto de vista, lleva las huellas de la influencia de un canon distinto al dominante en la España franquista. (Dreymüller, 2003: 76).

Desde el momento en que la mujer pasa de objeto a sujeto del discurso y se convierte, por tanto, en sujeto capaz de mostrar sus sentimientos rechazando estereotipos pasados, la respuesta emocional ante los descabros amorosos varía, de lo que dan buena muestra los poemas.

Es que saberse autoras de la pieza diluye la tragedia y las libera de la carga de victimismo, al tiempo que propicia una mirada distanciada, irónica en ocasiones. [...] Dejar de ser objeto pasivo y pasar a ocupar la posición de sujeto deseante altera, como es natural, la relación de fuerzas dentro del discurso amoroso. (Benegas, 1997: 69).

Así encontramos nuevas visiones del amor, por ejemplo la que presenta Balbina Prior, un amor que se hunde, pero visto sin dramatismos, apoyándose para ello en el léxico de la cotidianidad.

Debo un par de letras al banco de la fidelidad  
y tú, que el deseo te ha prestado hipoteca,  
no pareces darte cuenta de que el amor se hunde  
como las pinzas de la ropa caen  
aullando por mi patio interior.

(Balbina Prior)

En Aurora Luque, el sujeto poético contempla el amor desde arriba, como un virus al microscopio, lo que le permite distancia y escepticismo.

“Síndrome de abstinencia”

No es tan tóxico ya: también caduca  
en la amor en la fecha señalada en su dorso.  
Ya no es ese veneno  
tan eficaz, ni acaso necesaria  
la urgente sobredosis. Qué cualidad letal  
la del amor filtrado en la memoria.

(Aurora Luque, *Carpe noctem*, 1994)

De la misma manera tangible y escéptica lo expresan Amalia Iglesias y Lola Velasco en un libro escrito al alimón, *Intravenous*: “El amor / envejece / al microscopio”. O la visión distanciada e irónica de Silvia Ugidos, donde la ironía de los dos versos finales produce una pirueta mental que conjura el tono quejumbroso, tan anticuado ya en la década de los noventa.

“La misma piedra”

Por mucho que analice yo este tema  
siempre acabo llegando a la misma conclusión:  
con esto del amor siempre se pierde  
la libertad, la honra, la vida o la cabeza.  
Pienso en Juana la Loca  
pienso en la pobre Ofelia,  
Yo desde luego soy de las que tropieza  
una y otra vez con la misma piedra.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

El amor en Cristina Peri Rossi se muestra con tal vitalidad y es tan amplia la gama que podemos encontrar poemas que dialoguen entre sí; desde el “ya no estoy loca”, que recrimina al enamoramiento una suerte de enajenación que le impide integrarse en el mundo, hasta la crítica a la falta de pasión encarnada en “aburridos acoplamientos programados”

“Después”

Y ahora se inicia  
la pequeña vida  
del sobreviviente de la catástrofe del amor.

[...]

Ya no amo.  
Ahora puedo ejercer en el mundo  
inscribirme en él  
soy una pieza más del engranaje.  
Ya no estoy loca.

(Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

“Final“

[...]

Ya no hay amores insensatos  
sino aburridos acoplamientos programados

Sólo en la página  
el amor  
toca a rebato

Para que nadie se manche las manos  
ni sufra demasiado

(Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

hasta la visión del amor como organizador del caos, donde el epifonema cierra bruscamente lo que había sido una apoteosis de encuentros que adquieren su sentido por la razón de amor y que vuelven a perderlo por la misma razón: “Para que nos amáramos, al fin, / ocurrieron todas las cosas de este mundo / y desde que no nos amamos / sólo existe un gran desorden.

“Historia de un amor “

Para que yo pudiera amarte  
los españoles tuvieron que conquistar América  
y mis abuelos  
huir de Génova en un barco de carga.

Para que yo pudiera amarte  
Marx tuvo que escribir El Capital  
y Neruda, la Oda a Leningrado.

Para que yo pudiera amarte  
en España hubo una guerra civil  
y Lorca murió asesinado  
después de haber viajado a Nueva York.

Para que yo pudiera amarte  
Virginia Woolf tuvo que escribir Orlando  
y Charles Darwin  
viajar al Río de la Plata.

Para que yo pudiera amarte  
Catulo se enamoró de Lesbia  
y Romeo, de Julieta,  
Ingrid Bergman filmó Stromboli  
y Pasolini, los Cien Días de Saló.

Para que yo pudiera amarte  
Lluis Llach tuvo que cantar Els Segadors  
y Milva, los poemas de Bertold Brecht.

Para que yo pudiera amarte  
alguien tuvo que plantar un cerezo  
en la tapia de tu casa  
y Garibaldi pelear en Montevideo.

Para que yo pudiera amarte  
las crisálidas se hicieron mariposas  
y los generales tomaron el poder.

Para que yo pudiera amarte  
tuve que huir en barco de la ciudad donde nací  
y tú resistir a Franco.

Para que nos amáramos, al fin,  
ocurrieron todas las cosas de este mundo  
y desde que no nos amamos  
sólo existe un gran desorden.

(Cristina Peri Rossi, *Aquella noche*, 1995)

Una de las notas fundamentales del sujeto erótico femenino, a partir de los años ochenta, estriba en su autonomía. La mujer ya no es el reposo del guerrero, no admira al varón como un héroe en un pedestal ni lo espera, sino que es capaz de salir a buscarlo, de tomar la iniciativa.

Seamos realistas:

Penélope cosiéndole

no es más feliz que yo

ahora mismo rompiéndole la cremallera.

(Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, 1994)

En una sociedad donde la igualdad entre los géneros está cada vez más presente, y donde afloran con fuerza nuevas relaciones entre los sexos, entre las personas, sean gays, lesbianas, transexuales..., el estereotipo del amor romántico entre un sujeto masculino activo y un sujeto femenino pasivo carece de sentido.

“La croupier”

[...]

Me gustaba aquel rapto silencioso.

Me condujo a su casa. Al otro día

me fui despacio y le dejé dormido

y en penumbra, con marcas en los pliegues

de la ropa en la cara y en los hombros.

Nunca volvió al casino, porque el juego

no era lo suyo. Nunca he vuelto a verle.

(Amalia Bautista, *Cárcel de amor*, 1988)

El deseo femenino, dormido antaño en espera de que lo despierte el goce masculino, ahora cambia los términos en la enunciación.

“Razón de amor”

He visto la poesía  
creciéndote en los muslos.  
He visto por tu carne  
el eje de mi voz, y las palabras  
tatuando tu cintura.

Ahora comprendo, porque está tan claro,  
que nunca dejaré de desearte.

(Josefa Parra)

Así podemos encontrarnos sujetos poéticos inéditos, como en el presenta Rosa Díaz en *Perfecto amor*, cercano a la mantis religiosa saboreando con gula el cuerpo masculino

“Comunión”

Mi crueldad  
es plural y de género femenino.  
Navego en el mar de las ovulaciones.  
Soy ciclotímica y las endorfinas  
hacen el resto.

[...]

Y total, todo, porque enamorarse  
tiene poco que ver con la bondad,  
y mucho con la antropofagia  
y los pecados capitales.

(Rosa Díaz, *Perfecto amor*).

o bien sujetos líricos femeninos como los que muestra Ana Rossetti en *Los devaneos de Erato* y en *Indicios vehementes*, donde podemos observar algunos de los rasgos determinantes del sujeto poético posmoderno “la revisión de la

tradición, la insistencia en el narcisismo erótico y en el uso de la máscara autobiográfica" (Cañas, D., 1989: 52), en poemas como: "Advertencias de abuela a Carlota y a Ana", "De cómo resistí las tentaciones de mi compañera de cuarto no sé si para bien o para mal", "Anónimos que no tuve más remedio que olvidar en la furgoneta de un pianista".

Uno de los poemas de Rossetti donde encontramos un sujeto poético muy activo y reivindicativo es "Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales". La voz femenina de la enunciación se dirige a un objeto plural también femenino. A modo de consigna se van dando los consejos que revelan una postura de rabia contra las normas sociales, en un tono agresivo expresado en versos insólitos hasta ahora en los que se reclama el derecho al cuerpo y a la sexualidad femenina.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.  
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos  
del premio que celaban nuestros muslos.  
El falo, presto a traspasarnos  
encontrará, donde creyó virtud, burdel.

La reivindicación del cuerpo femenino se plantea aquí subvirtiendo el propio lenguaje patriarcal: el cuerpo de la mujer como botín o premio, la virginidad como dote serán negadas al imperativo secular de los varones, todo ello en un mensaje inusual y subversivo donde una voz poética femenina incita a la rebelión, una nueva Lisístrata del siglo XX. Ahora las mujeres no se negarán al hombre para conseguir ningún fin, sino que ellas constituyen el fin en sí mismas por lo que se adelantarán al varón dueñas de su propio cuerpo antes de que nadie se atreva a colonizarlo. El poder seductor del varón queda puesto en entredicho y ridiculizado, así como la pasividad sexual femenina. El varón es mirado bajo sospecha e incluso con desprecio: "enemigo", "vencedor", "triunfador altivo", "masculino privilegio", "Príapo".

“Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”

«...Trabajada despiadadamente por un autómeta que cree que el cumplimiento de un cruel deber es un asunto de honor.»

Andrea de Nerciat

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.  
Démonos prisa desvalijándonos  
destruyendo el botín de nuestros cuerpos.  
Al enemigo percibo respirar tras el muro,  
la codicia se yergue entre sus piernas.

Y besémonos, bellas vírgenes, besémonos.  
No deis pródigamente a la espada,  
oh viril fortuna, el inviolado himen.  
Que la grieta, en el blanco ariete  
de nuestras manos, pierda su angostura.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Ya extendieron las sábanas  
y la felpa absorbente está dispuesta  
para que los floretes nos derriben  
y las piernas empapen de amapolas.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Antes que el vencedor la ciudadela  
profane, y desvele su recato  
para saquear del templo lo tesoros,  
es preferible siempre entregarla a las llamas.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Expolio singular: enfebrecidas

en nuestro beneficio arrebatemos  
la propia dote. Que el triunfador altivo  
no obtenga el masculino privilegio.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Con la secreta fuente humedecida  
en el licor de Venus,  
anticipémonos,  
de placer mojas, a Priapo.  
Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos.

Y besémonos, bellas vírgenes besémonos.  
Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos  
del premio que celaban nuestros muslos.  
El falo, presto a traspasarnos  
encontrará, donde creyó virtud, burdel.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

Como ha indicado Sharon Keefe Ugalde acerca de la poesía de Rossetti: “Entre los modelos que acaban marginados figura la leyenda de don Juan, las teorías freudianas de la diferencia sexual, los ritos y misticismo católicos, la pasividad sexual femenina, y la mujer objeto de la poesía amorosa y de los anuncios publicitarios. Lo que acaba en el centro es la experiencia erótica de la mujer” (Ugalde, 1993: 29). Así, en *Virgo potens*, podemos encontrar una actitud descaradamente irreverente:

Acúsome de ser lanza en el vientre,  
medusa entre las piernas,  
desvelo de vuestra reverencia y sed.  
Acúsome de clavaros la aguda y persistente dentellada  
de los rosales del remordimiento.

(Ana Rossetti, *Virgo potens*, 1994)

Actitud que se refuerza al afirmar: “Y acúsome, reverendo padre, del sentimiento / de rebeldía y de triunfo con que me embriaga / esta crueldad.

La libre expresión del amor y el erotismo será para las poetas una bandera de libertad y de autoafirmación de su identidad. Así lo vemos en *Usted* de Almudena Guzmán, donde encontramos un sujeto poético femenino activo, una nueva Lolita, que sabe lo que quiere y rechaza lo que la ideología patriarcal ha diseñado para las jóvenes. Así ante la urgencia del amor, se lanza a la arena sin las máscaras exigidas por el patriarcado

Porque a estas alturas y con un enamoramiento de rizos y  
piernas por medio,  
No seré yo desde luego la imbécil que pierda su tiempo en  
agradar a los poetas.

(Almudena Guzmán, *Usted*, 1986)

y describe el orgasmo inequívocamente con un atinado tratamiento metafórico:

(Era el placer como una de esas muñecas rusas que se abren  
y aparece otra,  
y otra...)

(Almudena Guzmán, *Usted*, 1986)

Una vez desacralizado el amor y entendido como un juego entre iguales el erotismo lúdico es la mejor salida: “Al jaque mate llego tan desnuda, / Que puede que la próxima partida / Tengamos que jugárnosla en la cama” (Laura Campmany, “Mate” (ver p. 629).

Pero aún podemos encontrarnos otra vuelta de tuerca más en el tratamiento del erotismo, a lo que Dionisio Cañas se ha referido como erotismo cínico, donde no sólo se han roto las barreras entre los sexos, sino que se imponen las burlas hacia los convencionalismos patriarcales con un lenguaje donde todo puede ser dicho con imágenes claramente subversivas: “Y, mientras copulamos como fieras, me río / de los necios que dicen que todo tiene un

límite" (Josefa Parra, "El otro beso de la mujer pantera"); o en "Yesterday" de Ana Rossetti, donde es la mujer la que enseña artes amatorias al joven con un lenguaje claro y evidente, aun en su riqueza metafórica, en el que no se obvia el cuerpo masculino: "columna tersa", "cimera encarnada", "rugiente ternura", "estertor final".

"Yesterday"

Es tan adorable introducirme  
en su lecho, y que mi mano viajera  
descanse, entre sus piernas, descuidada,  
y al desenvainar la columna tersa  
su cimera encarnada y jugosa  
tendrá el sabor de las fresas, picante  
presenciar la inesperada expresión  
de su anatomía que no sabe usar,  
mostrarle el sonrosado engarce  
al indeciso dedo, mientras en pérfidas  
y precisas dosis se le administra audacia.  
Es adorable pervertir  
a un muchacho, extraerle del vientre  
virginal esa rugiente ternura  
tan parecida al estertor final  
de un agonizante, que es imposible  
no irlo matando mientras eyacula.

(Ana Rossetti, *Yesterday*, 1988)

Una vez abiertas las compuertas del erotismo por sujetos poéticos ávidos de nombrar, también tendrán cabida otros temas como el autoerotismo o las relaciones lésbicas explícitas. Cristina Peri Rossi dedica varios poemas a la masturbación con un lenguaje donde se prefieren los tonos guturales a los delicados. El placer se contempla desnudo en lo que tiene de ancestral, en la

más pura animalidad, sin idealismos. Expresiones como “obscenidad”, “gozan bestial”, “orgasmo masturbatorio”, “ruge”, “espasmo” dan muestra de ello.

“Descripción del goce”

Amo la obscenidad pesada de las morsas  
desperezándose en la plataforma de madera  
– lecho –  
cerca del agua.  
Elas gozan bestial  
sabiamente  
de la luz del sol  
de la sal del aire  
de la humedad del mar  
Saltan resoplan babean se solazan  
Caen pesadamente, como globos hinchados  
reaparecen, cargadas de brillo y de placer  
Flotan y se hunden  
farfullan y baten  
Sus pelos relucen  
tiemblan sus fauces  
y un ruido sordo  
– el del orgasmo masturbatorio –  
rompe el aire  
como un mensaje sonoro  
que viene del fondo de la especie  
del fondo del mar.

(Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

“La bacante”

Allí, escondida en las habitaciones  
Ah, conozco sus gestos antiguos  
[...]

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.

(Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

Tono muy diferente es el que encontramos en Carmen Jodra para hablar de la masturbación. El tono celebratorio, aunque dentro de la gravedad, que usara Peri Rossi en los setenta, ahora, roto el tabú, se presenta en los noventa por una poeta más joven lejos de toda trascendencia, con la distancia que proporcionan el humor y la ironía: “quizás sean cosas de la adolescencia, / pero devoré anoche la manzana / y de nuevo me hallaba esta mañana / trémula toda de concupiscencia” (Carmen Jodra, “No comprendo. La sed del agua fría”(ver p. 594).

Las relaciones lésbicas explícitas las encontramos en otras poetas: Andrea Luca: “Ya sé que no tengo entre las piernas / la afilada pluma de Queatcozal”, en María Eloy-García: “Yo nunca estuve en Nueva York / Y puede que no fuese una “comprometida”, / soy bohemia, un toque de lesbianismo feliz / y pegaba continuamente a mi madre / antes de desintoxicarme” (“Literatura”, *Metafísica del trapo*); aunque la expresión más rotunda del arrobamiento amoroso entre mujeres la encontramos en el poema “Vía Crucis” de Cristina Peri Rossi, donde el juego amatorio es expuesto sin escatimar detalles en una alegoría sacralizadora del cuerpo femenino.

#### “Vía Crucis”

Cuando entro  
y estás poco iluminada  
como una iglesia en penumbra  
Me das un cirio para que lo encienda

en la nave central  
Me pides limosna  
Yo recuerdo las tareas de los santos  
Te tiendo la mano  
me mojo en la pila bautismal  
tú me hablas de alegorías  
del Vía Crucis que he iniciado  
– las piernas, primera estación –  
me apenas con los brazos en cruz  
al fin adentro  
empieza la peregrinación  
muy abajo estoy orando  
 nombro tus dolores  
el dolor que tuviste al ser parida  
el dolor de tus seis años  
el dolor de tus diecisiete  
el dolor de tu iniciación  
Muy por lo bajo te murmuro entre las piernas  
la más secreta de las oraciones.  
Tú me recompensas con una lluvia tibia de tus entrañas  
y una vez que he terminado el rezo  
cierras las piernas  
bajas la cabeza

cuando entro en la iglesia  
en el templo  
en la custodia  
y tú me bañas.

(Cristina Peri Rossi, *Evohé*, 1971)

### 3. 4. El cuerpo.

La raja terrible de la mujer.  
Carlos Edmundo de Ory.

Aislado del amor  
cualquier coño es violento.  
Isla Correyero.

A ti, a ti, a ti,  
te canto ¡coño!.  
Isabel Escudero.

Si entendemos que el cuerpo, como los sentimientos, es histórico no cabe esperar que todas las etapas cronológicas propongan una representación unívoca, sea masculina o femenina. El cuerpo, en su dimensión intertextual, refleja los discursos de poder establecidos en la sociedad, de manera que la representación corporal contribuye a crear la identidad individual y colectiva de un género, en este caso del género “mujer”. Al analizar la poesía de las últimas décadas del siglo XX y la representación corporal que escenifican las poetisas hemos de revisar no sólo los estereotipos tradicionales acerca del cuerpo femenino, sino otros muchos motivos relacionados, tales como la invisibilidad de los cuerpos sexuados femeninos frente a la idealización patriarcal o la relación que las mujeres establecen con sus cuerpos, así como la construcción de nuevas identidades corporales transgresoras.

Para Sharon Keefe Ugalde, “La transformación de la mujer en sujeto en el contexto erótico y la pérdida del falso pudor con respecto a su propio cuerpo, constituyen un paso fundamental en el enriquecimiento de la tradición femenina” (Ugalde, 1991: XIII); en lo que coincide Noni Benegas: “Decir el cuerpo será uno de los desafíos, si no el mayor, con que se enfrentan las poetas de esta década crucial [los ochenta]. Ante la imposibilidad de encontrar vocablos inéditos, o de inventar otro idioma que nadie entendería, optan por representarse con las mismas palabras, pero cargándolas de intenciones o significados propios” (Benegas, 1997: 60).

Ahora bien, a la hora de representar el cuerpo femenino las mujeres van a tener que sortear arduos escollos, pues si por una parte carecen de tradición que las represente como sujetos deseantes, por otra tropiezan con las representaciones históricas —arte, medicina, literatura— que las retratan como objetos pensados por y para la mirada masculina.

Según Benegas, a partir del XVII el cuerpo de la mujer se presenta dócil, casi ausente. Es un cuerpo para admirar como de estatua que refleja el modelo burgués representado también en la poesía. Frente a éste, tenemos el “cuerpo orgánico” de los hombres en el esplendor de su anatomía y su fisiología. Por eso ahora es difícil —y supone una novedad— hacer visible lo invisible. La conclusión de Noni Benegas sobre la representación de la femineidad es muy clarificadora:

Así, si ya no es posible volver a postular un único cuerpo femenino separado del contexto histórico, con el cual debe negociar su presencia, tampoco es posible postular un sujeto lírico universal que percibe y da cuenta de los que ve desde una única óptica, común a todas las poetas. La identidad de género bajo la cual se engloba a las mujeres es, como se vio al hablar de las románticas, una construcción social que delimita el rol de cada individuo y regula su conducta. El hecho mismo de que esa identidad colectiva haya experimentado tantas variaciones desde las románticas a hoy, pasando por las cotas de libertad que alcanzó durante

la República y el recorte posterior que sufrió durante el Régimen, prueba que es una ficción que se postula como natural. (Benegas, 1997: 63-64).

Así lo expresa Esperanza López Parada en el poema "Magnificat": "No admito verbo que no me describa. / [...] Voy a hablar y hay tantas historias como cuerpos y tantos cuerpos como materiales" (López Parada, 1997: 468); y Cinta Montagut: "La mujer que escribe ha de partir del cuerpo para expresar su autenticidad como ser sexuado y como portadora de deseos que han de desplazar su significado desde unos referentes culturales establecidos desde hace siglos hasta otros nuevos que se conviertan en revelación" (Montagut, 2003: 200).

En el Encuentro de Mujeres Poetas, celebrado en Granada en 2003, Cinta Montagut situaba el énfasis en la representación que, desde la cultura clásica, ha tenido el cuerpo de las mujeres y recordaba cómo la teórica feminista francesa Hélène Cixous en su célebre escrito, *La risa de la medusa*, afirma: "Escribiéndose la mujer volverá a su cuerpo que le ha sido confiscado, que ha sido transformado en el extraño, en el enfermo, en el muerto [...] Censurando el cuerpo se censura también al respiración y la palabra" (Montagut, 2003: 200).

Desde la cultura clásica el cuerpo ha tenido una connotación negativa, ya Platón habla de este tema en el *Fedón*. En la filosofía grecolatina, en los padres de la Iglesia como San Agustín, en los escritores hebreos o en Descartes encontramos las imágenes de *prisión, fango o jaula*, para referirse al cuerpo al que también se le denomina *enemigo* y al que hay que castigar, dominar, vencer y domesticar, sobre todo si ese cuerpo es el de las mujeres. (Montagut, 2003: 200).

En definitiva, nos situamos en la posición de Myriam Díaz-Diocaretz, al entender el cuerpo como constructo simbólico que cumple una determinada función social y cultural.

El cuerpo femenino, ha quedado claro, es un constructo simbólico, un simulacro, cuya existencia depende del discurso social –verbal, especulativo, ficticio, histórico, religioso, legal– y está mediado por puntos de vista axiológicos o juicios de valor. El lenguaje (y sigo ahora a Bajtín) es una metáfora del encuentro evaluativo de enunciados que forman el sujeto; el sujeto semiótico forma parte de los múltiples sistemas simbólicos que conforman la cultura. [...] El lenguaje es un factor decisivo en la constitución de subjetividades, de naciones y comunidades, y así concebido apunta a inventar nuevas maneras de comprensión de los textos y sus relaciones extratextuales. (Díaz-Diocaretz, 1999: 72).

La escritura del cuerpo tuvo su punto de partida en la toma de conciencia de escritoras francesas como Marguerite Duras o Luce Irigaray y Hélène Cixous ha sido una de sus máximas defensoras.

¿Cómo construyen el cuerpo las poetas en los años de democracia, cuando las libertades sexuales comienza a ser plenamente asumidas? Para Cecilia Drey Müller son tres las poetas que van a marcar la pauta en la expresión del cuerpo y el erotismo: Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti.

El desarrollo de una “poética del cuerpo” con fuerte connotaciones eróticas en la obra de Ana María Fagundo es un propuesta nueva y única en la poesía española de los años sesenta y setenta y, si se me permite la especulación probablemente no se habría dado en las condiciones en las que escribían las poetas peninsulares, bajo la presión controladora que ejercía la sociedad franquista sobre la mujer. (Drey Müller, 1999: 73).

Señala Drey Müller que Peri Rossi propone la imagen de una mujer autodeterminada, independiente, consciente de su poder en la que destaca: “La equiparación de lo erótico con lo metapoético representada por el cuerpo femenino y la palabra poética, la subversión del lenguaje religioso y el desafío

de tabúes de la moralidad burguesa” (Dreymüller, 1999: 74), por lo que la sitúa como un claro precedente de las poetas de los ochenta, entre ellas Ana Rossetti.

Ana Rossetti, la poeta gaditana afincada en Madrid, al desarrollar la técnica de Peri Rossi de barajar citas bíblicas, elementos de la liturgia católico-romana o de la mitología clásica con una buena dosis de sexo y erotismo en su primer libro *Los devaneos de Erato*, consiguió un gran éxito y llamó la atención de la crítica. (Dreymüller, 1999: 76).

A partir de la década de los ochenta, el cuerpo se asume con júbilo. Se nombra, se construye una nueva mirada. No hay parte del cuerpo que no pueda ser descrita y las poetas se aplican a escribir sobre su sexo sin ninguna traba, creando sujetos poéticos que detallan desde una perspectiva inédita. No es el hombre el que observa y el que cuenta, sino la propia mujer la que se dice y se nombra en lo que le es más propio y mejor conoce, sin cautelas ni pudores. Una de las poetas que más claramente lo han expresado es Isla Correyero quien, en octubre de 1997, presentaba el siguiente poema en el Encuentro de Poetas de Córdoba. Los detalles minuciosos –“negro como el carbón evaporado”, “circulación lenta y estremecida”, “las dos mitades húmedas y abiertas” – en los que se detiene la poeta, indican un nuevo punto de vista desde la perspectiva de una nueva mujer que definitivamente se presenta como sujeto. El posesivo “mi” con el que comienza el poema, así como sus reiteraciones abundan en el punto de vista femenino, pero, evidentemente, desde una nueva femineidad muy diferente a la propuesta por la simbología patriarcal.

#### “Coño azul”

Mi coño es negro como el carbón  
evaporado. Pero se vuelve azul a la luz  
de la tele y de la luna.

La característica más peculiar

que explica su color y su forma  
es  
que tiene una circulación lenta y  
estremecida [...]

Sería una esperanza considerar  
que sobre mi coño solitario aún pueden  
caber volúmenes remotos  
o  
un pañuelo azul que penetrase las dos  
mitades húmedas y abiertas y así pasar,  
esta tela azul, ensangrentada,  
quedándose,  
rompiéndome,  
porque mi coño ya es invencible,  
mi enemigo.

Aislado del amor  
cualquier coño es violento.

(Isla Correyero, *Amor tirano*, 2003)

En ocasiones encontramos que el sexo femenino se nombra mediante metáforas, no por pudor, sino por cuestiones estéticas de artificio poético. Así el “coño azul” de Isla Correyero encuentra su correlato metafórico en la “flor de geranio” de Juana Castro (*Del color de los ríos*), en la “anémona nocturna” de Almudena Guzmán (*Usted*); en el “tesoro” de Chantal Maillard (*Hainuwele*) o en el “azulón vellón de la albufera” de Isla Correyero, que insiste en sus tintes cibernéticos para el monte de Venus.

“Flor de geranio”

Me miran con codicia. Yo trabajo.  
Engancho las dos mulas, les doy

a las ovejas sus corderos, agarro  
la guadaña, pongo  
pienso a los toros, y ensillo  
mi caballo. Me miran  
con codicia. Trabajo.

Pero de noche, ella  
me da su espejo blanco  
y descubro que el día  
me puso entre las piernas  
una flor de geranio.

Como el vino, tan tierna.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

Exquisita pendencia la de mi boca y la suya  
por ese dedo abeja que libó entre murmullos y distensiones  
golosas  
las sucesivas floraciones de mi anémona nocturna.

(Almudena Guzmán, *Usted*, 1986)

Y “¿dónde está escondido tu tesoro, Hainuwele?”,  
me pregunta burlona,  
la más anciana del poblado,  
Se refiere, lo sé, a lo que siempre buscan  
los hombres cuando vuelven del combate.  
Mi tesoro, contesto, es suave como el musgo, dulce  
como leche de almendras,  
tiene el frescor de los helechos  
y sangra sin dolor hasta teñir de púrpura el crepúsculo  
o para alimentar a los cachorros de un tigre.

Mi tesoro no está escondido:  
resplandece en el bosque como el oro,

más sólo un hombre ciego  
puede hallar el camino que a él conduce.

(Chantal Maillard, *Haiuwele*, 1990)

“Las medias blancas”

Tengo unas medias blancas de encaje que me pongo  
cuando me visto el traje negro de los recuerdos.  
Son unas medias finas, hambrientas de fantasmas  
que hacen juego con pájaros interiores, oscuros.

La piernas, penetradas por estas bocas blancas,  
levemente se abren con signos vegetales.

[...]

Por los muslos se agrandan los dibujos hinchidos,  
son copos invisibles calcinando altas cumbres.

[...]

Siento flores y manos crecer entre las piernas  
y más arriba el musgo  
tapando el azulón vellón de la albufera.

(Isla Correyero, *Polvo serán*, 1988)

En otros poemas encontramos cómo metáforas y enunciación directa se unen desde un sujeto poético que presenta nuevos modos de decir el cuerpo. Si en el poema “Coño azul” de Correyero insistíamos en cómo el posesivo “mi” situaba con precisión el punto de vista del sujeto lírico, en el siguiente poema de Isabel Escudero encontramos una vuelta de tuerca más. Ahora la novedad no está sólo en el yo que habla sino en el tú al que se dirige, que no es otro que el sexo femenino expresado en los versos finales a modo de epifonema: “a ti, a ti, a ti, / te canto ¡coño!”, después de sucesivas metáforas: “lengua de las lenguas del silencio”, “volcán de mieles”, “arrullo de palomas”, “pez fugitivo”, “vértigo del nadir”, “agüita loca”. Resulta significativo también el apóstrofe final, “¡coño!, pues apela a una doble función: si por una parte destaca como vocativo

al que se dirige la voz poética, por otra se presenta como interjección y cierre enérgico del poema, para que no quede ninguna duda del punto de vista ni del mensaje.

A ti, que de par en par a la noche te abres  
y sueño de amor mana de tu dulce fuente,

[...]

a ti, que tan agradecido de mis trémulos dedos  
tañes a veces la más dulce melodía.

a ti, oh lengua de las lenguas del silencio,  
mudo de temblorosa voz estremecida,

a ti, volcán de mieles, arrullo de palomas,  
pez fugitivo, vértigo del nadir, agüita loca,

[...]

a ti, inteligencia de mis sabias abuelas,

[...]

a ti, mi fuente de alegría, mi rosa, mi granada y mi tesoro,  
mi soledad, mi lluvia, mi razón y mi locura,

a ti, a ti, a ti,  
te canto ¡coño!

(Isabel Escudero, *Cifra y aroma. El día menos pensado*, 2002)

El pudor y el miedo a nombrar es algo que parece definitivamente desterrado por las poetas, así Ana Rossetti nombra en todo su esplendor el sexo femenino: “botín”, “inviolado himen”, “grieta”, “angostura”, “ciudadela”, “templo”, “dote”, “secreta fuente humedecida en el licor de Venus”, “premio” (“Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”). La reivindicación del cuerpo femenino en este poema, el rescatarlo de las garras masculinas se plantea aquí subvirtiendo el propio lenguaje patriarcal: el cuerpo de la mujer

como botín o premio, la virginidad como dote serán negadas al varón como primicia, previa explotación gozosa de las mujeres.

Por otra parte, encontramos poemas escritos por hombres en los que aún se mantiene la visión androcéntrica del cuerpo de la mujer. Así en “La raja terrible de la mujer” (Carlos Edmundo de Ory) que recuerda la temida vagina dentada, de temor ancestral. O bien en otras ocasiones encontramos que los poetas, desde la postura tradicional de sujetos, continúan observando el cuerpo femenino como bello objeto poético por lo que se refieren a su sexo con abundancia de metáforas, menos innovadoras que las de sus compañeras: “la herida más antigua”, “rosa cicatriz”, “flor de carne abierta”, “húmeda flor atávica” (Carlos Marzal); “vergel de las cosechas más preciosas”, “cálido recoveco femenino”, “hondo teatro de damascos rosas” (Jesús Munárriz).

Así, hemos visto cómo las poetas situaban el énfasis en la afirmación de la identidad a través de su cuerpo y en el homenaje a su propio sexo, sin embargo, en el siguiente poema de Carlos Marzal el cuerpo femenino vuelve a ser visto como objeto de placer y, sobre todo, como generador de vida, en relación con las posturas tradicionales que insisten en la función biológica de las mujeres sobrevalorada frente a su respuesta emocional.

#### “El origen del mundo”

No se trata tan sólo de una herida  
que supura deseo y que sosiega  
a aquellos que la lamen reverentes

[...]

No consiste tan sólo en un triángulo  
de pincelada negra entre los muslos.

[...]

Así que los esclavos del deseo,  
aunque no lo sospechen, cuando lamen  
la herida más antigua, cuando palpan  
la rosa cicatriz del brillo acuático,

o cuando se disuelven dentro de su hendidura,  
vuelven a pronunciar un sortilegio  
un conjuro ancestral.

Nos dirigimos  
sonámbulos con rumbo hacia la noche,  
viajamos otra vez a la semilla,  
para observar radiantes cómo crece  
la flor de carne abierta.

La pretérita flor.

Húmeda flor atávica.

El origen del mundo.

(Carlos Marzal, *Metales pesados*, 2001)

Idéntica actitud encontramos en la mirada masculina del cuerpo de la mujer en el poema de Félix Grande: “Mirando tu cuerpo desnudo / recuerdo el origen del mundo / [...] Creo en la majestad de lo enigmático / Ven misteriosa boreal” (“Rondó”).

Difiere de las anteriores la propuesta de Jesús Munárriz, más cercana a la expresión del *Carpe diem* y a la contemplación embelesada que a la procreación.

“Húmedos labios que a besar convidan...”

Húmedos labios que a besar convidan  
sus recónditos pliegues y aladares,  
central delicuescencia, dulces mares  
que en tal estrecho su pasión envidan,

adyacentes colinas donde anidan,  
bajo sus tibios bosque capilares,  
fuentes de miel, oscuros hontanares

en que mis atributos se suicidan,  
  
vergel de las cosechas más preciosas,  
cálido recoveco femenino,  
hondo teatro de damascos rosas,  
  
aquí quedo centrado mi destino,  
en este punto, que en su sitio encierra  
cuanto de hermoso ha de tragar la tierra.

(Jesús Munárriz, en *El origen del mundo*, 2004)

Significativa nos parece también la postura que adopta el sujeto poético del poema de Ángel González, claramente androcéntrica y ofensiva. Desde un sujeto masculino burlón que recurre a la intertextualidad de la canción popular “Ese lugar que tienes, cielito lindo, junto a la boca”, Ángel González parodia la libertad sexual de la mujer en locuciones claramente peyorativas. Así el sexo de la mujer se desprecia en los siguientes términos: “lugar común citado y concurrido”, “Solar [...] compartido por una población tan numerosa”. Las interrogaciones retóricas y el uso del lenguaje administrativo intensifican la parodia sobre la libertad sexual de las mujeres: “¿Qué estatutos regulan el prodigio?” La mujer, desde este punto de vista, se presenta como un objeto al que cualquiera puede acceder.

“Canción, glosa y cuestiones”

Ese lugar que tienes,  
cielito lindo,  
Entre las piernas,  
Ese lugar tan íntimo  
y querido  
es un lugar común.

Por lo citado y por lo concurrido.

Al fin nada me importa:  
Me gusta en cualquier caso.

Pero hay algo que intriga.

¿Cómo  
solar tan diminuto  
puede ser compartido  
por una población tan numerosa?

¿Qué estatutos regulan el prodigio?

(Ángel González, *Prosemas o menos*, 1983)

En cambio la mirada femenina es otra. No sólo se ve como sujeto sino que se recrea en nombrar muy especialmente aquellas partes del cuerpo que no se han nombrado tradicionalmente en una forma más de toma de conciencia de sí misma: “Mi vulva monte / su plena travesía” (Graciela Baquero); “Mi vientre es mi mundo interior / el espacio vacío / de todo lo que fui dejando por el camino / El mejor lugar donde buscarme” (Miriam Reyes, en *Veinticinco poetas españoles jóvenes*); “Seducción de la luz, / de los sexos abiertos como tersas actinias, / de la espuma en las ingles y las olas / y el vello en las orillas, salpicado de sed. (Aurora Luque, *Carpe noctem*); “la discoteca repleta de sudor / bendiciendo la noche con su rastro de dinero salvaje / tan besable en nuestras mentes / besa mi culo. / Bésalo” (Cristina Morano); “mis ovarios de nuevo / un trocito de SALDEVA reclamando” (Balbina Prior, 1999); “Bebería mi sangre menstrual, / con unas gotas de licor / y una pizca de canela” (Peri Rossi, “Rabelesiana”); o la descripción del cuerpo y el orgasmo de Concha García.

“El deseo”

En sus tetas. Pétreas, sabias, comestibles,  
ave que no vuela, marca de dedo  
índice, redondel en el redondeo panorama.

[...]

está tirada  
no rota, suda y se nota en el pezón  
en la mancha que deja húmeda,  
redondel lechoso y algo más, un pequeño  
espasmo.

(Concha García, en *El dos de pecho*, 1989)

Una vez asumida la propia identidad nada se resiste a ser nombrado. Así encontramos temas inéditos como es el caso de la mujer orinando en el campo.

Sentir el peso cálido.  
Girar  
previsora la vista, y saber  
que no hay nadie.  
Agacharse. Enrollar  
el vestido, dejar en las rodillas  
la mínima blancura  
de la tela, su felpa  
y el fruncido que abraza  
la cintura y las ingles.  
Mojar  
con el chorro dorado,  
tibio y dulce la tierra  
tan reseca de agosto, el desamparo  
sutil de las hormigas en la hollada  
palidez de los henos,

Mezclar

su fragancia espumosa con el verde  
vapor denso de mayo, sus alados  
murmullos, la espantada  
carrera de los grillos.

Y en invierno, elevar  
un aliento de nube  
caldeada, aspirando el helor  
de hoja fría del aire.

Orinar  
era un rito pequeño  
de dulzura en el campo.

(Juana Castro, *Fisterra*, 1992)

La relación sexual y el orgasmo son nombrados explícitamente.

pero aprovechando que estoy arriba  
y usted debajo,  
quisiera decirle  
— casi no me atrevo con sus ojos —  
que no puedo más,  
que voy a pararme.

(Era el placer como una de esas muñecas rusas que se abren  
y aparece otra,  
y otra...)

(Almudena Guzmán, *Usted*, 1986)

Al igual que se expresa el autoerotismo en Concha García “redondel  
lechoso y algo más, un pequeño / espasmo” (“El deseo”); o en Cristina Peri  
Rossi: “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”, (“La bacante” *Diáspora*); otro de los retratos inéditos que nos ofrecen las poetas es el de la madre amamantando (tratado en otro capítulo). La visión que presenta no es la tradicional y edulcorada de la madre que se da en el alimento al hijo o a la hija, sino la de la mujer que en la entrega recibe la recompensa no ajena al goce sexual: “Qué oleada / voluptuosa me alcanza cuando tomas / mi pecho y me succionas, toda yo / derretida” (Juana Castro, “Crianza”); “Como pan y aceitunas, y la leche / de un río me atraviesa para hacerme / manjar nuevo en su boca”, (Juana Castro, “Cordón”).

En las nuevas visiones del cuerpo que ofrecen las poetas no están ausentes las del cuerpo enfermo, así como las de la vejez. Isla Correyero nos presenta la muerte sin aspavientos, en su entorno cotidiano.

“17 de diciembre de 1993”

Cuando paso por los pasillos limpios de ginecología veo a las  
mujeres desnudas y sin pechos sobre las blancas camas.

Todas vivas aún bajo la malvada inocencia del cáncer,

[...]

Mi oscuro corazón de cansada enfermera va cerrando las puertas  
de sus habitaciones.

La muerte sigue también detrás de mí.

Una mano me alcanza:  
señorita.

(Isla Correyero, *Diario de una enfermera*, 1996)

Es antigua en la literatura española la tradición de vituperio de la vejez, muy en particular la sátira sobre las viejas, recordemos a Quevedo, o los versos de Sor Juana Inés de la Cruz en un soneto donde impera el *Carpe Diem* y que terminaba diciendo: “Mira que la experiencia te aconseja / que es fortuna morirte siendo hermosa / y no ver el ultraje de ser vieja”. Sin embargo, en la sociedad finisecular del siglo XX, y primeros años del XXI, además de una

mayor expectativa de vida, las mujeres se encuentran con múltiples propuestas para mantenerse jóvenes: las cremas, el maquillaje, la oferta farmacéutica o el quirófano. Todo ello ha creado nuevas situaciones de esclavitud corporal que vuelven a atar a las mujeres a su antigua condición de objetos sexuales – tampoco esta situación es ajena a los hombres, cada vez más imbuidos en su papel de objeto en la publicidad y en los medios de comunicación—. Ante esto son varias las posturas que hemos encontrado en los poemas y en las respuestas de las escritoras: desde la aceptación serena de la vejez hasta la protesta airada por lo que se ha dado en llamar *fashion victims*.

Un tema que me fascina es el de la mujer madura y la vejez femenina. Nosotras somos viejas o abuelas, mientras que culturalmente los hombres son maduros y atractivos. Esas sutiles discriminaciones culturales que hacen que un día dejemos de ser las jovencitas efervescentes, rebeldes y hermosas, y pasemos a un aterrador segundo plano de indiferencia amarga me parece muy injusto. Por eso escribí sobre las sirenas y las brujas, porque la sociedad nos obliga a representar papeles demasiado estereotípicos, y necesitaba repensar y crear nuevos personajes donde yo me sintiese identificada. (Ana Merino).

Autoaceptación del cuerpo, de sus marcas, del paso del tiempo es lo que encontramos en el poema de Amparo Amorós. La mano que pasea por el rostro, reconoce sus señas de identidad y las acepta desde la madurez.

“El rostro”

Los años han dejado este paisaje  
a la medida exacta de mis dedos  
y amor es recorrer sus calles hondas

[...]

Eso es amar ahora, y es dulce este viaje  
de mi mano en el óvalo  
¡oh tibia empalizada del encuentro!

La cita y los cristales empañados  
con el tímido vaho de la complicidad.

(Amparo Amorós)

Aceptación irónica de la vejez es lo que encontramos en Lola Salinas.

“Sostén”

No cantaré la gloria de tu invento  
ni el efecto seguro que un tirante,  
un aro o un elástico consiguen

[...]

Custodio del pudor,  
guardián de la apostura necesaria,  
a ti recurro a veces  
empujada tan sólo por el pánico,  
horror a que se cumpla el maleficio  
que lanzara en su día un corsetero.  
Puede que el tiempo,  
declarado enemigo de lo erecto,  
logre mudar en canto lo que hoy  
pudiera pareceros una queja.  
Mejor no verlo.

(Lola Salinas, en *El dos de pecho*, 1989)

El cuerpo colonizado por el canon actual de belleza artificiosa e impuesta  
es criticado por Julia Otxoa.

Cómo me dueles, mujer de nylon y escaparate,  
de belleza en siete días,  
y norte deshabitado,

mujer colonizada y rota,

sin huella de alas sobre el tiempo,

cómo maldigo esa tela de araña  
que decidió tus puntos cardinales.

(Julia Otxoa, *Antología poética*, 1986)

La crítica a la tiranía que la moda ejerce sobre el cuerpo conduce a Isla Correyero a la autoafirmación del sujeto femenino.

“Talento”

Dicen que sólo tiene curvas y belleza,  
dicen de ella.

Que sólo sabe caminar como los tigres  
hacia el gamo herido.

[...]

Así digo que el éxtasis que causa  
no puede ser fulgor cosméticos y vacío  
no puede ser respiración de tigre hambriento o loco,  
no es impostura sus temibles rasgos,  
ni lo es, no lo es,  
la encadenada raíz de su cabeza.

Hay talento y secreto en esta bella,  
limpia fascinación  
y enigma del prodigio.

Yo digo que es mujer y eso  
es relámpago.

(Isla Correyero, *Gotas de cera*, 1997)

El poema “Tiranía estética” de Isla Correyero merece que nos detengamos por su acertada crítica de la ideología patriarcal. En este caso el

sujeto poético responde a los parámetros femeninos del patriarcado: mujer objeto para deleite masculino. Pero el recurso de la parodia nos presenta una voz bivocal, pues si por un lado el cuerpo del sujeto lírico femenino se presenta esclavizado por amor, por otro los rasgos paródicos que definen al hombre lo desautorizan: “divino novio”, “novio ilustre”, y se intensifican con el recurso de la animalización en el verso final: “Es tan genial, vacuno y exigente”.

La tiranía estética posmoderna ha encontrado en el quirófano un aliado incondicional con el que todo parece posible. Tiranía a la que no permanecen ajenos los hombres, aunque se ceba más intensamente en las mujeres. La tetas, que la mujer de este poema ambiciona, deben ser como exige la moda de este fin de siglo, entre el látex y la cibernética: “bidimensionales”, “inmóviles”, “destacadas”, “durísimas”, “de color arena”, “con una areola grande micropigmentada”; para sustituir a las propias: “extenuadas formas zarandeadas que se derraman así como la gelatina”, “tetas ordinarias”, que la acomplejan y por las que no importa la factura –económica y emocional– que haya que abonar. No son mamas para su goce erótico, ni para alimentar a un bebé, son para mostrar, para ser vistas –“el relieve socialmente mamario productivo”–, como se observa un objeto en una galería o en una pasarela, nuevos museos posmodernos.

La parodia alcanza su momento álgido con la sacralización neopagana que remeda la respuesta de la Virgen María al Arcángel Gabriel en la Anunciación: “Ella llegó a pedirle al cirujano córtemelas Dr. y hágase en mí su voluntad de mamas de diabólica”.

#### “Tiranía estética”

Quería ella la enamorada unas mamas bidimensionales  
que inflamaran su tórax y estuvieran  
inmóviles destacadas durísimas.

No las quería para expansionarse ni para dar de mamar a bebe dulce no para sí ni sensibles al tacto no como gota de lágrima [...]

Sólo unas mamas de color arena tipo vaquita jubilosa con una areola grande micropigmentada que pudiese lucir tras los traslúcidos velos gasas encajes de los trajes que a su divino novio le gustaban.

Llorando le decía al cirujano cuando estoy en la cama se me abren como extenuadas formas zarandeadas se derraman así como la gelatina del amargo pastel que nunca como.

No quiero hacer deporte ni follar se avergonzaba ni bailar o agacharme ni verme en la bañera.

No importa el coste físico ni ávido por una solución tan eficaz a mi complejo.

Estaba tan desesperada por su novio ilustre no le gustaban sus tetas ordinarias el chico opinaba autoritariamente desganado esas no son las que me ponen déspota yo quiero el opio que consume el pueblo.

Ella llegó a pedirle al cirujano córtemelas Dr. y hágase en mí su voluntad de mamas de diabólica.

Ah mi novio doctor él busca el peso determinante de lo visual el relieve socialmente mamario productivo.

Es tan genial vacuno y exigente.

(Isla Correyero, *Amor tirano*, 2003)

Los dictados estéticos pueden llevar también a otra tiranía, la automutilación existencial a través de enfermedades tan frecuentes como la anorexia y la bulimia.

“Anoréxica”

Entre las bellas anoréxicas hay una  
lanzada al aire  
de la muerte,  
elevándose.  
Obstinada la austera  
se cuenta las costillas y la pelvis,  
se duerme de pie  
para no digerir.

La bella es sangre de esqueleto  
traslúcido,  
es aire y huevo de lo ido.

[...]

Tensa la hermosa  
y rígida la cuerda de su cuerpo

[...]

su boca,  
el estómago blanco,  
el recto loco de sacrificio  
y éxtasis.

Es la bella anoréxica lujosa  
que va a morir mañana,  
sin desayuno,  
con la privación de la hermosura.

(Isla Correyero, *Gotas de cera*, 1997)

De ahí al extrañamiento del propio cuerpo apenas hay distancia:

La noche oscura del cuerpo<sup>9</sup>

Mi cuerpo me da miedo algunos días, como si fuese una casa abandonada con los cristales de la ventana rotos y muchas veces saqueada, como si fuese una casa construida al borde del precipicio, como si fuese una casa que nunca hubiera servido de hogar, como si ya se hubiesen muerto todos. Mi cuerpo ya es demasiado grande para mí.  
(M<sup>a</sup> Antonia Ortega, *Descenso al cielo*, 1991)

Junto a estos temas aparecen otros que tampoco guardan correlato en la tradición de poesía femenina. Así, ahora vamos a encontrar poemas en los que se alude a las drogas con naturalidad:

“Vehemente soledad”

Hay vino y opio y sexo, hay casa y hay abrigo  
para la noche negra y frágil madrugada  
que despliega su muerte como una flor cansada”

(Carmen Jodra, *Las moras agraces*, 1999)

Qué hago yo aquí medio borracha  
escuchando a este cretino  
que sólo sabe hablarme de la mili,  
mientras me tapa baboso la calle y la vida  
con su espalda.  
Y encima estoy sin tabaco.

(Almudena Guzmán, *Usted*, 1986)

---

<sup>9</sup> Juana Castro acaba de publicar *Los cuerpos oscuros* (1995), sobre los enfermos de Alzheimer.

Fuimos al amor como quien va al estanco de los primeros cigarrillos.

(Almudena Guzmán, *Usted*, 1986)

No sé si no tienes nada que decir  
o la raya de cocaína  
se te subió a la cabeza

(Peri Rossi, *Aquella noche*, 1996)

“Final”

Quizás no fue que se acabó el amor  
quizás fue que se te acabó la cocaína  
o te desequilibro el horóscopo del diario.  
Quizás fallaron las hormonas  
o la irrigación del cerebro.

(Cristina Peri Rossi)

Mientras la marihuana destila mares verdes,  
habla en las recepciones con sus lágrimas verdes,  
o le roba a la luz su luz más verde,  
te desconoces, te desconoces.

(Blanca Andréu, *De una niña de provincias  
que se vino a vivir en un Chagal*)

“Diáspora”

[...]

Nada tenía que hacer en Cadaqués más que mirarte a los ojos  
mientras tú viajabas en hashis en camellos casi blancos de  
largas pestañas  
que acariciaban como los ojos de una doncella  
sé que te gustan las mujeres  
casi tanto como los negros

casi tanto como los indios  
casi tanto como te gustan las canciones Bárbara  
yo no tenía nada que hacer en Cadaqués  
más que seguirte la pista  
como un perro entrenado [...]

El largo poema finaliza con la ruptura:

y me son indiferentes todas las mujeres  
todas las tierras  
todos los mares,  
Mediterráneo, poca cosa,  
Cadaqués, piedra sobre piedra,  
tú,  
nada más que una niña viciosa.

(Cristina Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

“26 de noviembre de 1994”

Viene hacia mí el lento drogadicto con los pantalones del  
pijama bajados.  
Viene de la noche a la luz blanca del control y pide un bar-  
bitúrico con la cara de su madre grabada en la pastilla.  
Su palidez peribucal me anuncia su delirio.  
No tiene genitales. Le exploro una midriasis progresiva.

(Isla Correyero, *Diario de una enfermera*, 1996)

“Liturgias del kronen”

*Dicen que en la noche la vida sólo es vida  
y que el haxix diluye las aristas más áridas.*

Luis Antonio de Villena

A medianoche las niñas  
desobedecen al tedio,

piden alcohol, cuerpo y sangre,  
para mirar sin vértigo los resquicios del alma.  
Faldas adolescentes recobran la cordura  
cuando ya calza el tiempo  
duras botas de sobriedad  
alejando un fantasma anfetamínico.

[...]

Y practican los jóvenes  
una pubertad impía y verdadera.

Grandes altares que inventan  
los hímenes consagrados  
los retratos de novias conducentes  
a la primera raya, puesto que  
“nos sirvió para el último gramo  
el cristal de tu foto de bodas”.  
Kronen de iluminados, visionarios,  
pequeñas monjas, grandes damas  
de diván y de sexo previa cita.  
Autores que redactan con saliva  
la historia de su amor a un cuerpo.  
Música con sudor con Pulp Fiction y con  
esqueletos venidos a menos.

Y por el alba marchita,  
cuando el cielo se evapora en el ansia de unos ojos,  
tan sólo la vida otorga  
un beneficio, el de la duda.

(Carmen Moreno, *Plano Urbano*)

Quizás sin pretenderlo has descubierto  
el sexo de los ángeles, bello andrógino,  
y te paseas por tu cielo líquido

cargado de heroína hasta los tuétanos.

No subas a la nave, pínchate

y deja que te entierren los terrícolas.

Frialdad de espuma, hombre y mujer.

(Neus Aguado, *Ginebra en bruma rosa*, 1989)

[...]

y yo pido una copa,

siempre pido una copa de más, por si me obligo

– de esta noche no pasa – a declararme

definitivamente

en huelga ante sus ojos. Un minuto

más de conversación

y me suicido.

(Inmaculada Mengíbar, *Los días laborables*, 1988)

“Tu belleza“

Con unas rayas de coca

tu belleza adquiere cierta lejanía,

es verdad,

indispensable para los amores románticos.

Con una rayas de coca

“me gustas cuando callas porque estás como ausente”.

Con una rayas de coca

se diluyen los contornos de la realidad

– país de exilio donde no se puede vivir mucho tiempo –

y tu belleza tiene una cualidad extraña

prerrafaelita

casi perversa:

la de las emociones demasiado fuertes.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

“Muchacha con flauta”

En el túnel del metro alguien toca una melodía

[...]

Alguien con una flauta

Una muchacha rubia

Como salida de un cuadro renacentista

Alguien

Como un ángel reencarnado

Y súbitamente

me asalta una pregunta

¿Será posible que los ángeles estén entre nosotros

en el túnel oxidado

(como un podrido útero materno)

ángeles que piden limosna

que mascan chicle para matar el hambre

y esnifan coca

para estar más cerca de Dios?

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

En relación con el cuerpo enfermo y la droga encontramos el tema del SIDA, al que también se refirió Violeta Rangel –heterónimo del poeta onubense Manuel Moya– en *La posesión del humo*: “El pastelito envenenado / que llevo entre las piernas”.

“Un virus llamado SIDA”

Cuando ya nadie moría por amor

ni por cambiar el mundo

(escépticos ante los estremecimientos de la piel  
y las abyecciones del poder)

este pequeño retrovirus,  
de la familia de la varicela  
y de la gripe  
entrometido en la sangre  
como en las sábanas,  
mezclado con las lágrimas escasas  
y los sudores lentos  
parásito de los besos castos  
como de los perversos  
mudo y escondido  
traicionero morador de nuestras células

instala otra vez la muerte

entre los escépticos  
entre los cómodos  
y los cautos.

Ah, el peligro de amar lo desconocido  
—y en efecto: ¿Quién nos conoce?  
¿quién nos es conocido? —

tan intenso, ahora,  
como cambiar el mundo.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

XXIV

Nuestra venganza es el amor, Veronique,  
te dije aquella noche en Pont des Arts,

[...]

pero antes, te juro – me dijo Veronique –  
me gustaría  
me gustaría mucho  
mandar a la mierda a unos cuantos hijos de puta,  
de manera indolora, claro está,  
porque soy civilizada  
y hago el amor con preservativo.

(Cristina Peri Rossi, *Estado de exilio*, 2003)

La representación del cuerpo lésbico alcanza gran fuerza en la poesía de Cristina Peri Rossi a la que hemos de considerar pionera en este tema.

En este aspecto la poeta de Montevideo se adelantó claramente a su tiempo, y se convirtió en punto de referencia para muchas poetas españolas. Sin duda alguna puede considerarse la precursora de la eclosión de la poesía erótica femenina de los ochenta, tanto por haberse “atrevido” a tratar la temática en sí, como por su peculiar mezcla de lo sagrado con lo profano. (Drey Müller, 1999: 76).

Aunque la expresión del deseo lésbico está presente también en otras autoras: “Bella eres abierta ante mí / como una ventana de oscura / complacencia” (Andrea Luca); “Pero mírame alta y triste como soy. Mírame: / ya sé que no habita entre mis muslos / la dura pluma de Quezalcoátl” (Andrea Luca); “Que la grieta, en el blanco ariete / de nuestras manos, pierda su angostura. [...] Enfebrecidas / en nuestro beneficio arrebatemos / la propia dote. / Y con la sed de nuestros cuerpos, embriaguémonos. / [...] Rasgando el azahar, gocémonos, gocémonos / del premio que celaban nuestros muslos” (Ana Rossetti, “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales”).

Se presenta el amor lésbico, como un amor sin jerarquías, lejos de la tiranía del falo: “Te amo en estado de celo / [...] El acto ritual de amancebarnos / – diluidas las falsas fronteras de los sexos –” (Cristina Peri Rossi, “Estado de celo II”).

“4ª estación: Ca Foscari”

Te amo como mi semejante  
mi igual mi parecida  
de esclava a esclava  
parejas en subversión  
al orden domesticado.  
Te amo esta y otras noches  
con las señas de identidad  
cambiadas  
como alegremente cambiamos nuestras ropas  
y tu vestido es el mío  
y mis sandalias son las tuyas.  
Como mi seno  
es tu seno  
y tus antepasadas son las mías.  
Hacemos el amor incestuosamente  
escandalizando a los peces  
y a los buenos ciudadanos de éste  
y de todos los partidos  
A la mañana, en el desayuno,  
Cuando las cosas vayan lentamente despertando  
te llamaré por mi nombre  
y tú contestarás  
alegre,  
mi igual, mi hermana, mi semejante.

(Cristina Peri Rossi, *Lingüística general*, 1979)

Las relaciones lésbicas se muestran explícitas y esgrimen el erotismo  
contra la muerte.

“Filosofía”

Ante la esfericidad abstracta del planeta  
la redondez turgente de tus senos pulidos.

[...]

Ante la previsible muerte  
la fricción de tu cuerpo desnudo  
la humedad de las mucosas  
el lamento vulvar.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

“Contra la filosofía”

Dicen los filósofos  
que sólo lo inmediato es verdadero.

Si no escribo este poema  
nadie sabrá en el futuro  
que una noche nos amamos con intensidad en un tren  
— de San Sebastián a Barcelona —  
Si no escribo este poema  
no lo sabrá tu hijo  
Si no escribo este poema  
no lo sabrá tu marido  
Si no escribo este poema  
no lo sabrás tú  
no lo sabré yo.

Sólo lo inmediato es verdadero  
Salvo para la poesía.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

Lejos de toda trascendencia y gravedad, pero completamente en serio, Cristina Peri Rossi se permite el juego y la expresión paródica del amor lésbico como una trasposición del tema de la mantis religiosa. El banquete pantagruélico no escatima detalles en la enunciación del cuerpo: dedos, tobillo, sangre menstrual, puños, muslos, el gran bolo alimenticio del amor.

“Rabelesiana“

Le gustaría comerse los dedos  
de mi pie izquierdo  
con una suave salsa de cerezas  
y sorber con fruición los huesecillos.

Asaría mi tobillo derecho,  
atado con delicado cordel,  
a las finas hierbas.

Bebería mi sangre menstrual,  
con unas gotas de licor  
y una pizca de canela.

Doraría los puños al horno,  
rociados con zumo de ciruelas  
y pasas desecadas al sol.

Saltearía mis muslos en aceite  
y los devoraría a la noche,  
acompañados con dulce vino.

Después — grande, como una vaca  
cansada de comer —,  
se echaría a rumiar  
su gigante bolo alimenticio

satisfecha de la deglución

Si alguien le reprochara  
haber devorado lo que amaba,  
con los ojos resplandecientes de placer, diría:  
“De lo que se come, se cría”.

(Cristina Peri Rossi, *Otra vez Eros*, 1994)

Llegó a los postres,  
no cumplió con los modales y bostezó  
cuando hablamos de política.  
Me ha seguido a los lavabos  
y después de sonrojarme  
ha cogido mi lápiz de labios  
para dibujar a su marido.

(Andrea Luca, *En el Banquete*, 1987)

Un paso más en la eliminación de barreras y en la superación de jerarquías en la relación amorosa la encontramos en el poema de Andrea Luca expresado en la dualidad de las amantes. El sujeto poético plantea un juego de máscaras en las que el libre intercambio de las mismas lleva a la satisfacción erótica plena.

Abrázame desde tu vaporoso estado  
y gózame según convenga a tu humano instinto:  
si hombre, seré una brisa marina  
y todo el mar habitará mi rictus bivalvo;  
si mujer, para ti el polen de la floresta  
y el peso frutal de mi árbol. Pero cuando activo  
sea mi deseo, ¿quién de ti encontraré?  
Si como mujer pido, sé álamo;  
si como hombre, dos montañas y un volcán.  
Y si en vaivén mi dualidad se pierde

sé espejo de abrasador azogue  
donde el vaho de mi suspiro quede atrapado  
y sea también foto de nuestro álbum familiar.

(Andrea Luca, *El don de Lilith*, 1990)

Por último, aunque en otro capítulo nos referimos a las nuevas representaciones del cuerpo masculino por parte de sujetos líricos femeninos, anotaremos algunos de los momentos en los que las poetas actuales muestran el cuerpo masculino: “Bastante poca cosa, a simple vista. / Demasiado delgado, / para mi gusto” (Inmaculada Mengíbar); “Un capullo me ofreces, y al instante /lo contemplo rosado, firme y prieto” (Rosa Díaz); “la belleza de un glande” (Clara Janés). También abundantes ejemplos nos ofrece la poesía de Ana Rossetti, quien en el poema “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales” nombra el miembro viril metafóricamente y directamente de diversas maneras: “codicia que se yergue”, “espada”, “florete”, “Priapo”, “falo”; y en “Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”: “capullo”, “tulipán sonrosado”, “apretado turbante”, “pedúnculo”, “tersísimo tallo”, “cúspide malva”.

“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”

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 entreatren  
y una gota aparece en tu cúspide malva.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

### 3. 5. Romper el espejo: matriherencia y matrofobia.

“Desde el espejo”

Siento una ligera sensación de vacío al mirarme al espejo.

Mi tía abuela Asunción Martínez me dejó la memoria y  
cierta  
gracia para el recitado.

Mi abuela Agustina las artes culinarias y el crochet.

Mi abuela Ana el miedo de caer por la escalera, o sea, el  
terror  
de morir como ella descalabrada en las losas de casa.

De la hermana menor de mi padre la fobia por la  
tormenta y por  
los pájaros.

Ni los ojos ni el asma en principio son míos.

Envejezco como mamá y en fin, en el espejo, pongo el  
aire.

Sólo el aire que pasa.

Rosa Díaz, *Gata mamá.*

La maternidad ha sido uno de los *topoi* literarios tradicionalmente adscrito a la escritura femenina, aunque no podemos olvidar que importantes autores lo han tratado en nuestra tradición literaria como, por ejemplo, Federico García Lorca en *Yerma*, donde profundiza en el sentimiento de frustración maternal, o Miguel Hernández en “Nanas de la cebolla”, uno de los poemas donde el sentimiento de ternura por el hijo es más patente. ¿Por qué entonces, se ha visto secularmente la maternidad como tema específicamente femenino?

*La representación, tan ligada al canon, a los códigos maestros, a los efectos retóricos, a la ideología, al inconsciente, al valor (o la dimensión valor, como gustan decir los sociocríticos) o axiología está regida por un acuerdo o consenso social, de lo decible o no decible en cada momento histórico concreto. El problema del valor es central para desentrañar las formas de manipulación. Podríamos ir más lejos y sugerir que obviamente la selección temática no es un accidente: que el espejismo de plenitud atribuido a la mujer —el Otro— en caso específicos, históricos y culturales, es también un instrumento de marginalización. (Díaz-Diocaretz, 1999: 68).*

Entendiendo, pues, la maternidad como un ideogema cultural e históricamente asociado a las mujeres por considerarlo dentro de su órbita vital, hemos de reflexionar sobre cuáles son las visiones que se ofrecen del mismo en las últimas tres décadas del siglo XX y en la poesía que están escribiendo las poetisas de esos momentos. En primer lugar tendríamos que considerar que las mujeres de este fin de siglo realizan trabajos fuera del hogar y que aún no se han desligado de la obligatoriedad de las labores de la casa, compartidas en escasas ocasiones por los compañeros. Por tanto, la maternidad no es el “lugar” idílico que la ideología patriarcal pregonaba, sino que está llena de inconvenientes y problemas concretos para cualquier mujer, tanto más para las escritoras que a la doble jornada —laboral y familiar— han de sumar una triple jornada si desean dedicarse con seriedad y constancia a la escritura.

Una cosa que si he notado que marca mucho el proceso creador de la mujer es la maternidad cuando está sola o no tiene demasiado apoyo logístico o económico. Yo no he sido nunca madre, pero si lo he visto en otras colegas que tratan de entregarse y compatibilizar ambas realidades. Pero eso sucede con cualquier profesión, la maternidad muchas veces continua implicando más a la mujer que al hombre y marca su realidad. Esto lo he visto en mucho países. (Ana Merino).

En general, encontramos que las poetisas se rebelan a este respecto, al igual que en otros, contra la simbología patriarcal que las reduce a sujetos pasivos: “en los peores momentos de misoginia se representa a la mujer como *ignorante*, sólo apta para la maternidad” (Zavala, 1999: 56). Aún así encontramos el tratamiento de la falta de identidad de la mujer antes de ser madre, en este poema de M<sup>a</sup> Luz Escuín y que responde a lo que se ha denominado ‘maternalismo’: “En la historia de las mujeres se encuentra una sobredimensión de la maternidad dentro de los deberes femeninos o de género. Varios discursos (de la Iglesia, de la política, de la literatura, etc.) han contribuido a que la maternidad sea considerada la identidad natural y única de las mujeres, produciéndose lo que denomino *maternalismo*” (Luna, L., *apud* Sau, V., 2001: 173).

“La nana de su nombre”

Cuando nació  
yo no tenía historia,  
mi corazón acababa en un pasillo,  
tan pobres sus días  
como un puño en desuso.

Cuando nació yo estaba  
como un apellido sin orquesta  
como un paso que falta de su casa.

(M<sup>a</sup> Luz Escuín)

Mucho más frecuente será el tratamiento desmitificado de la maternidad, algo que ya puso de relieve el movimiento feminista en sus distintas etapas.

“He tenido mil hijos tuyos”

He tenido mil hijos tuyos.  
Por mi sangre revolotean  
espermatozoides hambrientos de leucocitos  
como vampiros intravenosos.  
Ya no me queda otro color en el cuerpo  
más que este blancoleche sucio  
del semen  
y como él  
me desparramo dentro de mí  
perdiéndome en la búsqueda de algo  
que no puede existir  
porque ha sido asesinado previamente  
en tu honor

Para impedir que algún día tuviera cuerpo  
y llegara a perturbarte con su chillona y desconsiderada  
/presencia

Así ha de ser. Jamás me permitiría  
hacer algo que te molestara  
oh demente amante mío.  
Por eso me encargo de que ninguno de ellos  
salga vivo de esta Auschwitz uterino.

(Miriam Reyes)

En el siguiente poema de Ana M<sup>a</sup> Fagundo encontramos el tema de la maternidad desde un punto de vista declaradamente político: por una parte,

aporta una nueva visión del concepto tradicional de maternidad: la maternidad no deseada y, por otra, propone una reivindicación de justicia para la infancia.

“Pero no es culpa mía haber nacido mujer“

Pero no es culpa mía haber nacido mujer,  
llevar en el útero la vida.

Yo no he pedido crear infancia  
acunar dentro del cuerpo el universo  
y darle forma de hombre, de mujer,  
continuidad de tiempo.

Yo no he querido ser creadora  
del jolgorio de balones y muñecas,  
del empuje ilusionado de los siglos.

Yo no he querido ser madre en esta tierra  
y en tantas otras tierras donde los niños,  
animalillos acorralados por el hambre,  
[...] que aún no saben que estrenan camino  
pero sienten ya las agujas del dolor  
clavándoseles.

[...]

No he pedido ser mujer.  
No lo he pedido aunque se me rompa  
desde el vientre  
la miseria indiferente de estos hijos.

(Ana M<sup>a</sup> Fagundo)

La maternidad no sólo no es lugar obligado para la mujer, sino que ésta puede decidir de manera individual según su deseo, en una sociedad donde el conocimiento del cuerpo y el fácil acceso a los métodos de control de la natalidad o la fecundación *in vitro* van a procurar nuevas visiones inéditas de la

maternidad, así como nuevos modos de relación entre los sexos y la continuidad de la especie.

Eventualmente paso días enteros sangrando  
(por negarme a ser madre).

[...]

Si los hijos no salieran  
nunca del cuerpo de sus madres  
juro que tendría uno ahora mismo  
para sentirlo crecer dentro de mí

[...]

También tendría un hijo  
si ellos siempre fueran bebés  
y si pudiera sostenerlo en mis brazos por encima de la realidad  
para que mi niño nunca pusiera los pies en la tierra.

Pero ellos llegan a ser  
tan viejos como uno.  
No alimentaré a nadie con mi cuerpo  
para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo.

Por eso sangro y tengo cólicos  
y me aprieto este vientre vacío  
y trago pastillas hasta dormirme y olvidar  
que me desangro en mi negación.

(Miriam Reyes)

En esto también tenemos precedentes, como ha indicado Noni Benegas (1997: 44), a propósito de Ángela Figuera, quien en *El grito inútil* (1952), desmitifica la maternidad que constituía uno de los motivos de obligada exaltación en la poesía femenina de entonces. Cada una de sus etapas, desde la

cópula hasta la crianza de los hijos, será mostrada sin vanas euforias hasta configurar una suerte de “política materna”, insólita para su tiempo:

Serán las madres las que digan: basta

[...]

serán las madres todas rehusando  
ceder sus vientres al trabajo inútil  
de concebir tan sólo hacia la fosa.

(Ángela Figuera, *El grito inútil*)

Una de las poetas que, a partir de los setenta, va a glosar más intensamente el tema de la maternidad y sus aledaños: el embarazo, el parto, el amamantamiento, será Juana Castro quien lo presenta en su realidad descarnada, desde una identidad de mujer campesina sin falsos idealismos, así en “La cuna”: “Me preñó / igual que a las ovejas”; o bien en otro poema, “Segunda gravidez”: “Desde mi vientre espero, desde mi oscura / fertilidad doliente”.

El retrato realista de la incomunicación entre los sexos toma forma retratando la relación sexual marcada por la jerarquía masculina: la mujer como receptáculo del varón, cumpliendo sumisa su función biológica, ocultando sus sentimientos y desconociendo los del hombre: “¿Qué será lo que siente?”

“La cuna”

Estoy en cinta, y vivo. Me preñó  
igual que a las ovejas.  
Ahora hace la cuna  
con madera de olivo,  
y canta, y por primera vez  
me llama por mi nombre.

Porque va a ser un niño

como su abuelo, dice,  
“un hombre de verdad  
que trabaje conmigo”.

Pero de noche, carga  
sobre mí su balumba  
y se olvida del hijo.

Será para cantar, me digo, mientras abro  
las piernas y me escoro  
hacia un lado eludiendo  
su peso porque duele.

¿Qué será lo que siente?

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

También el momento del parto es narrado con extremo realismo desde la dura realidad de las mujeres campesinas de posguerra.

“Más alta”

Daba el sol en lo alto y mi sangre se alzaba  
de su propia marea dibujándose en olas.  
Hervía el agua en el fuego, y las tijeras  
esperaban su turno junto al lienzo  
de hilo perfumado de espliego.

[...]

El dolor y el placer iban ambos a una.

Me agarré a los barrotes de acero de la cama  
y embestí, como pude, aquella tempestad  
de la que era yo misma capitán y jadeo.

Nunca estuve más alta que, cuando entre los truenos,

oí que la matrona – marino sin frontera –  
cantó más que gritaba “ya está aquí”.  
Y era yo sola el mundo, y entre mis piernas daba  
a la luz otro mundo recobrado del frío.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

Visiones inéditas también las que nos presenta Juana Castro al relatar el tema del amamantamiento desde un nuevo ángulo: el del placer sexual de la madre, que ya no sólo se presenta como un sujeto oferente, sino como alguien que comparte con el otro en igualdad y que se atreve a nombrar lo no nombrado: “Nadie sabe que tocan a gloria las campanas / Cuando tú te despiertas con la sed y me buscas”, (“Mantillas”)

#### “Crianza”

Yo no sé qué oleada  
de luz abre mis carnes  
para que yo palpите tu sueño y te vigile  
para que ansiosa busque  
el reloj de tu boca, por mi gozo cumplido.

Yo no sé qué oleada  
de carne me destronca  
la luz hasta que el júbilo  
penetra por el vientre y me sacude entera,  
paloma de dos alas  
profundas que en el pozo  
del útero arraigaran  
su lujuria infinita.

Yo no sé qué oleada  
del justillo me baja

hasta el mar y la gloria,  
gana lúbrica y gana  
mi sangre para el rapto: sus encías  
que muerden, un volcán y yo el heno  
tiritando en la llama.

Qué oleada  
voluptuosa me alcanza cuando tomas  
mi pecho y me succionas, toda yo  
derretida.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

“Cordón”

Como pan y aceitunas y amamanto  
a mi hija. Entre cinco varones  
ella estaba esperándome. Tiene un hilo  
de selva anudado en su ombligo. Gira  
toda la tierra cuando miro  
su cara.

[...]

Como pan y aceitunas, y la leche  
de un río me atraviesa para hacerme  
manjar nuevo en su boca.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

El mismo tema es tratado por M<sup>a</sup> Victoria Atencia en una inversión que va de lo divino a lo terrenal en *Trances de Nuestra Señora*, donde el parto, el amamantamiento, la preocupación o la alegría de la Virgen María, son narrados en lo que tienen de común con todas las mujeres, divinas y humanas: “Para acallar su hambre le llevé hasta los labios / toda una vía láctea de esplendor y silencio”.

Pero las relaciones materno filiales, tremendamente complejas, ofrecen múltiples caras. Si hasta ahora hemos contemplado a un sujeto poético dialógico desde la aceptación o la negación de su papel de madre, otras posibilidades dignas de tener en cuenta son las que se establecen entre el sujeto poético hija en relación con la madre, en lo que vamos a denominar “matrofobia” y “matriherencia”. En cuanto al primer concepto, Victoria Sau apunta la filiación del término: “Término debido a la poeta norteamericana Lynn Sukenick. Lo retoma Adrienne Rich (1976) y explica que la *matrofobia* no es sólo el miedo a la propia madre o a la maternidad, sino a *convertirse en la propia madre*” (Sau, V., 2001: 171).

Lo que verdaderamente produce pavor es mirarse al espejo y contemplar aquello que rechazamos de la propia madre y a la que tarde o temprano acabamos pareciéndonos. Las posturas en este caso pasan por la negación más absoluta, rompiendo el espejo, o por la asunción de lo inevitable, pactando consigo misma como lo expone Juana Castro; “¿quién amamanta a quién, serpiente mía?”; o Rosa Díaz: “Envejezco como mamá y en fin, en el espejo, pongo el aire”.

### “Cáliz”

Y ahora soy  
tan igual a ti, madre,  
que no me reconozco en el cristal  
de este retrato tuyo tan presente.  
Si supiera que todo  
lo que de ti he odiado y maldecía  
ahora en mí lo descubro  
tan exacto y reciente  
[...]  
Yo no soy tu fantasma, quiero  
crearte ahora en el filo  
de quien te dio mi ser, resucitada.

De muerta a muerta dime:  
¿quién amamanta a quién, serpiente mía?

Juana Castro

“Madre”

Y soy yo quien ahora te tiene,  
madre mía, a su merced, turbada.

[...]

Madre mía, mi niña, cúmplase  
esta oscura inversión, y tengamos  
tus cicatrices yo, tu corazón mis años.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

“Desde el espejo”

Siento una ligera sensación de vacío al mirarme al espejo.

Mi tía abuela Asunción Martínez me dejó la memoria y cierta  
gracia para el recitado.

Mi abuela Agustina las artes culinarias y el crochet.

Mi abuela Ana el miedo de caer por la escalera, o sea, el terror  
de morir como ella descalabrada en las losas de casa.

De la hermana menor de mi padre la fobia por la tormenta y por  
los pájaros.

Ni los ojos ni el asma en principio son míos.

Envejezco como mamá y en fin, en el espejo, pongo el aire.

Sólo el aire que pasa.

(Rosa Díaz, *Gata mamá*)

En este poema de Rosa Díaz matrofobia y matriherencia dialogan y se complementa, pues el sujeto poético no sólo se reconoce en el espejo de la madre, sino en el de toda una genealogía de mujeres de la familia que definen su matriherencia. La asunción de los saberes transmitidos por vía maternal, el cuerpo de la madre, origen y reflejo del propio, la palabra y la configuración del mundo es lo que hemos denominado “matriherencia” y que vamos a encontrar con diversos matices en varias poetisas:

“Sepia”

[...]

Soy tu abuela, la madre  
de tu madre, que vivió como tantas.  
que dio luz a tu cuerpo  
y te puso en las manos  
la existencia del mundo.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

“Confirmación”

Soy una larga espalada inclinada hacia el sur.  
Que mi madre me dio leche, ya lo sé. Que me  
hincó la uña con cierta parsimonia bajo los cojines  
u edredones y su femenino amor tuvo que darme  
osamenta y cutis. Gracias al fervor de las nubes  
cultivó soliloquios. Y ella, sin destreza  
me puso el ombligo entre las piernas: la epidermis  
en las nalgas y el placer arquea mi perfil.

(Concha García, *Otra ley*, 1987)

En este poema de Concha García estarían claras las claves de lo que podemos denominar “romper el espejo”, la ruptura con lo dado y lo heredado para construir la propia identidad.

Primero hablo de que soy del sur, pero que no estoy en el sur y que mi madre me creó un universo femenino con el que no estoy de acuerdo. Mi madre es la cultura, la cultura que representa, que yo represento, que me han dado. Mi madre es a la vez la raíz que yo tengo y que no tengo, porque estoy en otro sitio. Difiero de la cultura dada. [...] Me desligo de todo lo dado, lo reconozco, pero acabo siendo eso que yo elijo. (García, C. 1991: 190).

Y es que el papel de la madre en la cultura patriarcal es arduo, ya que debe debatirse entre el dilema de transmitir los papeles sexuales perpetuándolos o de trasgredirlos y legar a las hijas una suerte de rebeldía que les puede crear muchos enfrentamientos con el medio. De esta manera, lo general que hemos encontrado es que las madres en su afán de protección perpetúen los roles de género, creando así una fisura y desconfianza con las hijas.

La falta relativa de poder de las mujeres en la sociedad complica amargamente la relación madre-hija. Una de las más penosas ironías de la maternidad en una cultura patriarcal es que las madres, debido a que se han visto obligadas a limitar a sus hijas para protegerlas, acaban siendo una traidoras a los ojos de ellas. (Debold, E., *apud* Sau, V., 2001: 186).

La donación de la palabra de la madre a la hija forma parte de la matriherencia: "Son el hambre / mis hijas, porque en ellas / me colmo y soy yo misma. / [...] Pues de mí recibieron la palabra y el sexo" ("Las llantas", Juana Castro). La mujer que baila en los oídos de Cristina Peri Rossi, es la que le va configurando la realidad. Nombrar es crear.

“Invitación”

Una mujer me baila en los oídos  
palabras de la infancia  
[...]

puesto que ella, hablando,  
me ha conquistado  
y me tiene así,  
prendida de sus letras  
de sus sílabas y consonantes  
como si la hubiese penetrado.  
Me tiene así prendida  
murmurándome cosas antiguas  
cosas que he olvidado  
cosas que no existieron nunca  
pero ahora, al pronunciarlas.  
son un hecho.

[...]

(Cristina Peri Rossi, *Evohé*, 1971)

En el siguiente poema de Luisa Castro se presenta la transmisión de saberes de la madre a la hija, junto con una visión del mundo totalmente desmitificadora: desmitificación del amor, de las relaciones sexuales y de temas considerados tradicionalmente trascendentes.

“Mi madre trabaja en una fábrica de conservas”

Mi madre trabaja en una fábrica de conservas...  
Un día mi madre me dijo:  
El amor es una sardina en lata. ¿Tú sabes  
cómo se preparan las conservas

en lata ?

Un día mi madre me dijo: el amor es una obra de arte  
en lata.

Hija,

¿sabes de dónde vienes? Vienes

de un vivero de mejillones

en lata. Detrás de la fábrica, donde se pudren

las conchas

y las cajas de pescado. Un olor imposible, un azul

que no vale. De allí vienes.

¡Ah!, dije yo, entonces soy la hija del mar.

No.

Eres la hija de un día de descanso.

¡Ah!, dije yo,

soy la hija de la hora del bocadillo.

Sí, detrás, entre las cosas que no valen.

(Luisa Castro, *Ballenas*, 1992)

Otro punto de posible conflicto lo encontramos en las relaciones que se establecen entre padre e hija. Si bien en la obra de Ana M<sup>a</sup> Fagundo la relación con el padre es muy armónica, pues éste no se contempla sólo como el representante antagonista del patriarcado, sino como el amigo, no es lo habitual, sino que hemos encontrado posiciones difíciles, algunas tremendamente dolorosas, como el caso que relata Juana Castro en el que la joven es azotada por el padre y auxiliada por otra mujer. El léxico duro y directo remite a las zonas rurales de la llamada España profunda, de la fuerza y la sinrazón, de la ignorancia y el acatamiento: “calzones” “boñiga”, “correa”, “cuadra”.

“Ascuas”

Apenas vi las vigas,  
tan rápida la mano me soltaba y me asía.  
Me oriné toda entera,  
y mojé los calzones y la negra boñiga.

[...]

Más grande que el dolor fue la sorpresa.  
Mi tía le cortaba  
con su cuerpo el paso y la correa.

Camino de la cuadra, me ardía toda la cara.  
Y no era vergüenza.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

Otro de los temas inéditos que hemos encontrado en el tratamiento de las relaciones padre-hija aparece en sendos poemas de Juana Castro y de Ana Rossetti. Quizás pocos poemas tan duros y tan rotundos como el titulado “Padre”, en el que la máscara autobiográfica es el recurso con el que se consigue dar un mayor realismo, igual que en el poema anterior.

“Padre”

Esta tarde en el campo piafaban las bestias.  
Y yo me quedé quieta, porque padre  
roncaba como cuando,  
zagal, dormíamos en la era.  
Me tiró sobre el pasto  
de un golpe, sin palabras.  
Y aunque hubiera podido  
a sus brazos mi fuerza,  
no quise retirarlo, porque

padre era padre: el sabría qué hiciera.

Tampoco duró mucho.

Y piafaban las bestias.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

La hija no rechaza al padre aunque pudiera haberlo hecho, según declara en el poema, pero la razón no es erótica, sino de poder, tal y como ha señalado Victoria Sau: “El incesto como situación de hecho es más frecuente de lo que parece, y, lo que quizás es peor, el silencio posterior de la hija sobre lo que la autoridad del padre le hace sentir como un derecho del mismo” (Sau, V. 2000: 159).

En el caso de Ana Rossetti, en el poema “Bárbara, niña, presiente su martirio” bajo la máscara del misticismo asistimos a la escenografía del incesto precisado simbólicamente por el verbo desgarrar: “Y por eso, cada noche, mi padre / desgarraba la organiza / –peinada madre selva– de mi colcha”, a la metáfora precisa y terrible del amor impuesto: “Amor: violenta muerte”; y al martirio: “Que alguna voz amiga me despierte / que un bondadoso ángel detenga mi martirio, / que en el momento último / mi padre se arrepienta y me perdone”.

“Bárbara, niña, presiente su martirio”

No hubo otro rubí más incesantemente  
codiciado que aquel que por mi cuerpo,  
tumultuoso y núbil, desleíase.  
Y sabía que toda la hermosura  
y el peligro se congregaba allí,  
como en todos los cuellos de los mártires,  
en esos cuellos dóciles, abatidos  
por el amor más trágico.  
Y por eso, cada noche, mi padre

desgarraba la organza  
— peinada madreSelva — de mi colcha.  
Doblando mi cabeza, pulsera era mi pelo  
por sus venas azules, y a la espada  
— olía a cobre su pecho tan cercano —  
mi garganta ofrecía.  
El miedo se desgaja de mis muslos  
y acomete a mi boca una sorda tormenta  
que aprisiona los gritos en esquirlas de ámbar.  
Amor: violenta muerte.  
Mi brazo del embozo rescatado  
busca la balastrada y aguardo el estertor  
pues la muerte me acecha cautelosa  
antes de la postrera sacudida,  
y me ofrece vitrales, y coronas de mirto,  
y mi nombre, entre flexibles palmas,  
en el Año Cristiano.  
Pero no. No quiero resbalar,  
caer del borde en donde permanezco.  
Que alguna voz amiga me despierte,  
que un bondadoso ángel detenga mi martirio,  
que en el momento último  
mi padre se arrepienta y me perdone.  
En mi garganta el grito se abre paso.  
Cae atrás mi cabeza, y las dalias,  
sus radiantes bengalas de púrpura teñidas,  
estallan desde el búcaro fragante de mi cuello  
y entre mis pechos arden.

(Ana Rossetti, *Devocionario*, 1986)

Visión muy diferente la que ofrece Leopoldo María Panero:

“Bello es el incesto”

Bello es el incesto.

[...]

Cándido, hermoso es el incesto.

Madre e hijo se ofrecen sus dos ramos

de lirios blancos y de orquídeas, y en la boca

llevan ya el beso para desposarlo.

Para Alfredo Saldaña, en el estudio “De la poesía amorosa de Leopoldo María Panero”, la apología o la invitación a la “realización de prácticas incestuosas, así como la recreación artística de dichas prácticas, suponen, en todo caso, la culminación de una nueva transgresión de las conductas y relaciones amorosas y sexuales convencionales” (Saldaña: [s/f]).

Y también anotamos poemas donde el incesto se anuncia entre madre e hijo, al modo clásico de Edipo, aunque aquí no llegue a consumarse, como es el caso de *El llanto de Penélope* de Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra. Los capítulos se numeran con lágrimas anteceditas del ordinal correspondiente: “Duodécima lágrima”, “Décimo tercera lágrima”... Penélope se lamenta de la ausencia de Ulises: “lloro tu ausencia y tu abandono / igual que el primer día”, pero aún así reconoce cómo el deseo está presente, lo que la lleva al borde del incesto.

He mirado a Telémaco  
al ir a beber agua. Se agitaba  
desnudo sobre el lecho.  
Sin duda que el calor lo estremecía.

El pecho poderoso, como el tuyo.  
Las largas piernas fuertes, apretadas.  
El sexo tentador, el rostro firme.  
Tu misma cara quieta en el recuerdo...

No me sentí su madre. No era mío.  
Como en otra mujer brotó el deseo.

Mirándole noté que me cegaba  
con su forma y su luz.  
Quise gozar con él porque tú eras.  
No es justo que su cuerpo lo inaugure  
una torpe doncella  
y yo que puedo darle mil placeres  
viva en la castidad ya tantos años.

[...]

Pero nada ocurrió

[...]

(Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra, *El llanto de Penélope*, 1998)

Penélope termina su lamento en la autocomplacencia, como último recurso aprendido en tantos años de ausencia: “mis dedos laboriosos me procuran / socorridos placeres”.

Soñando con tu abrazo  
mis dedos laboriosos me procuran  
socorridos placeres.  
Después de tanto tiempo, la costumbre  
puede suplir tu falta  
en los pliegues más hondos de mi sexo.

(Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra, *El llanto de Penélope*, 1998)

Sin llegar a los extremos de los poemas anteriores hemos encontrado casos en los que las relaciones parentales quedan desmitificadas como ha indicado Alfredo Saldaña: “Las relaciones amorosas también crean sistemas de poder y de explotación entre los seres humanos, sistemas en los que hay formas de dominación, de sumisión y de subversión” (Saldaña, A., [s/f])

“Un idiota adulto mece “

Un idiota adulto mece  
a la madre que ha muerto  
y que no le amó,  
a la que quiso matarle  
cuando era niño.  
La acuna y le habla suavemente.  
El amor es desamparo,  
el amor es amor  
y desamparo.

(Olvido García Valdés, *Ella, los pájaros*, 1994)

La relación padre-hija aparece desmitificada en algunos poemas de Isabel Pérez Montalbán, retomando la idea freudiana de *matar al padre*: “En pijama, leyendo una novela, / está la niña que ha matado al padre, / al lado de la cama tiene al muerto / tirado encima de un montón de libros. (“La lectura”). El padre deja de ser una referencia en la vida de la hija, lo que se muestra en el léxico y las imágenes: “Está borroso y con ceniza”, “Como una antorcha que se extingue”, y aún más, el padre se convierte en un impostor; “No le conozco los ojos”, “me abraza y finge ser un padre”. Los dos versos finales marcan la inflexión del sujeto poético, el dolor atenuado: “No sé si vive todavía / pero hace mucho tiempo que está muerto”.

“El padre“

Tengo una foto con el padre.  
Está borroso y con ceniza  
como una antorcha que se extingue.  
Lleva gafas de sol y traje oscuro.  
No le conozco los ojos al padre,  
ni la espalda ni el puerto natural

donde anclan las caídas de los niños.  
Pero me abraza y finge ser un padre.

El padre se sentaba en el salón  
a discutir con mi padre adoptivo  
la casa en construcción de mi futuro,  
mi vida en obras, mis papeles.

[...]

Dejé de verlo a los siete años.  
Lo esperaba una tarde con el vestido nuevo  
manchado de canela y tinta azul,  
pero se hizo de noche y ya no vino.  
Lo recuerdo entre el polvo de la calle,  
con la mirada fósil  
de lo que ya no se recuerda.  
No sé si vive todavía,  
pero hace mucho tiempo que está muerto.

(Isabel Pérez Montalbán, *Los muertos nómadas*, 2001)

### 3. 6. ¿El paraíso de la infancia?

La infancia, tradicionalmente considerada un espacio de bienestar y protección es otro de los símbolos que van a cuestionar las poetas. No pretendemos decir que narren exclusivamente una infancia desgraciada, sino que llevan a los poemas cuestiones inéditas hasta ahora en las que se muestra cómo la infancia y la adolescencia pueden ser, y de hecho han sido, lugar de zozobra o preocupación. Luisa Castro hace referencia a la inseguridad infantil y al miedo que produce la vida, permanentemente por construir: “Alrededor de tu casa el mundo estaba en obras. / [...] Tenías miedo y te gustaban las máquinas, / te sangraban las rodillas de caer en el cemento, / la cabeza te giraba dentro de la amasadora” (“Material de construcción”, Luisa Castro).

#### “Mudanzas”

Así como vertían su líquido enfermo  
los años,  
se iba llenando la casa de averías.

[...]

Me preguntaba entonces,  
en el glorioso día del cambio,  
si mi alma sería también una pared  
protegida por cuadros infames,  
si alguien levantaría esa parte no usada,  
sorprendida en el trasiego de los cuartos,  
paralizada, sin suerte,  
como una cucaracha descubierta.

(Luisa Castro, *Los hábitos del artillero*, 1990)

La imagen de la muerte es una oscura presencia en la infancia que se vive a través de los demás. El grito de la abuela y sobre todo el silencio posterior seguido de la actitud de la madre acunando a la abuela muerta hace que la niña tome conciencia de algo desconocido hasta ahora, y pavoroso.

“Abuela”

Tu grito, abuela mía, me despierta, y no sé  
si es enero o el frío, o si la yunta viene  
pasando de la calle hasta la cuadra.

Tras mi puerta la casa es un río de voces,  
de zapatos y prisas porque tú te has caído,  
y nadie nos explica los porqués de este día...

Y, ateridas, callamos, espionando el sonido  
de las cosas y el médico. Y nadie  
nos atiende, y nadie viene a darnos  
ni hora ni noticias. Parece que no hubiera  
colegio esta mañana, y que sola tú fueras  
la niña de mi madre y de la casa.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

A veces, la muerte se instala en el patio, en las habitaciones, en el rellano de la escalera y en los sentidos, con un olor imposible de ahuyentar: “Pero el olor a sangre, / adherido para siempre en las bombillas tan tenues, / alimentaba todos mis malos pensamientos” (Luisa Castro). La matanza del cerdo, tema que también tratará Juana Castro, da pie a Luisa Castro para poner de relieve la extrañeza de la infancia ante la celebración de lo que a los ojos de la niña es absolutamente terrible: “mi casa no tenía un lugar para la muerte” (Luisa Castro); la casa, como un lago / de cieno, de detritus y lodo” (Juana Castro). El léxico, en ambos poemas, recrea el pavoroso ritual de la matanza

visto por la niña: “morir en el pasillo”, “ataúd de sal”, “la tripas, el riñón, el corazón, el hígado”, “el olor a sangre” (Luisa Castro); “gigantes blancos desangrados”, “las mujeres enhebran ya las tripas”, “afilado cuchillos”, “el griterío”, “la sangre”, “tanta carne batiendo” (Juana Castro).

“El cerdo”

Me habían puesto una falda nueva porque llegaba gente,  
el agua de colonia,  
rescatada de la profundidad de los armarios,  
resbalaba por mi frente  
una vez al año, por diciembre,  
tibia.

Tengo una capacidad de olvido propia de la niñez,  
pero mi casa no tenía un lugar para la muerte,  
así que había que morir en el pasillo,  
Improvisar un ataúd de sal,  
una roldana de muerte  
en el rellano de la escalera.

Y atravesar la escena  
sólo para beber agua.

La tripas, el riñón, el corazón, el hígado,  
desaparecen pronto de mis sueños.  
Su llanto en mi cabeza produce débiles resonancias.  
pero el olor a sangre,  
adherido para siempre en las bombillas tan tenues,  
alimentaba todos mis malos pensamientos.

(Luisa Castro, *Los hábitos del artillero*, 1990)

Rebosan  
Las arteras su grasa.  
Arde el fuego y, redondos,  
están gigantes blancos  
desangrados, que entregaron su grito  
a la negra alborada  
fe diciembre y su frío.  
Ahora las mujeres  
enhebran ya las tripas,  
lavan las cabezas  
y ungen con la masa  
de carne roja el viento  
del comino, la sal y la pimienta.  
Y los hombres,  
afilados cuchillos  
de las piezas colgadas  
separan los jamones  
[...]  
Sola niña, se escapa  
del griterío, la sangre,  
tanta carne batiendo  
untuosas las manos, las paredes  
las sillas y las puertas.  
la casa, como un lago  
de cieno, de detritus y lodo.  
[...]

Sola niña,  
Sin nadie,  
huye lejos, al campo  
verde y limpio de musgos,  
al aire de las rocas

y los cielos abiertos.  
Sola niña, aterida,  
sin comprender,  
llorando.

(Juana Castro, *Fisterra*, 1992)

Los terrores infantiles, por muy infundados que sean, aparecen también tratados en el poema de Ana Merino, mientras que en Ana Rossetti se mezclan con el temor concreto al demonio: “Atrayente y temible / sin duda era el demonio, del masculino enigma, / único vaticinio. (“Del prestigio del demonio); o con los terrores místicos, sabiamente abonados por la religión, la familia y el colegio desde la infancia.

“Mayo“

[...]

Era el miedo un vértigo exquisito  
ante el altar purísimo de mayo  
y olía a madre selvas y alhelies.

[...]

Nunca Poe, ni Bécquer, ni el mismo Lovecraft  
pudieron compararse a la voz de mi madre  
describiendo piadosa y minuciosamente  
castigos ejemplares y horrores deliciosos.

(Ana Rossetti, *Devocionario*, 1986)

De niña al acostarme  
cerraba los ojos  
y dudaba de los latidos de mi corazón.  
Con la mano,  
sujetaba el espacio imaginario de mi pecho  
y le rogaba en silencio  
que no se parase.

Creía que ese músculo de arterias y de venas  
pensaba de otro modo,  
que me podía dejar sola,  
abandonarme  
y decidir de un modo malicioso  
apagar sus latidos.

Y así todas las noches  
acariciaba mi pecho diminuto  
y entre sollozos le pedía  
que me dejase vivir un día más.

(Ana Merino, *La voz de los relojes*, 2000)

Tratamiento inédito el de la infancia en el poema de Almudena Guzmán,  
tal y como ha señalado Noni Benegas en el prólogo a *Ellas tienen la palabra*.

Viscosa,  
oscuramente tocona,  
con las uñas y el pelo  
siempre sucios:  
así es la maestra.

Yo la temo.  
Yo la odio.

(A las doce,  
cuando el Ángelus,  
ella y las niñas de mi curso  
cazan ardillas blancas;  
a las cinco  
cuando el rosario,  
las va cegando en clase de costura  
con dedales benditos.)

(Almudena Guzmán, *El libro de Tamar*, 1991)

La maestra no responde al identidad maternal de dulzura y comprensión, sino que, por el contrario, hay algo inquietante en ella, algo que la niña logra captar. El abuso sexual y el rencor infantil se insinúan: “Viscosa, / oscuramente tocona, / con las uñas y el pelo / siempre sucios: / así es la maestra”, así como los sentimientos de la niña: “Yo la temo. / Yo la odio”. También en el poema se cuestiona la educación escolar en lo que atañe al estudio de las labores diseñadas para la mujer conforme a la ideología burguesa del “ángel del hogar”, actualizada por la Sección Femenina durante la dictadura franquista, así como el papel reductor de la religión sobre el papel femenino: “a las cinco / cuando el rosario, / las va cegando en clase de costura / con dedales benditos”.

Ni siquiera los temas más escabrosos dejan de nombrarse, como en el caso del poema “Prostituta de ocho años”, recogido en la antología *Feroces* y que podemos emparentar con el denominado realismo sucio: “con su lunar postizo / y el carmín de los labios espeso y devastado”.

“Prostituta de ocho años”

Qué triste está la niña con su lunar postizo  
y el carmín de los labios espeso y devastado.

A la luz mortecina de la bombilla roja  
tiene la niña un rictus de mujerzuela bella.

[...]

Y bajo la apariencia de dulces bucles rubios  
tiene la niña un nido, deshecho ensangrentado.

Y un indefenso encaje entre los dedos vela,  
el sexo, aún sin vello, con el que ríen los niños.

(Isla Correyero)

Ya en el capítulo sobre las relaciones madre / padre e hija anotábamos el tema de los malos tratos y del incesto, que retomamos en dos poemas fundamentales por lo que tienen de destrucción del mito de la felicidad y de la inocencia infantil. En "Padre" de Juana Castro el escenario es rural y rudo: "Me tiró sobre el pasto / de un golpe, sin palabras", cercano a la animalidad: "Y piafaban las bestias". En cambio en el poema de Ana Rossetti nos encontramos con una escenografía refinada, pero igualmente terrible: la colcha de organza, vitrales, coronas de mirto, dalias". Otro de los puntos en común de ambos poemas es la actitud de la niña, que incluso ante el terror no es capaz de rebelarse y acepta la posición de poder del padre: "Y aunque hubiera podido / a sus brazos mi fuerza, / no quise retirarlo, porque / padre era padre: el sabría qué hiciera" (Juana Castro). "Que alguna voz amiga me despierte, / que un bondadoso ángel detenga mi martirio, que en el momento último / mi padre se arrepienta y me perdone" (Ana Rossetti).

### 3. 7. Relectura de los mitos.

“Los hombres no lloran”

Volveré a por ti,  
me grita en un sollozo contenido  
– después de rechazarme –  
igual que un marinero desde un buque de guerra.

¿De modo  
que éste era mi Ulises?

Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*.

Los textos literarios, en tanto que vías estéticas de significación sostienen los mitos de la cultura dominante, pero hemos de tener en cuenta que los intereses que salvaguarda la ideología sexista no son de clase, sino de género, de modo que en todas las clases sociales podemos observar los postulados del orden patriarcal, aunque éstos sean más llevaderos a mayor cultura y nivel económico, pues no es lo mismo la incidencia de la opresión patriarcal en una mujer de un grupo social marginal que de una élite. En el primer caso, la marginación será doble, por razón de clase social y económica y por razón de género. Por eso al acercarnos a los textos hemos de hacer una doble lectura, atendiendo por una parte a lo que dicen, pero cuestionando lo que en ellos se

esconde, indagando la manera en la que el poder transita a través de los códigos lingüísticos.

En general, el tratamiento del mito en las poetisas contemporáneas va a responder a varios parámetros, pues si en primer lugar se produce un acercamiento al mito para su revisión y análisis en clave feminista, indagando en los patrones de la dominación, en un segundo momento el posicionamiento de las poetisas se plantea en dos posturas básicas, desde la desmitificación irónica que produce una subversión de los valores patriarcales a la recreación e invención de nuevas mitologías femeninas: Juana Castro (*Narcisia*, 1986); Carmen Borja (*Libro de Ainakls*, 1988); Andrea Luca (*El don de Lilith*, 1990); Chantal Maillard (*Hainuwele*, 1990); Ruth Toledano (*Paisaje al fin*, 1994); Guadalupe Grande (*El libro de Lilit*, 1996).

Se ha comentado repetidamente el enfoque nuevo de imágenes clásicas, empezando por el mito, pasando a figuras bíblicas, subvirtiendo el papel tradicional de la mujer. La crítica ha llamado la atención a los trabajos pioneros de Ana Rossetti, Juana Castro, Clara Janés. Su aceptación se ha debido en gran parte a la maestría técnica-estilística de sus autoras. No es el mensaje, sino su configuración estética lo que ha obtenido la victoria, abriendo camino que han ido ramificándose en varias direcciones. La imagen que más elaboraciones nuevas ha cosechado es tal vez Penélope, siempre en rebelión contra el estatismo impuesto por la espera obediente. (Cipliajauskaité, B., 2003: 97).

En efecto, el mito de Penélope es uno de los más revisados, así lo encontramos en libros completos: Francisca Aguirre (*Ítaca*, 1972), Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra (*El llanto de Penélope*), Luisa Castro (*Odisea definitiva*, 1984); o bien en poemas insertos en libros de variada temática: Isabel Rodríguez (*Tiempo de Lilas*, 1997); Silvia Ugidos (*Las pruebas del delito*, 1997); Inmaculada Mengíbar (*Pantalones blancos de franela*, 1994).

De hecho, si algo caracteriza a la escritura reciente es la enorme dificultad para fraguar mitos y heroínas, entre otras razones porque el héroe y la heroína románticas resultan poco funcionales. Por eso para representar la otredad se acude a la revisión de los mitos —que no heroínas— que representan la insurrección de género, más o menos adaptada a cada literatura. (González Fernández, H., 2003: 225).

Penélope se presenta en *La Odisea* como una mujer condenada a matar el tiempo en su espera del héroe. Nada le está permitido para “ocupar” ese tiempo salvo el trabajo en una labor que no ve su fin porque no puede tenerlo. Penélope, tejiendo y destejiendo, representa la labor de las mujeres que sería circular, sin un fin fuera de sí mismas, sin afectar al orden simbólico de lo público, sepultada en lo privado y en la espera del varón que es el actuante, el que por fin produce la anagnórisis de su fuerza al empuñar el arco. Sin embargo el mensaje de Penélope es ambivalente, puesto que además de lo dicho se presenta caracterizada por un rasgo fundamental que con frecuencia se le ha adjudicado a las mujeres: la astucia. Sería merced al ardid de la astucia cómo las mujeres logran sobrevivir en un mundo donde no administran el poder. Pero esto tiene una doble lectura, a favor de la mujer como ser actuante, capaz incluso de burlar al género masculino (representado por fornidos pretendientes) y, por otra parte, ofrece también la lectura misógina de las *malas artes* que con tanta naturalidad se les ha adjudicado a las mujeres a lo largo de la historia, la literatura y el arte.

La visión de Penélope que nos presenta Isabel Rodríguez es la de una mujer dueña de su cuerpo, que usa su palabra para desmentir el mito en una autoafirmación femenina y en una desmitificación del héroe: “No creáis en mi historia. / Los hombres la inventaron / [...] es porque yo al arquero / sólo desdén profeso / y nada me interesan sus símbolos de fuerza: / sus espadas, sus arcos, / sus cascos tremolantes / y las espesas sangres / de su inútil combate”.

“Penélope”

No creáis en mi historia.  
Los hombres la inventaron  
para que el sacro fuego de inventados hogares  
no se apagara nunca en femeniles lámparas.

No creáis en mi historia.  
Ni yo esperaba a Ulises  
— tantas Troyas y mares y distancias y olvidos... —,  
ni mi urdimbre de tela  
desurdida en la noche  
se trenzaba en su nombre.

Mi tela era mi escudo,  
no del honor de Ulises,  
no de la insomne espera  
del ya más extranjero  
que los osados príncipes que acechaban mi tálamo.

Y si el arco de Ulises  
esperaba su brazo,  
es porque yo al arquero  
sólo desdén profeso  
y nada me interesan sus símbolos de fuerza:  
sus espadas, sus arcos,  
sus cascos tremolantes  
y las espesas sangres  
de su inútil combate.

No creáis en mi historia.

Cuando volvió el ausente  
me encontró defendiendo con mi ingeniosa urdimbre  
mi derecho inviolable al tálamo vacío,  
a la paz de mis noches,  
al buscado silencio:  
la soledad es un lujo que los dioses envidian.  
(Isabel Rodríguez, *Tiempo de Lilas*)

Por otra parte, Silvia Ugidos nos muestra una visión de Penélope desde la mirada de Circe que, deseosa de Ulises, le pide que se quede con ella y que no vuelva a la farsa de un matrimonio sostenido sólo por las normas y no por la pasión y la cercanía. Todo el poema, menos el último verso, articula sobre la base de la oración condicional los argumentos de Circe quien, tras la persuasión, hace uso del imperativo para convencer al héroe. Pero la expresión “sé un cerdo” posee un carácter dialógico ya que por una parte admite un significado adjetival refiriéndose a alguien que realiza lo no debido y por otra admite un significado sustantivo que alude a *La Odisea* y a la conversión de Ulises y los suyos en cerdos por mediación de Circe

“Circe esgrime un argumento”

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

que mis venenos  
es vuestro matrimonio, vil encierro

Quédate Ulises: sé un cerdo.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

En *El llanto de Penélope* de Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra los capítulos se suceden en un lamento continuo del extrañamiento de Ulises: “Pero lloro tu ausencia y tu abandono / igual que el primer día”. El deseo y el recuerdo del héroe la conducen a quien tiene más cerca y más se le parece, Telémaco, por lo que se sitúa al borde del incesto: “El pecho poderoso, como el tuyo”, “Tu misma cara quieta en el recuerdo...”, “Quise gozar con él porque tú eras” (ver p. 745); pero Penélope frena su deseo y se autosatisface con el recuerdo de Ulises y su habilidad, sabiamente aprendida en años de ausencia.

Soñando con tu abrazo  
mis dedos laboriosos me procuran  
socorridos placeres.  
Después de tanto tiempo, la costumbre  
puede suplir tu falta  
en los pliegues más hondos de mi sexo.

Una revisión irónica del mito es la que plantea Inmaculada Mengíbar

“Cosas de mujeres”

Pero seamos realistas:  
Penélope, cosíéndole,  
no es más feliz que yo  
ahora mismo rompiéndole  
la cremallera

(Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, 1994)

“Karma”

En los últimos años,  
Ulises y Penélope  
han realizado algunas visitas a una bruja:  
Siempre salía yo.

Y por más que él negara cualquier cosa,  
me dice que Penélope  
se ha puesto como loca a restaurar las redes  
y a la vez a buscar apartamento.  
Y que eso ahora es el fin.  
Que por eso ha venido.

Cuando me lo confiesa,  
todo esto me deja no sé cómo, de pronto.

(Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*, 1994)

El tratamiento de otros mitos aparecen en varias poetas, siempre actualizados y revisados. La antigüedad clásica es la excusa para hablar del presente y la ironía el mejor modo de subversión simbólica.

“Anuncios”

Vendo roca de Sísifo,  
añeja, bien lustrada,  
llevadera, limada por los siglos,  
pura roca de infierno.  
Para tediosos y desesperados,  
amantes del absurdo  
o para culturistas metafísicos.  
Almohadilla de pluma para el hombro  
sin coste adicional.

Vendo una isla de segunda mano.  
No la puedo atender.  
Perfecto estado: arenas y ensenadas,  
olas, acantilados,  
arboledas, delfines.  
Instalación de sueños casi intacta.

Vendo toro de Dédalo.  
Discreción. Quince días  
de frenético ensayo.  
Se entrega a domicilio.  
Se adapta a todo tipo de orificios.

Re vendo laberintos  
usados, muy confusos.  
Se garantiza pérdida total  
por siete y ocho años.  
Si no queda contento,  
reembolsamos el hilo de Ariadna.

Alquilo alas de Ícaro  
adaptables, elásticas.  
Imprescindible curso de suicida,  
máster de soñador  
o currículum roto de antemano.

(Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, 2003)

“Juego sucio”

El juego de los hombres es odioso  
porque sus intenciones son tan dobles  
como la caja negra que usa el mago

[...]

tampoco me divierte  
el amigo de siempre que declara  
morir por mí y, con todo, resignarse;  
no quiero que me llame inteligente  
quien desliza su mano sudorosa  
para tocar mis muslos; me repugna  
que una voz impostada me pregunte  
si tengo algo que hacer este domingo.  
Dejadme ser la puta de los héroes  
y nunca habrá una mácula en mi honra.

(Amalia Bautista, *Cárcel de amor*, 1988)

“Visita a la farmacia“

Dignos de aquellos nobles caballeros de Arturo  
y de ser convocados a la Mesa Redonda

[...]

Os he visto alienados en breve estantería,  
esperando el conjuro que pueda despertaros.

[...]

Yo os pronuncio esperando vuestra vuelta a los héroes,  
el choque de la espada, galopar de caballos:  
Medrivás, Fenergán, Daktarín, Caprofides.  
¡Oh magia de los nombres!

(Aurora Saura, *De qué árbol*, 1991)

“La otra, la misma“

Como algún sueño que soñara a Borges  
fui atravesando siglos y poemas,  
siempre la misma entre mis mucho nombres,  
sueña absoluta del dolor, condena

que creó para mí mi Dios: el hombre:  
Fui Eva, Lilith, Lesbia, Cinthia, Helena,  
domestiqué su tedio con serena  
crueldad... Pude llorar sólo de noche,

de espaldas a sus versos y en la arena,  
extranjera en el corazón de bronce  
al que me ataron con férrea cadena.

Pesa, lo sabe el mar, la luna llena,  
como a Sísifo, este silencio enorme,  
es la hora de hablar: me sobran penas.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

La revisión irónica que Carmen Jodra propone en el siguiente poema desarma la tradición, actualizándola y utilizándola para fines tan utilitarios que la alejan de su grandeza inicial. El recorrido del poema es paradigmático en este sentido, pues, si bien comienza con una invocación, a la manera clásica, donde el apóstrofe y los epítetos elevan el tono del discurso, a medida que avanzan los versos, la parodia y el tono menor transforman el poema en un mensaje disminuido de su categoría inicial, que ha viajado desde el Helicón hasta el asfalto urbano, para adoptar el estilo de un anuncio por palabras, parodiando las bases de los concursos literarios, tan abundantes en la última década del siglo XX.

“Menin áeide thea”

Oh Musas de la Hermosa cabellera,  
castas hijas de Zeus, que en la cumbre  
del Helicón sagrado entonáis cantos  
a la augusta Hera argiva y a Febo Apolo  
y Atenea ojizarca, concededme

la habilidad e inspiración divina  
de escribir un relato o cuento corto  
de entre tres y seis páginas, con letra  
Arial de doce puntos, veinticinco  
palabras cada línea, a doble espacio  
y presentado bajo lema o plica,  
para poder ganar un premio o dos  
y ver un poco de dinero fresco.

(Carmen Jodra, en *Veinticinco poetas españoles jóvenes*)

Otro de los temas revisados es el tratamiento que la ideología patriarcal concede a los héroes, no menos esclavizante. Aurora Saura nos cuenta otra versión del mito, seguramente más humana: “Y resolvió Teseo [...] / dejar de ser el héroe que esperaban”, mostrando que, más que el Minotauro, su enemigo es lo que se espera de él, una vida diseñada conforme a su condición de héroe.

“Otra historia de Creta”

Y resolvió Teseo, iluminado ante los muros  
del turbio laberinto,  
dejar de ser el héroe que esperaban [...]  
Entró en el laberinto con los ojos cerrados,  
adivinando el sitio exacto de su muerte.

[...]

Loco y suicida, pero libre al fin,  
libre de la promesa y el sueño de la patria,  
y libre del poder de los héroes,  
asimilado a todas las víctimas sin nombre,  
dejó inmóvil su brazo cuando vio al enemigo  
y se enfrentó Teseo a su gloriosa historia.

En la espera de Ariadna, los caminos de vuelta  
se tornaron de sangre.

(Aurora Saura, *Retrato de interior*, 1998)

Otros mitos tratados son: Dafne: “La sangre se troca en savia apresurada” (Rosa Lentini, en *Las cuatro rosas*); Zeus: “Fue mi primer poema. / Nunca crucé las lindes tapiadas de sus labios / [...] Y Zeus se hizo carne y cohabitó en el lodo” (Matilde Cabello, *El culto de la espera*). O bien en clave irónica –Edipo, Pan–: “Para cuando mi padre / me dio las alas, / yo / había tenido tiempo de construirme / un avión. (“Un edipo complejo”, Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*).

“Pan“

Decidió no crecer más que a lo Príapo  
en la edad de sufrir: los diecisiete.  
Ella cortó la fuente de cartílago  
–ellas los saben babys mocosetes.

Y ahora que algunos años han pasado  
–ofensa ir más allá de la treintena –  
sigue trepando al monte tan lozano  
pero al llegar abajo, ¿quién lo espera?

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000)

La figura de Ícaro es revisada por Aurora Luque mediante el recurso de la antonomasia. A partir del nombre común “ícaro”, consigue despojarlo de su condición personal y convertirlo en un símbolo con el que cualquiera se puede sentir identificado: el riesgo de volar alto, a sabiendas de nuestras “viejas alas” no es otro que acabar en el asfalto.

“Camaradas de Ícaro (II) “

Porque pertenezco a la estirpe de aquellos  
que recorren el laberinto sin perder nunca  
el hilo de lino de la palabra.

A veces cae un ícaro en cualquier  
bahía o carretera. [...]  
Es ícaro y sabía  
qué bisagras engarzan la carne con el cielo.  
[...]

Con el tiempo contienen nuestros huesos  
traslaciones de sueños migratorios,  
transferencias de vuelos;  
contienen viejas alas refugiadas.

(Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, 2003)

Encontramos también otros mitos significativos como Narciso o Psique.

“La impotencia de Narciso”

Narciso sabe  
que  
en caso de hacerlo,  
su beso  
será como pretender  
coger el mercurio  
de un termómetro roto.  
Y sin embargo  
la boca  
mira el espejo,  
como queriendo rescatar  
su voz  
de la nada.

(Lola Velasco, *La frente de una mujer oblicua*, 1986)

## “Psique”

Tarde o temprano, Eros,  
yo tenía que verte. No sé si tú lo sabes.  
Quizá yo sospechaba que entonces tú te irías.  
Quién sabe si, en el fondo, no lo hice a propósito.  
Eso lo pensé luego. Entonces  
creí que no podría vivir sin ti. No es cierto.  
Viví al principio en un despecho airado. Más tarde,  
una histriónica ira, una honda pena,  
una tristeza mansa, un eco de costumbre  
lejana de estar triste, y finalmente,  
una sorpresa, casi,  
si alguna vez pensaba aún en ti.  
Lo siento. Hubiera sido,  
no sé, más pedagógico,  
un idilio sin término, o al menos más romántico  
un final de tragedia, y no este desenlace.  
Escúchame este otro, a ver qué te parece.

Tú vienes aún a mí, algunas noches,  
fingiendo que es ayer. Yo finjo que se apagan  
las luces de mis ojos. Puedes llamarme como  
más te complazca (Dánae, Venus, Leda...).  
Yo, pensando en quien quiera, mejor te llamo Eros.  
Nos vale cualquier nombre. Digo  
“tiniebla”, y todo se oscurece. Digo “olvido”,  
y sólo quedan cuerpos sin memoria.  
No me pondré los ojos. Si olvidara  
dejarlos en la mesa, junto al vaso,  
me coseré los párpados antes de que amanezca  
y sabré estar dormida.  
Qué lástima de amor. Con que sólo tuvieras  
dos dedos de frente, todavía podríamos

ser la más ejemplar y ultramoderna  
pareja esporádica de hecho.

(Ana Sofía Pérez-Bustamante, *Mercuriales*, 2003)

Las figuras procedentes de La Biblia, en particular las femeninas, también van a ser revisadas, así como la iconografía católica va a sufrir un proceso de carnavalización muy especialmente en la poesía de Ana Rossetti (*Devocionario*): “ángeles epícenos con gestos de princesas, / de abigarradas túnicas, negligentes, / las ropas arrastraban. / Abundantes los bucles sobresaliendo jónicos / de graciosos tocados; e iridiscentes / las isósceles alas”.

“Del prestigio del demonio”

En los castos harenes celestiales  
ángeles epícenos con gestos de princesas,  
de abigarradas túnicas, negligentes,  
las ropas arrastraban.  
Abundantes los bucles sobresaliendo jónicos  
de graciosos tocados; e iridiscentes  
las isósceles alas, biseladas y puras  
como piedras preciosas.  
Palacio familiar, tal consonancia  
con las asiduas aulas femeninas  
—etéreo gineceo del convento—  
que ni el más alto arcángel nos despertó jamás  
envidia o sobresalto.  
Pacientes nuestros lápices, con lujo iluminaban  
el vaporoso mundo de la gloria.  
¡Encantadores niños! Si alguno de vosotros  
fuese Aquiles, otros trucos tendría  
que idear Odiseo.  
Dudo mucho que alguien la espada prefiriera  
al dorado rumor de las ajorcas.

Pero, a vuelta de página, EL se erguía,  
su capa henchida — del águila era vuelo —  
la firmeza viril de su torso arrogante  
circundaba. Membrana endeble y tensa  
auguraban sus ropas la dura vecindad  
de su cuerpo perfecto, y, turbador, el pie  
— peligrosa hendidura — insistentes acosos  
prometía.

Atrayente y temible  
sin duda era el demonio, del masculino enigma,  
único vaticinio.  
Y reverentemente los lápices guardábamos.  
La carne estremecida: crispación dolorosa  
de insoportable ansia en la cintura ardiéndonos.

(Ana Rossetti)

El sexo de los ángeles se desmonta en el poema acudiendo a la parodia.  
El travesti es la correlación del ángel y como él, la morbosidad que despierta no  
deja indiferente al sujeto poético.

“De los pubis angélicos”

«A mi adorada Bibí Andersen»

Divagar  
por la doble avenida de tus piernas,  
recorrer la ardiente miel pulida,  
demorarme, y en el promiscuo borde,  
donde el enigma embosca su portento,  
contenerme.  
El dedo titubea, no se atreve,  
la tan frágil censura traspasando  
— adherido triángulo que el elástico alisa —  
a saber qué le aguarda.  
A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles.

(Ana Rossetti, *Devocionario*, 1986)

Por otra parte, Andrea Luca (*El don de Lilith*, 1990) y Guadalupe Grande (*El libro de Lilit*, 1996) van a retomar la figura de Lilith, primera mujer en rebelarse contra el patriarcado, al abandonar a Adán y el paraíso para no someterse a sus dictados.

En la literatura siempre me han impresionado las grandes amantes y en una época de mi vida, las desdeñadas, como la monja portuguesa. Lo veía tan literario eso de amar a un hombre que te desdeñara y de escribir unas cartas tremendas [...] No me gusta Madame Bovary, la novela sí, pero ella me parece muy necia, y Ana Karenina me pone nerviosa. Leí las novelas de Flaubert y Tolstoy con sumo gusto, pero hay algo en esas dos mujeres que rechazo. También me gustaron las diosas mitológicas, Atenea, Afrodita. No me gusta la virgen María; a mí me ha amargado la infancia esa mujer de manera brutal. (Andreu, B, 1991: 257-258).

La autoafirmación de la identidad femenina se produce también en un proceso de rechazo de los mitos, considerados obsoletos. Las mujeres de finales del siglo XX ya no pueden identificarse con la Bella Durmiente, ni con Penélope, ni con Ariadna, sino que, por el contrario, desean comportarse como mujeres de su tiempo y tener capacidad de decisión: “Ellas quieren conocer su tiempo y las leyes que lo rigen, / [...] y poner el precio” (Barella).

#### “El puente”

No esperaré dormida hasta que me beses.

Las zarzas cubren el palacio de sueño,

pero no dormiré, ni tejeré y destejeré tapices,

no se perderá por el camino del bosque,

ni inventaré pruebas en el laberinto.

[...]

Ellas quieren conocer su tiempo y las leyes que lo rigen,

la piedra lunar y el jardín botánico,

la física, la arquitectura y poner el precio.

(Julia Barella, *C.C. J. en las ciudades*, 2002)

La interpretación de Isabel Rodríguez del mito de Carmen no hace más que insistir en su condición de mujer libre.

“Carmen”

[...]

¿Por qué me acecha el hombre,

dispuesta la cadena

del amor que me amarre

por siempre a su destino?

[...]

No preparéis el lecho

ni el hogar

ni la rueca;

que Carmen no es de nadie.

(Isabel Rodríguez, *Tiempo de lilas*)

Revisión totalmente irónica de los mitos, con un lenguaje muy actual, incluso cercano al realismo sucio es el que encontramos en el siguiente poema.

“Y si acuciase...”

Te reto a que me enseñes a ganarte.

No es fácil desprenderse de tal trono

– recuerda qué apetito le entró a Crono,

aunque ni yo soy hija ni tú Marte,

ni yo Afrodita loca por follarte...

Pero a veces confundo y me acojono

por si te acucia el hambre o a mí el mono

y acabo digerida en cualquier parte.

Apuesto a que no sabes no saber;  
pero no apuesto nada – la maestra,  
desde su condición como mujer,

cuando se contradice lo demuestra.  
Te reto a que me aprendas y un deber:  
que salgas de una vez a mi palestra.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000).

Vamos a encontrar también una relectura de la tradición literaria en clave feminista, como la que realiza Isabel Rodríguez de Antona Pérez, madre de Lázaro de Tormes, en un intento por reivindicar las figuras de mujeres que quedan medio en penumbra, cuando no silenciadas en las obras literarias.

“Antona Pérez”

Llevan sangre las aguas  
caudalosas del Tormes  
de la piel de tus manos sanadoras de telas,  
de sayas y basquiñas,  
de jubones y calzas.  
Eres mujer y sola,  
y te rompes la espalda  
sobre las piedras planas de la orilla del río,  
mientras Lázaro agota  
su tiempo de inconsciencia,  
los últimos vestigios  
de su niñez de pobre.

La luz de la cocina  
te incendia el rostro ajado  
de mujer agostada,

y los pasos viriles señorean tu cuerpo  
por la mísera paga de un puñado de trigo.  
Lázaro va espigando  
entre cansancio y hambre,  
y te duelen sus huesos  
pronunciados de hambriento.

Vuelve a faltarte el hombre.  
La cárcel y la infamia,  
ese oscuro destino de los desheredados,  
te estampan nuevamente la marca de su hierro.

Y te faltan las fuerzas.  
Te falta hasta el aliento  
para encender el fuego y golpear la ropa.

("El ciego es un buen hombre.  
No pasará más hambre...")

Y te cegaba el llanto los ojos desolados,  
y te desdibujaba  
los sillares del puente,  
la mano que se agita  
temblorosa en el aire,  
en un adiós sin vuelta, definitivo y último,  
mientras Lázaro parte con las luces del alba  
a encarar su destino  
de pícaro inocente.

(Isabel Rodríguez, *Tiempo de Lilas*)

La revisión irónica de la tradición literaria no conoce fronteras: desde Catulo, Lázaro de Tormes, Calderón de la Barca (Esther Giménez, "Sueños son" (ver p. 647), hasta las figuras de dibujos animados en televisión (Heidi, Elena

Medel). La revisión que propone Aurora Luque de la tradición literaria encarnada en la figura de Catulo es muy actual:

“Conversación con Catulo”

*Miser Catulle, desinas ineptire.*

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

(Aurora Luque, *Camaradas de Ícaro*, 2003)

Nadie acuse a Ginebra, la reina.  
Con Lancelot soñaba cada noche  
y Lancelot se demoraba en justas y torneos.  
No supo ni quiso preservar su honradez  
y confundió a su caballero con senescales  
y en lechos de estameña hundió sus nalgas  
a la espera de montar fontana abierta.  
Cómo cabalga, cabellera al aire, en bruma rosa.  
Cómo apaga su sed bermeja en la hendidura.

(Neus Aguado, *Ginebra en bruma rosa*, 1989)

[...] que Lancelot pueda dejar su miedo,  
un miedo que debe morir vencido al alba.  
Y déjale que se crea vencedor en esta batalla desigual,  
pues es un pobre tipo enamorado y derrotado,  
capaz de inmolarse en el fuego de tu cabellera

(Neus Aguado, *Ginebra en bruma rosa*, 1989)

“El secreto de Heidi”

[...]

Aparco mi cabeza en el borde de este poema,  
que es un mapa de metáforas manchado de café.  
Parece que mi Heidi también duerme.

Pero no.

Ella es cruel como las institutrices políglotas.

Heidi, mientras rezo, se masturba al oeste de mi pecho.

(Elena Medel, *Mi primer bikini*, 2002)

### 3. 8. Cuestiones de significación política.

Cómo me dueles, mujer de nylon y escararate,  
de belleza en siete días,  
y norte deshabitado,

mujer colonizada y rota,  
sin huella de alas sobre el tiempo,

cómo maldigo esa tela de araña  
que decidió tus puntos cardinales.

Julia Otxoa.

El compromiso histórico y estético de las poetas se manifiesta en múltiples y variadas posturas: “Por fuerza no puedo separar mi vida de lo que hago, ni de la época ni del momento, ni de mis orígenes” (Rossetti, 1989: 479). Isabel Pérez Montalbán se presenta anclada en su tiempo, en lo bueno y en lo malo, pero no adopta una postura cómplice, sino vigilante y de denuncia. “Soy testigo involuntario de mi tiempo: de la furia y la complicidad de mi tiempo” (Pérez Montalbán, 1998: 279), por lo que resume su postura cívica como un mantener siempre los ojos abiertos: “nunca los cierro ante la violencia, el hambre o la tiranía; nunca ante el amor y la entrega, el desamor y el vacío. Me considero víctima y partícipe de la injusticia” (Pérez Montalbán, 1998: 279). Y empuña el arma de la poesía: “voluntariamente deseo abanderar mi rebeldía: denunciar a los responsables; acusar a los pasivos, a los poderosos, a los vampiros sociales, a los dictadores, a los falsos demócratas, a quienes malgastan el amor o lo destruyen. Y aceptar así mi compromiso” (Pérez Montalbán, 1998: 279). En la misma línea se manifiestan Julia Otxoa y Julia Uceda:

He experimentado siempre un visceral rechazo hacia todas aquellas actitudes individuales o colectivas en las que pudiera detectarse algún tipo de discriminación ideológica, racial, sexual o de otra índole respecto a otros seres humanos. He tenido muy claro, por lo tanto, desde que tenía uso de razón, la absoluta igualdad de todas las personas. (Otxoa, 1997: 172).

Creo que no debe abandonarse el compromiso constante, primero con una misma y, por tanto, con los valores éticos respecto a nuestro propio tiempo y a los problemas de ese tiempo, sin fronteras ni dogmas, porque ahora no hay escapatorias ni coartadas y es preciso estar muy atentas, ahora más que nunca, a las tentaciones del doble pensamiento: el mundo está en la televisión del salón de tu casa. Y es inmoral tomar el aperitivo o hacer *zapping* mientras presenciamos torturas, lapidaciones, destrucción de lugares en los que nació nuestra cultura, ablaciones, muertes y desesperación, y nos damos cuenta de que la mancha negra del poder, mezclado con el engaño, invade la pantalla. (Uceda, 2003: 59).

Lo que quiere una persona, sea o no poeta es vivir, poder decir que ha vivido, que está viva. Así encierra Esperanza López Parada su postura vital en un breve poema que presenta a modo de poética.

“Lo que quiere una tórtola”

Lo que quiere una tórtola es fácil de decir:

Quiere un amplio desierto, una multitud de arena,  
una extensión que atravesar y extenuarse.

Quiere visitar al sabio en su cuarto y llevarle noticias.

Esto es lo que pretende y con lo que se alegra,  
recorrer algún cielo y después referirlo.

(Esperanza López Parada, *Los tres días*, 1994)

Quiere viajar (vivir) en libertad. Si le lleva noticias al sabio es porque el sabio no lo sabe todo y porque ella tiene algo que enseñarle, con lo cual la autora se rebela contra el poder patriarcal que tradicionalmente ha representado el saber, el logos. Ahora las mujeres encarnadas en el símbolo de la Tórtola (a diferencia de la “tortolica” de nuestra tradición lírica) exigen libertad: una amplia extensión, sin jaulas ni opresiones. Vivir para contarlo.

La postura vital de Blanca Andreu se sitúa en el territorio de la resistencia: “Acércate hasta el tragaluz y su resplandor de abanico. No dejes que la vida te arrastre. No te avergüences por tener que golpear la madera con la aldaba. No permitas que el viento te lleve” (Andreu, 1997: 332).

Son muchas las poetas que se manifiestan en este sentido, adoptando una postura reivindicativa, pues, como ha indicado M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla: “A pesar de que parece existir la igualdad legal, hay mecanismos muy sutiles que diferencian el tratamiento que se da a hombres y mujeres. Así, podemos encontrar medios de comunicación que, al presentar la obra de una literata, se refieren a su aspecto físico –a veces lo subrayan– o a su vida personal”.

Así podemos verlo en Mercedes Castro: “La mujer debe convencerse de que es la protagonista de su propia vida y si eso lo asume sin lugar a dudas lo demás vendrá por añadidura. No hagamos concesiones a la tradición”; en M<sup>a</sup> Luz Escuín: “La mujer sigue siendo en general la segunda en la historia y por tanto incide decididamente sobre la proyección tan pobre que como escritoras hemos de soportar”; así como en otras poetas:

Creo que las mujeres, aunque con excepciones, claro, siguen teniendo menor consideración social que los hombres. Creo que la mujer tiene que seguir desempeñando el papel tradicional de ama de casa, aunque lo compagine como pueda con el trabajo fuera de ella. Personalmente, lo tengo asumido ya como inevitable, pero creo que hay que seguir luchado porque cambie esta situación injusta. No sé hasta donde influye en mi obra, pero sin duda la falta de tiempo me impide concentrarme en ella todo lo quisiera. (Ángeles Mora).

El papel asignado a la mujer en la sociedad actual depende, si hablamos de Europa o Asia o EE.UU, queda mucho por hacer en todos los ordenes para la igualdad y eso influye de un modo directo en la obra de las escritoras. Mi obra creativa siempre la he vivido como perteneciente a un ser humano, jamás me he puesto ante ella como mujer o hombre. (Julia Otxoa).

Y sobre todo es importante que no perdamos de vista esa palabra, dignidad, pues es la brújula que nos otorga todo el derecho a pensarnos y definirnos y que, a su vez, induce a los hombres a repensar y redefinir sus papeles y la mirada que sobre ellos mismos tienen. Si la inquietud y el miedo no ganan la partida, y podemos hacer ese camino juntos, será muy interesante y una transformación muy seria, tanto como para influir cualquier obra, de cualquier índole. (Guadalupe Grande)

La mujer cada vez ocupa un lugar más importante en el terreno de la literatura, de la docencia, de la investigación, de la política... es cuestión de esperar. Lo asumo como la posibilidad de cambiar la historia, así de importante me parece el cambio que se dará dentro de no demasiados años. En mi obra ya existe una preocupación por reflejar los actos cotidianos otorgados culturalmente a la mujer, en ellos cuestiono nuestra libertad de elegir como metáforas ser un guerrero o ser una mujer que se pasea sola en su automóvil. (Concha García).

El papel de las mujeres en nuestra sociedad es secundario de cara al exterior, pero protagonista en la vida cotidiana. Creo que falta mucho para alcanzar la igualdad, y en ese sentido intento contribuir al máximo dentro de mis posibilidades, con artículos de opinión, presencia en manifestaciones, actos, etcétera. No obstante, creo que es un aspecto que no tiene demasiado peso en mi obra literaria. (Elena Medel).

La sociedad actual asigna a las mujeres el papel o los papeles que le ha asignado siempre: de reproductora, de cuidadora, de ángel del hogar... A pesar de la incorporación de las mujeres al ámbito laboral ahí se las

trata con condescendencia, se les pagan salarios más bajos aunque hagan el mismo trabajo. Los medios de comunicación nos siguen tratando como carne con la que adornar cualquier producto sea un coche o una margarita. Y la igualdad de derechos y de trato son papel mojado en muchísimos ambientes, hasta en los más cultos. Sigue habiendo una violencia estructural evidente en el trato hacia las mujeres. Es evidente que lo anterior influye en mi obra ya que toda ella está planteada desde mi ser mujer. (Cinta Montagut).

Compromiso estético, compromiso social, compromiso feminista, son diferentes manifestaciones políticas que van a estar presentes en los poemas. Así Julia Otxoa trata temas sociales desde nuevos y originales puntos de vista, desde las vacas radiactivas a las máquinas tragaperras, en el que la desconfianza en el género humano es manifiesta: “la depravación de esta raza maldita / de chacales”.

“Yo no he visto nunca el Bronx”

Pero sé de la desolación de un triste lugar  
de ríos amarillos  
donde abrevan las caballerías  
[...]  
un lugar de árboles de plástico  
y vacas radioactivas.

Pero entiéndeme,  
no lloro la depravación de esta raza maldita  
de chacales,

Sino a sus hijos  
que dilapidan cigüeñas en vuelo,  
como juego

y danzan afiebrados bajo la luna,  
ese oscuro concierto de máquinas tragaperras.

(Julia Otxoa)

Es frecuente en la obra de Julia Otxoa la crítica social y el lúcido análisis de situaciones de dominio: “Me niego a creer / en un mundo regido tan sólo / por la persuasión de la espada, / en un tiempo cerrado y excluyente, / donde ondeen gloriosas banderas hechas de mortajas”.

Cotiza en bolsa el miedo  
Amor mío,  
amor mío,  
el tiempo de Al Capone  
ya ha llegado,

es otoño y martes  
y cotiza en bolsa el miedo

(Julia Otxoa, *Centauro*, 1985)

Cristina Peri Rossi es otra de las poetas donde la denuncia social es más patente. En el poema “Proyectos” retoma un tema que ya había tratado Ángela Figuera al reivindicar el derecho a la maternidad, entendida como posibilidad de ofrecer al hijo una vida digna, sin falsas resignaciones: “Serán las madres las que digan: basta / [...] serán las madres todas rehusando / ceder sus vientres al trabajo inútil / de concebir tan sólo hacia la fosa” (Figuera, *El grito inútil*, 1952)

“ Proyectos”

Podríamos hacer un niño  
y llevarlo al zoo los domingos.  
Podríamos esperarlo  
a la salida del colegio.  
Él iría descubriendo

en la procesión de nubes  
toda la prehistoria.  
Podríamos cumplir con él los años.

Pero no me gustaría que al llegar a la pubertad  
un fascista de mierda le pegara un tiro.

(Cristina Peri Rossi, *Diáspora*, 1976)

La crítica social, con múltiples variantes, aparece en varias poetas. Así  
Teresa Shaw critica los horrores de la guerra de Bosnia.

“Jueves de escarcha”

El sol pudriéndose sobre los tomates.  
Un niño comía ayer en un mercado de Grozni.  
Su madre le abrocha el abrigo.  
Después se ha muerto

[...] Oigo las voces  
de los hombres que comercian,  
pero sé que detrás no hay nadie.

(Teresa Shaw)

Y María Maizkurrena señala la indiferencia social ante la crueldad  
globalizada, destacando el nihilismo postmoderno en los versos finales.

“Entre dos noches”

La mañana comienza cuando se abren los ojos  
sobre la muda página del tiempo no estrenado.  
La luz nos trae los seres, nos acerca las cosas,  
y algo duele en el fondo del día: es la conciencia.

[...]

El periódico abre con su fúnebre carga  
de cadáveres nuevos, sobre el café y el tiempo  
el orden cotidiano, la máquina despierta,  
funcionan con cadáveres más o menos lejanos.

Bombas, vídeos y sueños. Nada es real. Qué importa  
Que haya nuevos cadáveres. Todos estamos muertos.

(María Maizkurrena, *Tiempo*, 2000)

Ante el absurdo mundial, el sujeto poético se refugia en el sinsentido  
posmoderno: "Compasión y terror nos podrían matar / si el cuento de la vida  
no fuese una ficción".

#### "Ficción"

Compasión y terror nos podrían matar  
si el cuento de la vida no fuese una ficción  
que cruza por el tiempo. Nuestra generación  
ha heredado una rica sinfonía del mal,

sombras chinescas, sueños para desbaratar  
ese poder sombrío, realidad y razón,  
impostura y locura, terror y compasión,  
y las letras miniadas de un código irreal.

Más fuerte que la vida es a veces su historia  
contada por un loco que, entre burlas y veras,  
prende fuego al reloj y da cuerda a la noria.

Suena más alto Homero que el ruido de la espada,  
más claro habla Cervantes que su vida burlada...  
Pero no me hagáis caso. También esto es ficción.

(María Maizkurrena, *Tiempo*, 2000)

Milena Rodríguez critica el dinero y el mercado en la sociedad capitalista, la venta de los valores humanos como cualquier mercancía, ofrecida al mejor postor.

“Nueva sonatina“

Poderoso caballero...

Quevedo

Las del más exquisito sentido del humor,  
lindas, encantadoras, tiernas, inteligentes,  
que conjugáis los dones del cuerpo y de la mente,  
nunca será notado vuestro inmenso valor

si no subís encima del mayor mostrador  
y os anuncias con ganas, como pasta de dientes.

[...]

Pues en el mundo nuestro sólo existe un Señor:

Don Mercado, vestido con vaqueros o pieles,  
Don Mercado, que llega a comprar las mujeres,  
con su carita dulce, maquillada de amor.

(Milena Rodríguez *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

Un retrato intimista, no exento de ironía, es el que nos presenta Isabel Pérez Montalbán para acusar el caciquismo tan presente en el entorno rural: “El capataz lo ataba de una cuerda / para que no se perdiera en las zanjas”; “su señorito, que era bueno / [...] una vez lo llevó, en coche de caballos, / al médico”.

“Clases sociales”

Con seis años, mi padre trabajaba  
de primavera a primavera.  
De sol a sol cuidaba de animales.  
El capataz lo ataba de una cuerda  
para que no se perdiera en las zanjas,  
en las ramas de olivo, en los arroyos,  
en la escarcha invernal de los barrancos.  
Ya cuando oscurecía, sin esfuerzo,  
tiraba de él, lo regresaba níveo,  
amorado, con temblores  
y ampollas en las manos,  
y alguna enredadera de abandono  
en las paredes quebradizas  
de sus pulmones rosa  
y su pequeño corazón.

En sus últimos años volvía a ser un niño:  
Se acobardaba del frío proletario  
— porque era ya sustancia de sus huesos —  
del aroma de salvia, del primer cine mudo  
y del pan con aceite que le daban al ángelus,  
en la hora de las falsas proteínas.

Pero su señorito, que era bueno,  
con sus botas de piel y sus guantes de lluvia,  
una vez lo llevó, en coche de caballos,  
al médico. Le falla la memoria  
del viaje: lo sacaron del cortijo sin pulso,  
tenía más de cuarenta de fiebre  
y había estado a punto de morirse,  
con seis años, mi padre, de aquella pulmonía.  
Con seis años, mi padre.

(Isabel Pérez Montalbán, *Los muertos nómadas*, 2001)

La crítica de la imagen patriarcal de la mujer también está muy presente en las poetas. Así en Julia Otxoa (“Cómo me dueles, mujer de nylon y escarapate” (ver p. 707), y en Aurora Luque:

“Reportaje de moda en Marrakech”

*Très loin de l'innocence* este perfume.  
Una fotografía retocada  
con acuarelas suaves. Si desea  
reparamos su piel. Esta revista cuenta  
familiares parábolas al fin:  
de cómo maquillar los sueños agresivos  
o cómo estilizar la derrota y el tedio.  
Perfumada de Armani  
la nada es altamente soportable.

(Aurora Luque, *Portuaria*, 2002)

Temas inéditos como los malos tratos, sean públicos o privados van a cobrar protagonismo en los poemas a medida que las mujeres van tomando conciencia de su deber de denunciarlos.

En muchos casos seguimos siendo ciudadanas de segunda categoría y eso lo demuestran hechos como la “violencia de género” o “terrorismo familiar”, se avanza en muchas cuestiones pero de una forma muy lenta, faltan mujeres en puestos de toma de decisiones. Lo asumo fatal y procuro, desde mi puesto de trabajo como periodista e incluso desde el oficio de poeta, concienciar sobre todo esto. Es evidente que todo esto también influye a la hora de plasmar los versos sobre el papel. (Pilar Sanabria).

Uno de los motivos más tratados es el de la falta de libertad de las mujeres en tantos países como es el caso de la esclavitud impuesta e inadmisibles de la burca al que dedican sus versos Aurora Saura, Juana Castro e Isabel Rodríguez, en un intento de dar voz a quienes carecen de ella porque se la han robado.

“A una mujer afgana”

A solas con tu cuerpo,

Mírate.

Si puedes busca un espejo

y dile:

“soy yo, soy yo, soy

hermosa.

[...]

a tus hijas — sí sobre todo

a tus hijas —

diles:

“soy yo, miradme:

soy hermosa,

soy yo”.

Por las calles

— el mundo desde el resquicio

de tu rejilla —

asienta en el suelo los pies

y di para ti misma:

“soy yo, saldré de aquí,

por fin me veréis todos,

soy yo”.

(Aurora Saura)

“Penélope”

*Kabul*

Pajarillo enjaulado, me han quitado los ojos  
y tengo una cuadrícula  
calcada sobre el mundo.

Ni mi propio sudor me pertenece.  
Espera en la antesala, me dicen, y entrelazo  
mis manos mientras cubro de envidia  
las cabras que en el monte ramonean.  
Ciega de historia y lino  
me pierdo entre las sombras  
y a tientas voy contando  
la luz del mediodía.

[...]

Noche mía, mi luz  
cuadrículada en negro, cómo pesa  
mi manto y su bordado, cuánto tarda  
la paz negra del cielo, cuánto tarda.

(Juana Castro, *El extranjero*, 2000)

“Burka“

[...]

¿Qué sonrisa en tu rostro emborronado en  
la red de barrotes de tu cárcel?

Ausente de la vida,  
borrado tu mirar,  
silenciada tu voz, sombra en la larga sombra de  
una noche que ya no espera el alba.

[...]

pájaro encarcelado con las alas de plomo,  
ansioso de volar.

(Isabel Rodríguez, *El punto de vista*)

Otros temas inéditos como la mutilación genital van a aparecer, insistiendo en la falta de libertad de las mujeres, sin ser dueñas de nada, ni siquiera de su cuerpo,

“Mutilación”

No se llama Veva.  
Tampoco Carmen.  
Desconozco su nombre.  
El espeso abrazo de la  
yedra escalando su casa.  
Pero la imagino con el  
fruto jugoso de su cuerpo  
desgranando placer  
en el inabarcable instante  
del fuego que arde  
bajo la piel.  
Lejos de la perversa  
cuchilla  
que ha segado  
su clítoris.  
A este lado del azahar  
y la alegría azul de las madres.

Una dulce muchacha desnuda.

(Carmen Busmayor, *Cuaderno de África*)

Y de la mutilación a la aniquilación, la mujer borrada sin el amparo masculino.

“Mujer palestina”

[...]

Pero el hombre que amaba murió en combate,  
la casa que habitaba fue destruida,  
el hijo que tuvo  
no fue lo bastante fuerte para aquella tierra.

[...]

Recuerdo que estaba en el campo de Satila:

Ahora sé  
que es también  
un número más entre los muertos.

(Aurora Saura, *Las horas*, 1986)

Frente a un mundo donde las mujeres siguen oprimidas por razón de género, además de por otras razones, al igual que los hombres, las poetas proponen la denuncia y la solidaridad; posturas que van desde el ecofeminismo a lo que denominan *sororidad*, o hermandad entre mujeres. Inmaculada Mengíbar afirma que las mujeres y en particular las escritoras han de estar atentas a la “única revolución permanente que vale la pena: la de la conciencia de la opresión” (Mengíbar, 1997: 442).

Por un lado parece que todo está bien, porque existen las leyes de la igualdad. Pero por otro está la realidad de las mujeres muertas por el terrorismo doméstico; la del “techo de cristal” por el cual aunque las mujeres son mayoría en la universidad no ocupan cargos directivos; la de que siguen siendo las mujeres quienes se ocupan de la crianza y educación de los hijos y del cuidado de las personas mayores; la de que los hombres no colaboran en las tareas domésticas más que en una ínfima parte; la del mensaje publicitario y mediático que “obliga” a las mujeres a ser bellas y delgadas (con cuerpo de niña), eficientes, seductoras y preparadas. (Juana Castro).

Finalizamos con un poema de Milena Rodríguez en el que vuelve a situar el énfasis en la dominación patriarcal, como una superestructura que impregna cualquier ideología.

“Más allá del bien y del mal”

Mujeres tenemos que aprender  
que la ideología no da besos,  
que hay que poner la política  
debajo de la cama  
o de patitas en la calle.

Tenemos que aprender que un miembro  
del Partido Popular  
o incluso del P. A.  
puede amarnos  
hasta la punta de sus huesos  
de derecha  
con la pasión de Engels por su obrera.

Y otro de Izquierda Unida,  
del Partido Comunista  
o aún de la CNT  
pueden pasarse nuestro corazón  
por su mismísima célula  
y sacarlo maltrecho y destruido.  
Acostárenos al lado  
con la frialdad de Juan Pablo I  
e irse a sus asuntos tan tranquilo,  
sin la menor duda  
de ser un militante de la izquierda.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

### 3. 9. Representaciones de la masculinidad en la poesía escrita por mujeres.

“Poema de escarnio y maldecir”

De tan triste inventario resumiré muy breve  
tu acoso interminable, tu vocación de espía,  
tus rastros sobornos, tus trampas, tus enredos,  
amén de tus berrinches y tu voz compungida  
suplicando perdones, infinitos perdones  
cuando yo me cansaba de tantas tonterías.

[...]

Comprenderás mi hastío en lo que a ti se refiere.  
Tu nombre ya no existe en mi agenda o mi vida.

Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*.

La caracterización literaria de la masculinidad y de la feminidad se establece en relación a un tiempo y un lugar en sentido amplio, amparado por un canon. “Es evidente, por más que críticos como Harold Bloom y sus discípulos sigan intentado demostrar lo contrario, que lo estético es inseparable de lo político, que el arte bebe de la historia y que la literatura jamás ha permanecido inmune a las relaciones de poder entre los sexos” (Armengol, J. M., 2003: 96). Si en los capítulos anteriores hemos analizado el canon occidental de finales del siglo XX “eminente patriarcal” (Armengol, J. M., 2003: 86) en cuanto a la representación de las mujeres, ahora indagaremos en la

representación de la masculinidad en la poesía de fin de siglo. Hemos de tener en cuenta que el hecho de que las escritoras representen la masculinidad hace que puedan proyectarse y diseñar sujetos masculinos revisionistas de la tradición patriarcal o por el contrario intensificadores de los parámetros tradicionales. Por tanto, al hablar de literatura de mujeres donde los hombres son representados, no podemos olvidar de qué manera abordan las poetisas su propia identidad, si construyen o no sujetos poéticos autónomos o por el contrario continúan vigentes los patriarcales. También hemos de ver si en la representación masculina, los hombres se presentan en equidad con las mujeres o bien son contemplados como objetos en una revisión irónica de la tradición, si aparecen o no manifestaciones de repulsa a la imagen patriarcal de los varones o si, por el contrario, la ira es atemperada con el recurso de la ironía, incluso la parodia. De cualquier manera, entendemos que la representación de la masculinidad por parte de las mujeres puede convertirse en un elemento más entre las prácticas subversivas que venimos comentando: “La representación femenina de los hombres ha permitido a las mujeres aportar sus propias concepciones y experiencias acerca de la masculinidad, ayudando a transformar así a menudo nociones patriarcales y reduccionistas de las mismas” (Armengol, J. M., 2003: 90).

Desde el momento en que las poetisas toman la voz con una identidad asumida de mujer y no con la identidad femenina reductora propuesta por el patriarcado, cabe la posibilidad de que el objeto poético sea el hombre. Pero indudablemente, esto sólo sería un marco general en el que se pueden observar variados matices. Así por ejemplo uno de los primeros afanes que encontramos se dirige a la deconstrucción de estereotipos, de modo que quedan en entredicho dos de las imágenes más queridas del capital simbólico patriarcal: el superhéroe y el mito erótico. La ironía va a jugar un papel importante en la subversión de estos modelos. Así lo expresa Inmaculada Mengíbar en un poema cuyo título posee un alto valor representativo de los valores androcéntricos: “Los hombres no lloran”: “Volveré a por ti, / me grita en un sollozo contenido / –después de rechazarme– / igual que un marinero desde

un buque de guerra. / ¿De modo / que éste era mi Ulises? (Inmaculada Mengíbar, *Pantalones blancos de franela*). El mismo tema es tratado por Esther Giménez, pero esta vez despojado de la grandeza del marco mitológico, y a diferencia del poema anterior donde el sujeto poético femenino expresa su sorpresa ante la debilidad del héroe, aquí ya la desmitificación es absoluta, pues el varón es degradado desde el primer verso “medio hombre”, “bajo, grueso, montón de incertidumbre”, para acabar siendo tratado como un niño al que hay que mimar y proteger, no como un igual al que, si bien ya no se admira, al menos se respeta.

“Los tres hombres”

No olvides, medio hombre, en mi mirada  
mirarte bien ahora: bajo, grueso  
montón de incertidumbre, que humillada  
tu escasa verdad bella bajo el peso  
de esos ojillos turbios de charada.  
Hombre, no llores más y dame un beso.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000)

De la misma manera que se destruye el estereotipo heroico se aniquila uno de sus máximos valedores: el símbolo fálico. Los hombres se presentan como descerebrados incapaces de oponer la razón al instinto sexual, de modo que, mediante la ironía, quedan disminuidos: “Con qué fragmento piensa – si es que piensa – / es proporción directa del vector / del muelle que se tensa y se destensa”.

“Postulado”

El hombre es la medida de su error.  
Con qué fragmento piensa – si es que piensa –  
es proporción directa del vector

del muelle que se tensa y se destensa.

[...]

El hombre es un error y, si se terciá,  
se guía por las leyes de la inercia.

(Esther Giménez, *Mar de Pafos*, 2000)

Son abundantes las muestras poéticas que encontramos en las que la mujer aparece como sujeto poético que se dirige a un tú masculino. Isla Correyero presenta a una mujer fuerte, dispuesta a dirigir la escena erótica con un papel activo y dominante, tan lejano de las notas quejumbrosas que la cultura patriarcal ha diseñado para la actitud erótica de las mujeres, pasiva y de respuesta contenida al varón. Por el contrario aquí es la mujer la que domina la situación mientras que el hombre no tiene ni voz ni voto.

Te prometo que no quiero hacerte daño  
y no te lo haré. No  
hoy.

Aunque te desesperes  
ahí arriba empalmado y purísimo  
y yo me vaya retorciéndome rendida  
de amor y de holocausto.

(Isla Correyero, *Amor tirano*, 2003)

En la misma línea encontramos los poemas de Inmaculada Mengíbar y de Rosa Díaz, aunque con distinto tono. En el poema de Mengíbar el cuerpo masculino es contemplado como un objeto erótico que aparece devaluado con un lenguaje coloquial: “Bastante poca cosa”, aunque eso sí, al final del poema la masculinidad del chico va ganando puntos gracias a una de las cualidades que se han tenido por femeninas tradicionalmente, la ternura: “Tierno y obsceno al mismo tiempo”, con lo cual las mujeres, al constituirse en sujetos poéticos están en posición de reclamar aquellos valores que desean en el varón y que no le han

sido asignadas por la cultura patriarcal, donde la ternura parece ser exclusivamente un atributo femenino de modo que el hombre capaz de expresar ternura puede ser tildado de afeminado o poco hombre. Precisamente este poema rompe con ese estereotipo, ya que si el sujeto poético femenino lo valora es precisamente por la ternura que es capaz de mostrar.

“Poca cosa”

Bastante poca cosa, a simple vista.  
Demasiado delgado,  
para mi gusto.  
Un tanto insípido, anodino,  
alguien  
que no te dice nada especialmente.  
Y sin embargo, aquella noche supe  
que si al día siguiente me telefoneaba,  
me acostaría con él.

Y telefoneó.

Mucho mejor de cerca que de lejos,  
tierno y obsceno al mismo tiempo y dulce  
como un terrón de azúcar en la boca.

[...]

(Inmaculada Mengíbar, en *Reverso*, 1996)

El soneto de Rosa Díaz (“So-meto de repente”) avanza en la descripción del sexo masculino mostrado en su esplendor y sin tapujos. Aquí sujeto y objeto poético se muestran en igualdad de planos compartiendo el goce erótico, pues si bien la voz del poema es femenina y muy activa, también el papel del tú poético es igualmente activo y, aunque al final decae, no es tratado con ironía, sino con complicidad: “el capullo más sabio de deshoja”. El tono del poema y el lenguaje coloquial —“capullo”, “gusto”, “flojo” — apuntan a un erotismo lúdico

del que encontramos numerosas muestras a partir de los años ochenta (ver p. 630). También Fanny Rubio presenta un sujeto poético femenino que dirige la escena erótica.

“Paco Rabanne, in memoriam”

Por este bello frasco hoy soy capaz de terminar  
tu historia. Míralo entronizado: sólo una de sus  
gotas marca el límite de tu perímetro sobre  
la sábana e inspira el adjetivo justo del antiguo  
deseo. [...]

Ay, portero de noche, dulce mío, te debo confesar  
que fue la huella del perfume que se extendió en  
tu cuerpo lo que yo amé.

Y él sólo fue partícipe y testigo de la hermosa  
mentira.

(Fanny Rubio, *Reverso*, 1988)

Carmen Jodra, con agudo sentido irónico, trastoca la tradición transcribiendo bajo el canon del petrarquismo, pero con los términos invertidos: ahora el sujeto poético es una mujer y el objeto un hombre. La subversión en este poema es doble, pues por un lado se ponen en cuestión los parámetros patriarcales para diferenciar actitudes masculinas y femeninas, y por otra se usa un lenguaje que la tradición literaria ha estancado en la expresión del deseo del varón: “Sepas que eres mi solo pensamiento”, o “tu dulce forma ni un momento / deja de estar en la memoria mía”, de ecos garcilasianos.

Por tanto, al recurrir a modelos tradicionales y dotarlos de nuevos contenidos las poetas están subvirtiendo la tradición en la búsqueda de su propia identidad, en un afán superador de identidades programadas.

“Love history”

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

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

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

Da a mi cuerpo tus lánguidos abrazos  
porque quiero morirme entre tus brazos  
queridísimo amigo barbitúrico.

(Carmen Jodra)

En otras ocasiones, encontramos un rechazo frontal y explícito al modelo de hombre diseñado por la ideología patriarcal, ignorante de los sentimientos y valores femeninos. Así lo expresa Juana Castro en el poema que transcribimos de su libro *Del color de los ríos* (2000) donde retoma las quejas hacia el papel tradicional de las mujeres de sumisión al hombre que ya había iniciado en *Cóncava mujer* (1978).

El hombre de la casa dijo sí  
y a poco me encontré de negro y velo  
sellando mi obediencia la sortija.

Ahora tengo marido, y él sabe de mi herencia.

Lo tengo sobre mí, su espuela viva  
clavándose en mis piernas.

(Juana Castro, *Del color de los ríos*, 2000)

El poema denuncia de manera directa la opresión, pues la “espuela viva” representa algo más que la metáfora sexual, refleja los signos de poder con los que la ideología dominante somete a las mujeres. El símbolo fálico es un constructo que representa las relaciones de poder del patriarcado, expuestas además en el poema como una situación de jerarquía: “lo tengo sobre mí”.

Pero no siempre que las mujeres escriben adoptan posiciones rebeldes o revolucionarias. Incluso en una misma poeta podemos encontrar que pugnan diversas identidades. Así es el caso de Mercedes Escolano quien, aunque en ocasiones plantea la aniquilación del arquetipo masculino del superhéroe, en este poema, sin embargo el planteamiento es el tradicional. El sujeto poético es masculino, un joven que lleva en su moto a una chica y la besa, esa es la anécdota, pero la mujer se sigue viendo como objeto en las descripciones y su reacción es la de la mujer tradicional: “perfecta fierecilla”, alguien susceptible de ser domesticada.

“Barra de labios”

Yo, apretado pernil de caucho sintético,  
Motorizado macarra de la vía pública,  
Tuve que frenar en seco ante sus piernas  
— magistralmente hermosas, lo confieso —  
y montarla a la grupa de mi vespa.

[...]

Perfecta fierecilla como era, pagó  
con treinta insultos mi osadía.  
Caro les ha salido a mis oídos  
robar la ardiente barra de sus labios.

(Mercedes Escolano, en *Polvo serán*, 1988)

También el cuerpo masculino aparece ilustrado con todo detalle, de manera directa y metafórica, sin omitir los rasgos anatómicos más declaradamente eróticos. En la obra poética de Ana Rossetti el sexo masculino se nombra con diversas expresiones ya metafóricas, ya directas: “gladiolo”, “amenazante dardo”, “codicia que se yergue entre sus piernas”, “espada”, “floretes”, “columna tersa”, “tulipán sonrosado” “capullo”, “apretado turbante”, “pedúnculo”, “tersísimo tallo”, “cúspide malva” o simplemente, “falo”.

En otros poemas de Rossetti encontramos a un sujeto femenino con gran fuerza erótica capaz de seducir. Es la mujer la que seduce frente a la inexperiencia masculina: “Es adorable pervertir / a un muchacho, extraerle del vientre / virginal esa rugiente ternura”.

“Inconfesiones de Gilles de Rais”

Es tan adorable introducirme  
en su lecho, y que mi mano viajera  
descanse, entre sus piernas, descuidada,  
y al desenvainar la columna tersa  
—su cimera encarnada y jugosa  
tendrá el sabor de las fresas, picante—  
presenciar la inesperada expresión  
de su anatomía que no sabe usar  
aún, mostrarle el sonrosado engarce  
al indeciso dedo, mientras en pérfidas  
y precisas dosis se le administraba  
audacia. Es adorable pervertir  
a un muchacho, extraerle del vientre  
virginal esa rugiente ternura  
tan parecida al estertor final  
de un agonizante, que es imposible  
no irlo matando mientras eyacula.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

“Cibeles ante la ofrenda anual de tulipanes”

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.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

En el poema *Paris* lo que las tres diosas disputan es el cuerpo del hombre, erigiéndose la manzana en símbolo de pecado tal y como la muestra la tradición católica con la fruta del bien y del mal.

“Paris”

Dime, en dónde, en qué avenida tus pies,  
por dónde el rastro, en qué sendero.  
Tus piernas, esas cintas que el vello deshilacha  
y en la ojiva, el pubis, manojos de tu vientre,  
la dovela.  
Crece en tu torno el gladiolo,  
llave anal, violador perenne,  
y tres diosas  
quieren morder contigo la manzana.  
La negra mariposa se entretuvo en tu pecho,

en la brizna más rosa ya tiernamente liba.  
Y tu rostro, en lo alto,  
ignora todo el fruto  
que tu mano contiene.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

“Chico Wrangler”, constituye un ejemplo de cómo el sujeto lírico femenino se sitúa en la posición contraria a la asignada tradicionalmente: no es el observado, sino el que observa. La valla publicitaria muestra un icono masculino en el anuncio de una marca de pantalones de moda en los años ochenta –Wrangler– y desencadena en la mujer múltiples sentimientos: desde la sorpresa al arrobamiento: “Dulce corazón mío de súbito asaltado. / Todo por adorar más de lo permisible”, sentimientos que por lo demás no se ocultan sino que se expresan con libertad. El recorrido de la mirada evoca al de la tradición literaria desde el renacimiento y el barroco, recordemos los poemas de Garcilaso o de Góngora en los que la dama es descrita en un recorrido que parte del cabello a los hombros. El busto clásico de la mujer estatua y recatada se cambia aquí por un plano medio cuyo recorrido comienza por la cabeza del joven, pero termina en él vértice de un sexo que se escuda “dentro del más ceñido pantalón.

#### “Chico Wrangler”

Dulce corazón mío de súbito asaltado.  
Todo por adorar más de lo permisible.  
Todo porque un cigarro se asienta en una boca  
y en sus jugosas sedas se humedece.  
Porque una camiseta incitante señala,  
de su pecho, el escudo durísimo,  
y un vigoroso brazo de la mínima manga sobresale.  
Todo porque unas piernas, unas perfectas piernas,

dentro del más ceñido pantalón, frente a mí se separan.

Se separan.

(Ana Rossetti, *Indicios vehementes*, 1985)

Sacralización del cuerpo masculino y adoración que encontramos en otras poetas como Juana Castro: “Jamás supe / que un hombre pudiera ser tan bello” (*Alta traición*); Clara Janés, o Isla Correyero.

Estuve con un joven  
y supe al fin lo que era  
el violento arrebató, la agilidad vibrátil,  
cavidades melosas en la carnosa pulpa

[...]

la densidad precisa de jugos derramados,  
la inclinación debida,  
la posición exacta,  
y la sabiduría del mutismo,  
la belleza de un glande.

(Clara Janés)

“Desmayada ansiedad”

[...]

Y quien a mí me ama gusta de la  
violencia  
y es moreno y alquímico  
y en invierno me ofrece la fresa de su  
cuerpo.

[...]

su desnudo emergiendo de la ducha.

(Isla Correyero)

destacando incluso el tratamiento épico del cuerpo masculino.

“Sin ser esclavizada por la lenta  
destrucción de la hermosura”

Mi amigo es una estatua de fuego  
prehistórico,  
desnudo guerrillero con luto planetario  
en las mejillas.

[...]

Mi amigo es triste, estético, dramático

[...]

o simplemente un  
hombre – tórax de Rodín para mis brazos –,

[...]

cobra de húmedos labios, doncel amado  
que regresa polen,  
mi amigo es bello, vergonzoso  
y anochece

(Isla Correyero)

La mirada femenina no se detiene ante nada. En la búsqueda de la expresión del sexo sin tabúes, incluso el sexo que no puede ser descrito, el de los ángeles, es escrutado por los ojos de un sujeto poético femenino que enmudece en el momento de la máxima transparencia dejando al lector con la intriga. El cuerpo transexual, pese al misterio no resuelto, es aceptado como una expresión más de la configuración corporal posmoderna, una vez borrados los límites rígidos de la razón.

“De los pubis angélicos”

Divagar  
por la doble avenida de tus piernas,  
recorrer la ardiente miel pulida,  
demorarme, y en el promiscuo borde,

donde el enigma embosca su portento,  
contenerme.  
El dedo titubea, no se atreve,  
la tan frágil censura traspasando  
— adherido triángulo que el elástico alisa —  
a saber qué le aguarda.  
A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles.

(Ana Rossetti, *Devocionario*, 1986)

Las poetisas, desde la propia identidad asumida se pueden permitir la duda, la discusión, la rebeldía, la afirmación, la autoironía y como no el retrato mordaz del varón, lo que sitúa a la mujer en una posición de superioridad. Milena Rodríguez en el siguiente poema hace un retrato paródico de los hombres, con una cita de autoridad de Sor Juana Inés de la Cruz que va a marcar el tono del poema —“hombres necios” — y un largo título de tintes irónicos: “incesante evolución de la especie masculina” —, de modo que el sujeto poético se presenta como alguien que conoce, que no se engaña y que duda de que verdaderamente los hombres puedan cambiar algún día.

“Discurre, sin ingenuidad, sobre el progreso y  
adelanto de nuestro siglo en relación a los anteriores y  
la incesante evolución de la especie masculina”

*Hombre necios...*

Sor Juana Inés de la Cruz

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

Ven, te invito a vivir al siglo veinte,  
que los hombres, mujer, y no te asombres,

han cambiado, se han vuelto inteligentes.

¿Qué si ya no se burlan si los quieren?

Bueno, sí, se ríen, se marchan, hieren.

Pero lo hacen sin ganas, a disgusto...

Y más, con la razón latiendo fuerte

(pues saben que está mal y que es injusto)

se arrepienten, Sor Juana, se arrepienten.

(Milena Rodríguez, *Alicia en el país de lo ya visto*, 2001)

El trato condescendiente con los hombres y la invocación a Sor Juana Inés como símbolo de rebeldía hacen que este poema pueda ser situado en lo que hemos denominado fase feminista, de reivindicación activa. El sujeto poético se presenta demoledor contra el simbólico patriarcal: “la cruz”, “el Dios de los varones”, “los sermones” o el “siglo decadente”, se oponen a la libertad de relación entre ambos sexos en el siglo XX. La relación de confianza que se establece entre el yo y el tú poéticos se apoya en un lenguaje coloquial y cercano, en un tono conversacional entre mujeres favorecido por el uso del imperativo, el tuteo, así como los vocativos en el centro de dos versos trimembres: “que los hombres, mujer, y no te asombres”; “se arrepienten, Sor Juana, se arrepienten”. La ironía destruye cualquier valoración positiva de los varones, de manera que el epifonema—“se arrepienten, Sor Juana, se arrepienten”— los sitúa en una minoría de edad, como niños a los que hay que aguantar y comprender porque continúan representando un papel adjudicado desde hace siglos, sin enfrentarse a él y sin atreverse a desenmascararlo: “ se ríen, se marchan, hieren. / Pero lo hacen sin ganas, a disgusto.../ [...] (pues saben que está mal y que es injusto)”.

El retrato que presenta Mercedes Escolano no es menos demoledor del arquetipo patriarcal: “Hay un hombre que juega su papel de hombre. / Hay un hombre, pero no es ése el hombre”.

“Distancias cortas”

Se le consigue  
con una conversación galante,  
insinuando sin decir nada;  
con una risa, un desdén,  
una barra furiosa de labios.

Se rinde fácil  
ante una prenda curva y perversa,  
encandilado y con miedo  
aunque no tiemble su pulso ni su voz  
al desnudarla, y más si su perfume  
lleva nombre de ángel  
y suena a París u otra ciudad nocturna.

Se le vence  
en las distancias cortas  
pues apuesta lo justo, escatimando.

Se le despide  
pronto porque lleva prisa,  
como si le empujase el demonio en persona.  
Copa tras copa, jamás apura el fondo  
ni logra emborracharse.

Hay un hombre que mide lo que mide su alma:  
el humano fracaso de sentirse muy solo  
a medio camino.

Hay un hombre que juega su papel de hombre.

Hay un hombre, pero no es ése el hombre.

(Mercedes Escolano, *Malos tiempos*, 1997)

Por otra parte, María Sanz presenta varios retratos de hombres en los que el modelo masculino queda en entredicho: “Son seres grises, / inequívocamente masculinos / [...] Puedo ingerirlos / antes de que caduquen, / pero se me indigestan / media hora después”.

“Hombres al natural”

Son seres grises,  
inequívocamente masculinos,  
que lo mismo me envían  
algún ramo de rosas  
con cuatro plenilunios de retraso,  
que intentan sorprenderme  
al llegar en su lata  
(léase coche) último modelo  
donde se sienten mágicos.  
Seres brillantes,  
Portadores de un agua de colonia  
que anuncia su presencia  
con cuatro primaveras de adelanto;  
hombres al natural, de calle y riesgo,  
que buscan evadirse  
llevándome a cenar. Puedo ingerirlos  
antes de que caduquen,  
pero se me indigestan  
media hora después, y no merece  
la pena estropear esa velada.

Madre naturaleza,  
los pone a mi alcance, y agradezco  
tus sabias intenciones.  
Pero yo siempre he sido

inequívocamente femenina,  
y declaro ante ti que cada vez  
es mayor la distancia que nos une.

(María Sanz, *Los aparecidos*, 1991)

En estos retratos de Sanz la autoironía suaviza la crítica al varón, presentando la falta de entendimiento entre hombres y mujeres como algo habitual, sobre todo en los casos en los que la mujer no responde al arquetipo femenino.

“Y no vas a ser tú”

Te has inventado un hombre que no existe,

[...]

el hombre que deseas,  
ése de cuyos brazos  
nada terminaría de arrancarte,  
hace tiempo que huyó del Paraíso,  
que encuentra cada noche  
la mujer de sus sueños,  
y no vas a ser tú, precisamente,  
con tanto Brahms y tanta poesía.

(María Sanz, *Tu lumbre ajena*, 2001)

“Érase una voz”

En el contestador se recibían  
mensajes anodinos,  
después de publicar aquel anuncio  
un tanto pretencioso por tu parte.  
Querías encontrar al hombre libre,  
culto, educado y tierno que soñabas,  
a través del periódico  
cuya sección de relaciones era

algo más que un muestrario de insumisos.  
Pasaste varios días  
oyendo cosas como “soy fulano,  
deseo conocerte, mi teléfono...”  
estribillos calcados de los otros.  
Y cuando ya notabas lo inservible  
de aquella propaganda,  
recogiste un mensaje diferente:  
decía “soy Guillermo,  
voy a conciertos, amo la lectura,  
llámame cuando puedas...”  
Todavía te sigues preguntando  
por qué se le olvidó dejar su número.

(María Sanz, *Tu lumbre ajena*, 2001)

Por último, analizamos uno de los retratos masculinos más agresivos, planteado a modo de *remake* de las coplas de escarnio medievales y actualizado aquí en el léxico, el escenario y sobre todo en la perspectiva femenina del sujeto poético. Difiere este poema de los anteriores en que no va dirigido a los hombres como colectivo, sino a un hombre en concreto, por tanto el cariz de ajuste de cuentas no se plantea con o contra un género, sino contra una persona. Destaca también la postura del sujeto poético ante el amor y el abandono. La mujer no sólo no se lamenta de la ausencia, sino que la canta como una liberación, en tono sarcástico ridiculizando al hombre.

Si en otra ocasión hemos comentado los adjetivos con los que Milena Rodríguez se dirigía al otro sexo –desde “necios” a “neuróticos”– Silvia Ugidos va a reunir un compendio de descalificaciones –“y para hacer balance haré un antología / de aquellas cualidades que mejor te definen”– al presentarlo como hipocondríaco, victimista, conflictivo, celoso, maniático, espía. El retrato, demoledor, parece responder a un ajuste de cuentas en el que la mujer es la que lleva el papel principal, mientras que el hombre adopta una

postura de ridículo victimismo adobado con lamentos y actitudes que destruyen el arquetipo masculino.

“Poema de escarnio y maldecir”

Ahora puedo evocarte con cierta perspectiva,  
sin demasiado daño volver a reencontrarte  
como a un viejo fantasma en las fotografías  
y recordar los tiempos en los que frecuentaba  
tu nada aconsejable y tediosa compañía.  
Aún no logro explicarme cómo pude aguantarte  
(perdonarás, *my darling* la poca simpatía  
que en fondo te guardo después de todo aquello)  
y para hacer balance haré un antología  
de aquellas cualidades que mejor te definen.  
Callaré los ejemplos sobre tu hipocondría,  
Otras enfermedades menos imaginarias  
son más ilustrativas sobre tu biografía.  
Destacabas en una con especial destreza:  
hacías todo un arte del aire victimista,  
una infancia terrible, conflictiva y oscura,  
un colegio de pago de moral jesuita,  
una madre muy viuda protectora en exceso  
y en cuestiones de faldas, muy poca puntería:  
*Las mujeres conmigo siempre han sido crueles,*  
*¡si yo, como el poeta, de todas las arpías*  
*amé cuanto ellas pueden tener de hospitalario!,*  
forzando mucho el gesto solemne repetías.  
Y en cuanto a tus virtudes, tenías actitudes  
(no quisiera con esto darte alguna alegría)  
que hacían de ti un hombre de huella inolvidable;  
mencionaré tus celos, la obsesiva manía  
de que yo te engañaba, los interrogatorios,  
sesiones de Gestapo en las que me ofrecías

tu propensión al circo (afectivo, se entiende),  
los gritos, las peleas, y tus frases dañinas,  
envenenados dardos que daban en el blanco  
creciente del cansancio que tú me producías.  
De tan triste inventario resumiré muy breve  
tu acoso interminable, tu vocación de espía,  
tus rastros sobornos, tus trampas, tus enredos,  
amén de tus berrinches y tu voz compungida  
suplicando perdones, infinitos perdones  
cuando yo me cansaba de tantas tonterías  
y tus ramos de rosas para calmar las cosas.  
“El amor no se compra”, yo te lo repetía,  
y del amor en venta tú lo sabías todo,  
pero eras algo torpe, querido, en tus mentiras  
y lo que no perdono es tu falta de ingenio,  
además de increíbles eran muy aburridas.  
Comprenderás mi hastío en lo que a ti se refiere.  
Tu nombre ya no existe en mi agenda o mi vida.  
No sé si habrás cambiado en los últimos años  
aunque algunos amigos de lengua viperina  
me cuentan que tu novia acaba de dejarte  
y que para olvidarte se ha largado a la India,  
que has cambiado de piso, de teléfono y coche,  
de aspecto y de oficina pero no de aficiones:  
frecuentar los burdeles y llorar largamente  
por lo mal que te tratan la vida y las mujeres.

(Silvia Ugidos, *Las pruebas del delito*, 1997)

### 3. 10. Algunas muestras de nuevas imágenes de la femineidad en la poesía escrita por hombres.

Los cambios en los últimos treinta años en la sociedad española se han manifestado en múltiples campos: social, económico, cultural, literario. En este trabajo hemos analizado fundamentalmente de qué manera éstos cambios afectan a la poesía escrita por mujeres, desde la aceptación del patriarcado a la lucha feminista o la creación de nuevos sujetos líricos que se posicionen desde la diversidad del ser mujer y que pueden construirse y expresarse en libertad. Pero no queremos terminar sin dedicar una mirada, aunque breve, a los cambios en la representación que se observan en las últimas décadas, fundamentalmente a partir de los noventa en la poesía escrita por hombres. También ellos adaptan nuevos ángulos y construyen sujetos líricos que desde su posición masculina se dirigen a las mujeres de manera muy diferente a cómo venía dictando el patriarcado.

Así nos encontramos con un poema de Luis Alberto de Cuenca, donde un sujeto lírico masculino que intenta tratar a la mujer conforme a las reglas sexistas, criticándola o despreciándola, recibe una respuesta inusual e inédita: la mujer le responde desde la igualdad, dejando en entredicho su papel masculino.

“En el supermercado”

Cualquier lugar es bueno para el odio,  
hasta el supermercado. “¿Por qué compras  
esto en lugar de aquello? ¿Estás de oferta  
o qué: crees que estoy sordo y que no oigo  
las cosas que te dice el pescadero?  
Me aburro. No te aguanto. No te olvides

de la botella de ginebra. Ah, no,  
¡déjate de comida preparada!  
Aprende a cocinar como mi madre”.  
“Cuando tú aprendas a comerme el coño”.

(Luis Alberto de Cuenca, en *El origen del mundo*, 2004)

Así, nos vamos a encontrar poemas escritos por hombres en los que emergen nuevos modelos de mujer, sujetos líricos femeninos fuertes, combativos; representaciones de mujeres reivindicativas y seguras de sí mismas. En el poema de Lara Cantizani, Penélope y Circe salvan sus diferencias en una hermandad entre mujeres más allá de los hombres. El tono en el que se dirige Penélope a Circe no es el de la esposa abandonada que se lamenta o se siente disminuida por su rival. Muy al contrario las expresiones de cercanía – te seré sincera, amiga” o “ no seas bruja” nos muestran a una mujer dueña de su cuerpo y su destino que lejos de esperar a algún héroe, ha dejado de creer en ellos.

“Carta de Penélope a Circe”

Agua. Me separa de Ulises  
tu cuerpo y el suyo sudando amor desnudo  
sin orillas.  
Demasiada agua.

Su insípido recuerdo vadea seco  
por las playas de la memoria.

El porqué de este poema es el mensajero. Telémaco.  
Él y tu cariñoso huésped  
– fiero engañado –  
se creen padre e hijo.  
No los desilusiones, no seas bruja.  
Además, los labios anónimos que besé a escondidas

se han empapado de olvido  
y, te seré sincera, amiga,  
no sé bien quien lo engendró.

Mi nuevo amante  
— él ha escrito estos versos,  
no es héroe, es poeta —  
admira al tuyo.  
Yo ya no.

Recuerdos a los cerdos.

(Manuel Lara Cantizani)

Encontramos también poetas actuales que, cuando describen a la mujeres como objeto erótico, lo hacen en igualdad con el varón, tal es el caso del poema de un autor joven, Iñigo García Ureta (1979).

“Lección de lengua”

A una florecilla hay que besarla  
luchando con sus labios  
erizándole el vello  
mordiéndole campanillas  
con ritmos brasileños  
una y otra vez,  
paciente, enhiesto, suave,  
besarla hasta que ría  
y sea de contento  
y un rastro de saliva  
bautice con su aroma  
esos muslos que nos iban a ahogar.

(Iñigo García Ureta, en *El origen del mundo*, 2004).

Son en definitiva, mujeres de a pie, sin falsas idealizaciones.

“Amor sacro y amor profano”

Ella es lo etéreo, el alma, el sentimiento  
sutil, la delicada inteligencia

[...]

Pero es también la carne, y los olores,  
Y la sangre menstrual, y las riadas  
del cuerpo, y las palabras jadeadas  
en la fiebre del coito, y el vientre, y la negrura  
que oculta entre los muslos la fisura  
que es fuente del placer y de la vida.  
Carnal, tumultuosa, arrebatada,  
y celeste, intangible, indefinida.  
El animal y el dios. Esa es mi amada.

(Miguel Postigo, en *El origen del mundo*, 2004)

“Musa de a pie”

Despeinada me gustas, ojerosa,  
con el rimmel corrido y con desgana  
asomada al pavor de la semana  
y no como en el búcaro la rosa.

Cuando la luz nos tiende, rencorosa,  
un ácido sabor y no la lana  
donde arrullarse juntos, la mañana  
se desliza procaz, triste, penosa.

Parece una parodia la existencia

en sí misma y tú un ángel descarriado  
(estremecido el pie que toca el suelo).

Me llevaré al trabajo tu presencia  
sin cosméticos, llana, al otro lado.  
Aquel donde en tus ojos río y vuelo.

(Eduardo García, *Las cartas marcadas*, 1995)



## CONCLUSIONES

El estudio sobre la poesía y la reflexión poéticas de las escritoras españolas actuales se presenta acotado dentro de los márgenes de la contemporaneidad democrática española, desde los últimos coletazos de la dictadura, la transición y la implantación de la democracia, en el contexto finisecular del siglo XX, hasta los primeros años del tercer milenio.

La producción poética de este periodo, plural y abundante, ofrece una realidad caleidoscópica a la que nos acercamos desde una perspectiva de género, indagando en la representación de la poesía escrita por mujeres en el conjunto de las obras literarias de la época, su publicación y difusión, su inclusión o exclusión en el canon poético, así como su recepción crítica.

Hemos tratado de profundizar, además, en fundamentales aspectos discursivos: la constitución de nuevos sujetos líricos, tratamientos inéditos de temas y motivos, nuevas visiones del cuerpo y del erotismo, así como la subversión, muchas veces irónica, de los paradigmas femeninos propuestos por el patriarcado; la concepción de la poesía, la relectura de la tradición y el discurso metapoético.

Al analizar la poesía de los últimos treinta y cinco años, en la primera parte del estudio, observamos que las poetas, aun figurando en cualquiera de las banderías poéticas, –desde la poesía de la experiencia a la del silencio, desde los presupuestos más realistas a los minimalistas o a los neosurrealistas, sin olvidar la poesía metafísica, la metapoésía o la poesía visual–, sin embargo, aparecen escasamente representadas junto a sus compañeros de generación. En un periodo complejo en el que conviven las producciones poéticas de hasta cinco generaciones en activo: poetas del 27 con Alberti, poetas de los cincuenta, de los setenta, de los ochenta, y los jóvenes de los noventa, no podemos dejar de señalar que la presencia de las mujeres es mucho más limitada que la de los varones, tanto en estudios, antologías, reseñas críticas o cualquier otra labor de producción y recepción.

Sin embargo, a pesar de la menor representación, es a partir de la década de los ochenta cuando se va a producir lo que se ha conocido como el *boom* de la poesía escrita por mujeres, del que dan cuenta estudiosas de la literatura como la hispanista Sharon Keefe Ugalde o la antóloga Noni Benegas.

Para realizar una lectura crítica de la poesía posmoderna, hemos de indagar en la crisis de la modernidad y en la falta de asidero a verdades inmutables, entendiendo la obra literaria no como un todo completo y acabado, sino en lo que tiene de fragmentario y ecléctico. Varios han sido los estudiosos –Dionisio Cañas, Genara Pulido, Víctor Fuentes– que señalan el papel fundamental de las escritoras en el panorama artístico posmoderno, junto al uso de la máscara autobiográfica, el narcisismo erótico o el erotismo cínico, la parodia, el collage, el eclecticismo y la intertextualidad. En el binomio mujer y posmodernidad se ha insistido también en los últimos años, no sólo por la abundante presencia femenina en las letras españolas, sino por las reivindicaciones, la indagación y la construcción de sujetos poéticos inéditos.

La pluralidad de la poesía escrita por mujeres va a permitir nuevas lecturas que muestran construcciones inéditas de sujetos eróticos femeninos y activos que contestan elocuentemente al imaginario patriarcal de la mujer como objeto de la literatura –Cristina Peri Rossi, Ana Rossetti–. La ironía y la

parodia revisten de erotismo lúdico e incluso cínico un nuevo modo de decir el cuerpo y los sentimientos femeninos, donde no está ausente la revisión y la subversión de mitos clásicos.

El papel desempeñado por las antologías –publicadas en gran número durante estos años– se ha constituido en otro punto de reflexión, pues si entendemos la importante labor de las antologías y los antólogos –con sus cometarios, prólogos o epílogos– en la construcción del canon, no podemos obviar la escasa presencia de las mujeres en las mismas, lo que nos ha llevado a realizar un análisis del discurso antológico y crítico del periodo, analizando, no sólo la presencia o ausencia de las mujeres poetas en las antologías de la época, sino el contexto general en el que se produce la creación poética y cómo conviven y comparten presupuestos estéticos con sus compañeros. En este sentido observamos la muy escasa participación de mujeres poetas en las antologías de la década de los setenta, que aumentará en las décadas siguientes, aunque sigue siendo exigua en las denominadas antologías generales, frente a las antologías “de mujeres” que recogen una amplia nómina.

Dedicamos, además, un capítulo a analizar las controversias literarias generadas entre los poetas de estos años, fundamentalmente a partir de los ochenta, en las que igualmente las mujeres están escasamente presentes. Las múltiples escaramuzas protagonizadas por poetas de diversas corrientes no contemplan una perspectiva exclusivamente estética, sino que ésta se convierte, con frecuencia, en una coartada para dar salida a envidias, zancadilleo y luchas de poder por los escasos beneficios de autor que genera la poesía. Los enfrentamientos se celebran de cara al público, en periódicos y suplementos culturales, revistas literarias, prólogos, encuentros, mesas redondas, en los que la sátira y la parodia están muy presentes, así como los argumentos *ad personam*. En este contexto encontramos a poetas, antólogos, críticos, intercambiando puyas desde las barricadas de la poesía de la experiencia a las de la diferencia, organizando algún que otro *Sindicato del Crimen*, realizando la *Prueba del nueve* y mofándose de la *versiprosa*, del neosurrealismo o de la readaptación de la épica.

Pero, mientras los hombres intercambian las afiladas flechas de sus ingenios verbales y rentabilizan la plusvalía de sus influencias, las poetas, excluidas por antiguas inercias de los ámbitos masculinos, incluso son criticadas por organizar congresos o antologías que den cabida a la obra de las mujeres, largamente ignorada.

También, entre éstas, vamos a encontrar controversias y suspicacias, de modo que las poetas han denunciado lo que se ha dado en llamar la *mujer cuota*, aquélla o aquéllas, muy pocas, que son elegidas sistemáticamente para cubrir el cupo de representación femenina, contribuyendo al silenciamiento de las demás, despreciando por tanto, el concepto de *sororidad* o hermandad lírica y de resistencia entre mujeres que cuestionan la fraternidad masculina y pretenden igualdad de derechos poéticos y humanos.

La desconfianza y el resquemor masculinos se vuelven aún más virulentos en las filas femeninas, en opinión de Noni Benegas, para quien es manifiesta la falta de apoyo que las poetas, que han conseguido mayor representación en antologías, congresos o mesas redondas, prestan a otras recién llegadas a la escena literaria, como si temieran perder el escaño y los escasos dividendos poéticos si permiten la entrada a otras mujeres que, lejos de disputar el lugar a los hombres, abundarían en las réplicas entre ellas para obtener el exiguo porcentaje de representación femenina entre los varones. Por otra parte, no faltan las poetas, alejadas del feminismo, que no mantienen una actitud combativa o que, manteniéndola, no desean participar en grupos segregados exclusivamente “de mujeres”, sino que, muy al contrario, entienden que la participación de las poetas debe normalizarse junto a los hombres.

A la idea, ya adelantada, de la escasa presencia de las mujeres en las antologías junto a sus compañeros de generación, hemos de sumar la disparidad de los antólogos que rara vez coinciden en los mismos nombres, así como el consenso en denominar antologías “generales” a aquellas que no contienen ninguna representación femenina o muy escasa. Sin embargo, cuando los términos se invierten y la presencia de poetas es mayoritaria se las llama, antologías “parciales” o “de mujeres”, sin que en ningún momento de la

historiografía del periodo estudiado –ni en ningún otro– encontremos la denominación antologías “de hombres”.

A partir de la década de los ochenta, muchos serán los críticos que pongan de relieve el importante desembarco que las poetas realizan en la lírica española, tanto por su cantidad como por su calidad. Es lo que se va a denominar el *boom* de la poesía escrita por mujeres o, de manera más coyuntural y despectiva, la *moda* de la poesía femenina. En estos años asistimos a la concesión de importantes galardones literarios a muchas poetas: el Premio Adonais, el Hiperión, el Jaén, el Ciudad de Melilla, el premio Rafael Alberti, el Ricardo Molina, el Gil de Biedma, el Gabriel Celaya, que conllevan publicación en las principales editoriales de poesía –Hiperión, Renacimiento, Visor, Pretextos, DVD– y que, además del reconocimiento, van a suponer un empuje importante en la recepción y difusión de sus obras.

El discurso antológico de las poetas va cobrando fuerza, fundamentalmente a partir de la década de los ochenta en clara consonancia con la mayor presencia de publicaciones de poesía escrita por mujeres. En este sentido hemos estudiado la ingente cantidad y variedad de la poesía que están escribiendo las poetas y de la que dan fe antologías fundamentales que van a profundizar, además, en el análisis de unas voces que a veces contienden con la tradición, otras se rebelan profundamente, y otras superan las contradicciones con la ideología patriarcal a partir de la creación de nuevos sujetos líricos. *Las diosas blancas*, *Litoral femenino*, *Conversaciones y poemas*, *Ellas tienen la palabra*, *La manzana poética*, *Mujeres de carne y verso*, *Poetisas españolas*, *Ilimitada voz*, han sido las obras estudiadas, por considerarlas fundamentales en el avance de la integración del discurso antológico de las poetas.

Por otra parte, la constitución de asociaciones –Mujeres y Letras, Colectivo de Poetas Cordobesas, Asociación Verso Libre, Xuxurlak–, así como la celebración de Encuentros de Mujeres Poetas para discutir sobre los más variados aspectos de la producción y recepción poéticas, han marcado un claro objetivo político y reivindicativo, de manera que se ha discutido sobre la construcción del sujeto poético, sobre la exclusión de la obra de las poetas del

canon, la escritura femenina y la tradición, la diversidad de voces y formas poéticas, la traducción, la comunicación entre diferentes tradiciones; han debatido sobre la sociedad contemporánea y su presencia en la realidad literaria; han reivindicado a poetisas silenciadas –significativas han sido las ponencias sobre poetisas del 27 o poetisas de la posguerra–, voces poéticas en otras lenguas peninsulares y el intercambio con poetisas del otro lado del Atlántico –Uruguay, Venezuela, Estados Unidos, Canadá– o poetisas de otras lenguas europeas –portugués, danés, alemán– y otros lugares del mundo – poesía popular de las mujeres *pastún* de Afganistán–.

El discurso crítico sobre la obra de las escritoras ha sido muy intenso y mayoritariamente protagonizado por hispanistas, estudiosas del hecho literario y poetisas – Iris M. Zavala, Myriam Díaz-Diacoretz, Biruté Ciplijauskaitė, Sharon Keefe Ugalde, M<sup>a</sup> José Porro, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Genara Pulido, Noni Benegas, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Concha García, Juana Castro, Olvido García Valdés–, aunque también se han ocupado de este tema profesores y críticos: Antonio Chicharro, Antonio Carvajal, Emilio Miró, Jesús Munárriz, Ramón Buenaventura, José M<sup>a</sup> Balcells, indagando sobre la obra de determinadas poetisas o favoreciendo estudios de conjunto y antologías.

Al analizar el discurso crítico de estos años nos hemos centrado en algunas de las cuestiones y problemáticas más debatidas y que más luz han arrojado sobre el tema, desde la discusión de si existe o no una escritura femenina específica desde un punto de vista esencialista, hasta las voces que evidencian la constitución y evolución de nuevos sujetos líricos construidos históricamente y que se posicionan respecto a los arquetipos patriarcales. La cuestión de las antologías ha suscitado también numerosos debates que se han visto reflejados fundamentalmente en la crítica periodística, entre los que destacamos las posturas contrapuestas entre el paternalismo y la minoría de edad que todavía acusan algunos críticos al referirse a la poesía escrita por mujeres –a propósito de *Las diosas blancas*– y la indagación profunda y la mayoría de edad que supone la antología *Ellas tienen la palabra* y el estudio preliminar de Noni Benegas que sitúa las coordenadas en las que se ha movido

históricamente la poesía escrita por mujeres e insiste en algunos de los parámetros y arquetipos que la han mostrado como literatura de segunda, haciendo hincapié en la poesía que éstas están publicando a partir de los ochenta, donde es evidente la aparición de novedosas subjetividades, algunas de ellas inéditas, y desde luego divergentes, respecto al modelo simbólico patriarcal .

También analizamos otras perspectivas del discurso crítico que no inciden específicamente sobre la obra de las poetisas, sino que revisan, desde un punto de vista bibliográfico, la producción crítica que dichas obras han suscitado y en las que destacamos los trabajos de Genara Pulido y Cecilia Dreymüller. Terminamos este apartado comentando un artículo del poeta Francisco Bejarano como ejemplo de la más burda crítica falocrática.

El final de la primera parte, dirigida hacia aspectos generales, lo dedicamos al estudio de las connotaciones peyorativas que históricamente se han venido asociado con la voz 'poetisa' y que hace que, en general, las poetisas contemporáneas rechacen dicha denominación y aboguen por la voz más neutra, 'poetas'.

El estudio de las poéticas de las autoras nos ha llevado a reflexionar, en la parte segunda, sobre la escritura de las mujeres y el pensamiento literario, por una parte desde una perspectiva histórica, y por otra, desde la contemporaneidad, atendiendo a las opiniones de un grupo numeroso de poetisas vivas y en activo de toda la geografía española y en algunos casos también de poetisas hispanoamericanas residentes en España, con las que hemos tenido ocasión de hablar personalmente.

Si bien históricamente las mujeres han sido vistas como objetos poéticos, ahora a las poetisas de finales del siglo XX les va a corresponder la tarea de materializar en los textos la construcción del sujeto poético de mujer, plural y diverso, y sobre todo, tan alejado del arquetipo femenino propuesto por el imaginario patriarcal que había respaldado de tal manera la ignorancia y la sumisión de las mujeres que cuando accedían a la escritura las tildaban

despectivamente con las numerosas voces que la lengua, inmersa en la construcción ideológica sexista, les brindaba: *literatas, latinas, sabias, culta latiniparla, hembrilatinas, marisabidillas, preciosas ridículas, sabihondas, cultiparlantes, redichas,*

Lo que vamos a encontrar en las últimas décadas del siglo XX, fundamentalmente a partir de los años ochenta, es una diversidad de voces que dialogan con su tiempo y con sus contemporáneos, amparadas por poetas anteriores que desde la década de los setenta, como ha indicado Noni Benegas, van a trabajar muy duro en posibilitar la transición lírica desde la mujer como objeto poético o desde sujetos poéticos obsoletos hasta las nuevas y vitalistas posiciones de poesía de mujeres, en lo que tendrán gran influencia las aportaciones de los diversos feminismos y las posturas marcadamente combativas que vamos a encontrar ya a partir de los años setenta y que se van a incrementar en los ochenta.

En 1993, la hispanista estadounidense Sharon Keefe Ugalde señalaba dos aspectos de la nueva poesía femenina en castellano: Su proceso evolutivo y su coherencia como escritura femenina, de modo que en los noventa las poetas continúan ofreciendo nuevos sujetos poéticos, diferenciados de los que les ha diseñado la tradición patriarcal. Y en esa construcción de la identidad poética tratan de lograr un nuevo lenguaje con el que decir y decirse.

El análisis de la reflexión poética de las propias poetas nos lleva a detenernos en varios y significativos aspectos, desde la opinión que les merece el hecho de escribir poéticas hasta las concepciones que muestran de la poesía, así como sus funciones.

La postura más frecuente sobre la reflexión metapoética se muestra, en general, bastante escéptica, desde quienes piensan que la labor del poeta es escribir poesía con exclusividad sin más divagaciones, hasta quienes creen en el carácter fraudulento de las poéticas, que responderían a las buenas intenciones o a los deseos del escritor o la escritora más que a la materialización de sus capacidades líricas. Aunque eso sí, encontramos otras posiciones, claramente comprometidas con la reflexión y la crítica poética en poetas insertas en el

feminismo y que han manifestado posturas políticas de indagación y debate a través de sus textos, y de la organización de foros de encuentro que han favorecido el interés y la discusión sobre la escritura de mujeres, su lugar en el canon y en el momento histórico.

Por otra parte, las concepciones que sobre la poesía hemos encontrado en textos metapoéticos, poemas, poéticas y entrevistas a las poetas no difieren de las que presentan los poetas del momento, reivindicando la poesía como comunicación y conocimiento, aludiendo a la inspiración, la memoria o el inconsciente como elementos generadores del poema y tomando conciencia de la importancia de la poesía como autodescubrimiento y como factor de indagación y construcción del yo. La poesía se presenta con frecuencia como una suerte de alimento capaz de nutrir y abonar la subjetividad.

En cuanto a la función de la poesía, uno de sus principales cometidos se presenta como forma de canalizar el discurso de las poetas en la búsqueda y la afirmación de su propia identidad, superando posturas individualistas –aunque sin obviarlas– que contemplan valores terapéuticos para el sujeto de la escritura, y situando el énfasis en el compromiso social y humano del escritor y la escritora como persona de su tiempo, incluso encontramos autoras que se manifiestan muy claramente a favor del compromiso político explícito y directo como Cristina Peri Rossi o Isabel Pérez Montalbán.

A través de lo que hemos denominado *argumentario*, nos acercamos a las opiniones de las poetas sobre diversos aspectos de la creación y recepción poéticas. Hemos rastreado la conciencia que presentan sobre las personales motivaciones para escribir, así como el devenir del proceso creativo y la autoconciencia de los propios valores poéticos, encontrando que los motivos que aducen las poetas contemporáneas como desencadenantes de la escritura cubren una polifonía de voces y actitudes, muchas veces no enfrentadas entre sí, sino complementarias. Encontramos, por una parte, quienes entienden la tarea poética como placer y las que la conciben dolorosa, o quienes la interpretan de ambas maneras, en diferentes etapas de su vida. También encontramos que, en general, la llamada de la creación poética se ha

manifestado desde muy jóvenes y que el entorno familiar y educativo ha influido favorablemente. La poesía se convierte en transgresión, trascendencia, conocimiento interior y expresión del yo; y la lectura en el mayor agente motivador de lo que para muchas poetas es una necesidad vital: la escritura.

En cuanto al proceso creativo hemos encontrado diversos planteamientos, íntimamente relacionados entre sí, en una imagen caleidoscópica de sutiles matices. Para muchas poetas el rigor compositivo es muy importante hasta el punto de afirmar que cada libro busca su voz, y que los poemarios se presentan como superación de los anteriores, adelantándonos muestras concretas de su cocina: las irrenunciables libretas de notas, las reiteradas correcciones o los temidos bloqueos.

A pesar de que algunas creadoras no acaban de expresar las líneas fundamentales de su poética o incluso afirman desconocerlas, sin embargo, la mayoría manifiesta signos muy claros de autoconocimiento poético de modo que son varias las que afirman trabajar de manera consciente en la construcción de sujetos poéticos femeninos autónomos, de manera que la búsqueda del yo, en todas sus extensiones se manifiesta como una de las preocupaciones fundamentales de las poetas de fin de siglo.

Encontramos también dos posturas que podríamos considerar enfrentadas o al menos contrapuestas entre quienes entienden la poesía como algo trascendente, irracional, metafísico y quienes conciben poéticas para seres normales con una temática en la que no existen discursos vedados. La reflexión metapoética y la crítica literaria van cobrando fuerza por parte de las poetas, que poseen amplios conocimientos formales.

El influjo de escritores y escritoras de la tradición literaria es manifiesto no sólo en las opiniones de las poetas, de las que hemos recabado abundantes testimonios, sino también en los poemas, con múltiples incisos intertextuales. El reconocimiento de los poetas canonizados por el patriarcado es evidente, pero junto a éstos observamos la búsqueda consciente de una tradición propia en la que las escritoras anteriores no sean silenciadas. En este contexto, vamos a encontrar cada vez con más fuerza a partir de la década de los ochenta la

reivindicación de una genealogía de escritoras en cuyo espejo poder mirarse, lo que va a fomentar un mayor apoyo crítico entre autoras así como la proliferación de traducciones que incorporan a poetas de muy variadas tradiciones y lenguas.

Al estudiar la poesía que están escribiendo las mujeres en el último tercio del siglo XX y primeros años del XXI hemos de volver a lo que decíamos en la primera parte de este trabajo sobre la posible especificidad de la poesía escrita por mujeres, entendiendo ésta no desde un punto de vista esencialista, sino histórico y construido, en el que, según Sharon Keefe Ugalde, algunos de los rasgos fundamentales de la poesía femenina a partir de la década de los ochenta serían: la ruptura de límites, la angustia del ser dividido, el descubrimiento de un *yo* compenetrante, de un sujeto erótico femenino, de una sexualidad fluida, el amor sin subordinación y el poder de la escritora de inscribir su propia identidad femenina.

En una época como la presente, donde las poetas tienen mayor acceso a la cultura y a la formación que en ninguna otra etapa de nuestra historia, parece lógico pensar que las dificultades para escribir no se derivan de cuestiones técnicas o educativas, sino que más bien tienen que ver con el reparto de roles que la sociedad patriarcal ha reservado para las mujeres, todavía muy apegadas a la esfera doméstica, de manera que, incluso en aquellas que trabajan fuera del hogar, la “liberación” se mide en cuotas de doble o triple jornada. Así la mayor parte de las dificultades enumeradas tienen que ver con la casa, la familia, la maternidad, el cuidado de los hijos o de padres ancianos, el trabajo doméstico o la imposibilidad de conciliar la pareja con la literatura. A lo que se suman los celos profesionales y las envidias, el mirar bajo sospecha a las mujeres que no ocultan su ambición de aprender, de expresarse o de tener voz y poder, de manera que tienen que lidiar con hombres y mujeres ante los temores de usurpación que manifiestan los que han “llegado”, las desconfianzas o el sutil —a veces no tan sutil— paternalismo que obstaculiza el protagonismo de las mujeres en igualdad con los varones.

A ello tendríamos que añadir también las dificultades para publicar que esta situación acarrea, así como factores de honda raigambre en la ideología patriarcal que han relegado a las escritoras a los márgenes, lugar del que es muy difícil salir, tanto más si se pretende establecerse en el centro. Así se ha denunciado la invisibilidad de las mujeres, la falta de apoyo por parte de editoriales, antólogos, críticos, el escaso respaldo de las instituciones. Aunque también se han reseñado como positivas diversas circunstancias que se van a producir a partir de la década de los ochenta: creación de editoriales y colecciones destinadas a facilitar la publicación de las obras de las escritoras, acceso a la dirección de suplementos y revistas literarias y la mayor atención crítica muchas veces por parte de las mismas poetas entre sí.

La voluntad de construir un sujeto lírico múltiple y heteroglósico que dé voz a las voces de las mujeres es una constante en las poetas de las últimas décadas, que así lo expresan en entrevistas, poéticas y poemas. Atendiendo a la clasificación de Elaine Showalter y los tres estadios que propone para la escritura de mujeres —“femenina”, “feminista” y “de mujer”— observamos que las poetas, a partir de la década de los setenta, se manifiestan mayoritariamente en una postura reivindicativa de signo feminista fruto de la investigación y del autoconocimiento, así como del esfuerzo por construir nuevos sujetos poéticos acordes con su momento histórico. Tampoco faltan visiones “femeninas”, en las que se reproduce, con diversos matices, el rol patriarcal; así como estadios superadores de ambas fases a los que denominamos literatura “de mujer”.

Dos de las estrategias fundamentales a las que recurren las poetas para construir nuevos sujetos poéticos son la revisión y la subversión, con las que desmantelar, por una parte, la armazón simbólica que históricamente ha subyugado a la mujer y, por otra, crear nuevas identidades alejadas de los estereotipos tradicionales y más acordes con la realidad histórica. Para construir nuevas imágenes de sí mismas las poetas han de revisar las ofrecidas por el imaginario de su época, con lo cual las posibles salidas son dos: o reconocerse o romper el espejo. Una vez dinamitados los símbolos patriarcales, las mujeres han de construir su propia identidad y el primer elemento al que recurren es el

lenguaje. De ahí la importancia de la búsqueda de un lenguaje no marcado por la tradición dominante para poder expresarse como sujetos, así como otros elementos caracterizadores de la poesía escrita por mujeres, sobre todo a partir de los años ochenta: la construcción de un sujeto erótico femenino y activo, el amor en igualdad, nuevas visiones de los mitos en clave feminista, la búsqueda de identidad, sujetos poéticos que se autoafirman en su condición de mujer y que en algunos casos expresan su ira contra el patriarcado, ruptura de límites, valoración de la soledad como lugar de encuentro con el yo y con la creación, escritura del cuerpo, reflexiones metapoéticas, amplia gama de lenguajes, desde el coloquial al científico.

La capacidad del lenguaje para producir significados y para resignificar se ha convertido en uno de los temas fundamentales de discusión y análisis, entendiéndolo como una superestructura depositaria y transmisora de las relaciones de poder entre los sexos, de tal manera que tanto los términos “hombre” como “mujer” arrastran una carga simbólica a la que no podemos permanecer ajenos, por eso la escritura de muchas mujeres refleja la lucha por el signo, como ha indicado Iris Zavala. Las poetas, en su afán de construir nuevos sujetos líricos en la búsqueda de su identidad, no dudan en acudir a estrategias antipoéticas y subversivas como el hecho de fragmentar la sintaxis hasta hacerla inconexa, en ocasiones, o cercana al prosaísmo.

Por otra parte, en algunos casos manifiestan rechazo hacia las formas métricas clásicas, lo que si bien se inscribe dentro de la corriente de versolibrismo de la época, también es cierto que a partir de los ochenta se produce una vuelta a las formas métricas de la tradición, y aún así son muchas las poetas que declaran sentirse ajenas a la métrica clásica por temor a que el exhibicionismo técnico actúe en menoscabo de la esencia del mensaje poético. Así, se plantea con frecuencia desde una óptica feminista activa, donde se entiende que el utillaje retórico y métrico puede conducir al poema huero, puro artificio verbal, en una sociedad en la que, muy especialmente las mujeres, deben encontrar un lenguaje que las represente como sujetos y no como objetos. En este sentido las poetas que manifiestan un mayor ímpetu reivindicativo se

guardan de caer en los juegos verbales y en aquellos artificios retóricos que, lejos de apoyar la idea del poema, puedan distraerla. El versolibrismo y más aún, la silva asonantada, va a ser el modelo métrico más utilizado. En cuanto a las formas canónicas, el soneto será el que presente mayor vitalidad.

Muchas de las poetas de finales del siglo XX consideran que el lenguaje legado por la cultura patriarcal no les sirve por lo que han de revisarlo y subvertirlo para crear nuevas significaciones, capaces de fracturar la ideología reflejada y transmitida a través de los códigos lingüísticos. Las poetas, ante esta heteroglosia, se van a valer de múltiples recursos retóricos, los mismos por otra parte que están usando los poetas contemporáneos, pero poniendo especial énfasis en figuras retóricas como la ironía y la parodia, con las que a menudo van a desarmar la simbolización verbal del patriarcado.

La ironía va a cumplir una doble función en la poesía de finales del siglo XX, pues si bien interactúa como elemento desacralizador, en la poesía de Ana Rossetti o en la de Cristina Peri Rossi, se va a constituir en un elemento fundamental para atemperar la rabia contra el patriarcado, lo que unido a la parodia va a producir textos totalmente novedosos.

Por otra parte, las diversas filiaciones estéticas de las poetas producen poemas muy divergentes, desde las posiciones neosurrealistas y las metáforas visionarias al monólogo dramático y el léxico de la cotidianidad, con especial insistencia en la máscara autobiográfica o el erotismo cínico. Otra forma de retórica frecuente en los poemas la encontramos en aquellos textos que precisamente alardean de antirretóricos, convirtiendo así el léxico cotidiano y la ausencia de figuras literarias en un nuevo utillaje retórico.

Los temas y motivos tratados ofrecen nuevas visiones: La condición humana, la soledad, el amor y el erotismo, el cuerpo, la infancia, relectura de los mitos, cuestiones de significación política, representaciones de la masculinidad en la poesía escrita por mujeres, nuevas imágenes de la feminidad en la poesía escrita por hombres.

Los motivos ligados a la condición humana constituyen un núcleo temático en el que el paso del tiempo, el sentido de la vida, el dolor y la muerte,

la trascendencia, se constituyen en puntales de reflexión en los poemas, en un paisaje fundamentalmente urbano. La postura con la que las poetas se enfrentan a la vida, en consonancia con su tiempo, es la de la aceptación de lo irremediable tras el fracaso de los metarrelatos trascendentes, lo que va a conducir también a manifestaciones de neopaganismo. Aún así, la muerte se afronta sin aspavientos y el hastío se presenta como una manifestación más del nihilismo posmoderno.

La mayor autonomía laboral, personal, familiar, de la que disfrutarán las mujeres en España a partir de la democracia hará que el tema de la soledad sea revisado y contemplado desde nuevos ángulos, olvidando pretéritas poéticas del abandono. La expresión del placer, el autoerotismo y la ironía, van a reemplazar en los textos el sufrimiento pasivo. También en la expresión textual del amor y el erotismo se aprecian cambios, rompiéndose la relación tradicional entre un sujeto masculino activo y un sujeto femenino pasivo. La independencia que como sujetos autónomos van adquiriendo las mujeres tiene su correlato en la enunciación poética. Las poetas van a inaugurar nuevas visiones del amor sin jerarquías y se van a convertir en las protagonistas de discursos eróticos que contienden con los propuestos por el patriarcado. Indagan en el lenguaje nuevos modos de expresión, nombran su cuerpo, no como objeto, sino como sujeto que piensa, ama, desea y ejerce el derecho a una sexualidad activa, diseñando su papel o papeles, describe el cuerpo del hombre o explicita su deseo por otra mujer. Desde esta perspectiva el erotismo se convierte en un elemento claramente subversivo y marca diferencias entre las poetas de los ochenta y las anteriores fundamentalmente en el uso de la parodia y la ironía para conjurar la ira contra el patriarcado en lo que Dionisio Cañas ha llamado “erotismo cínico” como respuesta al idealismo platónico del amor.

El cuerpo, como constructo simbólico va a recibir nuevas representaciones textuales, sobre todo a partir de la década de los ochenta cuando se asume con júbilo, se nombra, se construye una nueva mirada. No hay parte del cuerpo que no pueda ser descrita. No es el hombre el que observa y el que cuenta, sino la propia mujer la que se dice y se nombra en lo que le es más

propio y mejor conoce, sin cautelas ni pudores. En cambio la mirada femenina es otra. No sólo se ve como sujeto sino que se recrea en nombrar muy especialmente aquellas partes del cuerpo que no se han nombrado tradicionalmente en una forma más de toma de conciencia de sí misma.

El tema de las relaciones madre e hija se presenta en una doble perspectiva: matriherencia y matrofobia, pues, aun entendiendo la maternidad como un ideograma cultural e históricamente asociado a las mujeres, hemos encontrado nuevas e inéditas visiones en la poesía contemporánea. En general, las poetas se presentan muy alejadas de aquellas posturas maternalistas que sobredimensionan la maternidad como parte de la identidad femenina. Por el contrario, no la consideran obligada para la mujer, sino una opción personal según sus intereses, favorecida por los métodos anticonceptivos y de fecundidad.

La asunción de los saberes transmitidos por vía maternal, el cuerpo de la madre, origen y reflejo del propio, la palabra y la configuración del mundo es lo que hemos denominado "matriherencia" y que vamos a encontrar con diversos matices en varias poetas, entendiendo la donación de la palabra de la madre a la hija como parte esencial de dicha matriherencia. Por el contrario, la matrofobia o temor a convertirse en la propia madre aparece como un modo dialógico de aceptar la propia identidad, así como el tema del incesto que se presenta como práctica discursiva transgresora.

La infancia, tradicionalmente considerada un espacio de bienestar y protección es otro de los símbolos que van a cuestionar las poetas llevando a los poemas la infancia y la adolescencia como lugares de zozobra y preocupación, el miedo a la vida, la muerte, de la que poco a poco se va tomando conciencia, o los terrores nocturnos.

En general, el tratamiento del mito en las poetas contemporáneas va a responder a varios parámetros, pues si en primer lugar se produce un acercamiento al mito para su revisión y análisis en clave femenina, indagando en los patrones de la dominación, en un segundo momento el posicionamiento de las poetas se plantea en dos posturas básicas, desde la desmitificación irónica

que produce una subversión de los valores patriarcales a la recreación e invención de nuevas mitologías femeninas. En efecto, el mito de Penélope es uno de los más revisados, así como otros: Dafne: Zeus: Edipo, Pan, Ícaro, Narciso o Psique. La antigüedad clásica es la excusa para hablar del presente y la ironía el mejor modo de subversión simbólica. Las figuras procedentes de La Biblia, en particular las femeninas, —muy especialmente Lilith como símbolo de rebelión contra el patriarcado— también van a ser revisadas, así como la iconografía católica va a sufrir un proceso de carnavalización muy especialmente en la poesía de Ana Rossetti.

La autoafirmación de la identidad femenina se produce también en un proceso de rechazo de los mitos, considerados obsoletos. La mujer de finales del siglo XX ya no puede identificarse con la Bella Durmiente ni con Penélope, ni con Ariadna, siempre pendiente de un hilo, sino que por el contrario desean comportarse como mujeres de su tiempo y ejercer su capacidad de decisión.

El compromiso de las poetisas se muestra textualmente en variadas posturas desde diversos puntos de vista estéticos e ideológicos y desde la perspectiva de género. La crítica social, con múltiples variantes aparece en varias de ellas. Así encontramos críticas a los horrores de la guerra, a la crueldad globalizada y a la indiferencia nihilista posmoderna; al dinero y a la sociedad capitalista, a los valores patriarcales y, sobre todo, a la falta de voces de mujeres en otras culturas clamando contra elementos esclavizadores como la burka o la mutilación genital. Frente a la opresión de género las poetisas proponen la denuncia y la solidaridad; posturas que van desde el ecofeminismo a lo que denominan *sororidad*, o hermandad entre mujeres.

La representación de la masculinidad por parte de las poetisas puede entenderse en dos sentidos complementarios. Si por un lado éstas se constituyen en sujetos poéticos capaces de nombrar cualquier tema, naturalmente puedan presentar a los hombres como objetos poéticos y, por otro lado, la representación masculina sería otra más entre las prácticas subversivas a las que las poetisas recurren para afianzar su identidad como sujetos, en un afán superador de identidades programadas.

Las mujeres, al constituirse en sujetos poéticos están en posición de reclamar aquellos valores que desean en el varón y que no le han sido asignados por la cultura patriarcal, por ejemplo la ternura. También pueden subvertir los papeles eróticos, de modo que encontramos con frecuencia una mujer fuerte dispuesta a dirigir la escena erótica con un papel activo y dominante. También el cuerpo masculino aparece ilustrado con todo detalle, de manera directa y metafórica, sin omitir los rasgos anatómicos más declaradamente sexuales.

Las poetas, desde la propia identidad asumida, se pueden permitir la duda, la discusión, la rebeldía, la afirmación, la autoironía y, como no, el retrato mordaz del varón, lo que sitúa a la mujer en una posición de superioridad. La deconstrucción de estereotipos masculinos se lleva a cabo, de manera que quedan en entredicho dos de las imágenes más queridas del capital simbólico patriarcal: el superhéroe y el mito erótico. La ironía va a jugar un papel importante en la subversión de estos modelos.

Finalizamos este estudio dirigiendo una mirada, aunque breve, a los cambios en la representación que se observan en las últimas décadas, fundamentalmente a partir de los noventa en la poesía escrita por hombres. También ellos adaptan nuevos ángulos y construyen sujetos líricos que desde su posición masculina se dirigen a las mujeres de manera muy diferente a cómo venía dictando la ideología patriarcal. Nos vamos a encontrar poemas escritos por hombres que diseñan nuevos modelos de mujeres, reivindicativas y seguras de sí mismas, mujeres de a pie, sin falsas idealizaciones, en igualdad erótica con el varón.

## ANEXO DOCUMENTAL



1. Carta y cuestionario enviado a poetas y a críticas.

María Rosal

[mrosal@terra.es](mailto:mrosal@terra.es)

C/ Asunción de Alvear, 16

14550 Montilla (Córdoba)

957-654638

639-901370

Querida amiga:

Mi nombre es María Rosal y me encuentro actualmente realizando un estudio sobre la poesía última escrita por mujeres. En realidad se trata de mi Tesis Doctoral en la que me he propuesto profundizar en el pensamiento poético que fundamenta la escritura realizada por mujeres a finales del siglo XX, a través de lo que expresamente han manifestado en poéticas, entrevistas, declaraciones..., e implícitamente en sus poemas.

No se trata de una antología al uso, sino de un estudio que desearía profundo y riguroso en el que se manifiesten las ideas, pensamientos, preocupaciones, presupuestos, desde los que parten las mujeres a la hora de pensar y escribir su obra poética así como de mostrar su postura vital ante los diversos postulados de la sociedad contemporánea.

Por otra parte, se trata de un trabajo que pretende ser integrador y recoger abundantes textos, material bibliográfico y opiniones de lectoras y lectores expertos.

Son muchos los asuntos que me gustaría abordar, por eso te pido que me ayudes respondiendo al cuestionario que te adjunto y anotando cualquier otra consideración que te parezca oportuna.

En este sentido te pido que junto a tus respuestas me envíes los textos sobre los que voy a basar mi estudio:

- Poética actual.
- Poéticas: Te ruego me envíes cualquier poética que hayas publicado anotando (muy importante) el lugar de aparición y la fecha. (O me indiques dónde puedo localizarla).
- Poemas en los que aparezca una poética explícita o implícita. (Igualmente te ruego anotes el libro al que pertenece y el año de publicación).
- Poemas o textos en los que muestres tu posición como mujer:
  - o Reseñas, prólogos, introducciones... a la poesía de tus contemporáneas.
  - o Poemas en los que se refleje tu visión de las mujeres y su papel en la sociedad, revisiones de mitos y creencias patriarcales...
- Reseñas o textos críticos que hayan realizado sobre tu obra y que puedan interesar al propósito que te indico.
- Cartas, mail o cualquier otro documento privado que quieras hacer público sobre este tema.

Son muchas las poetas a las que envió esta carta, pero si hay alguna que consideres que debe recibirla te ruego me lo indiques por si se me hubiera pasado su nombre.

Gracias por tu colaboración

Un abrazo.

Nota biobibliográfica:

Nombre		
Año de nacimiento	Lugar	
Profesión		
Dirección actual	Nº	C.P.
Teléfonos		
Correo electrónico		

**Libros publicados** (Puedes adjuntar un archivo)

Te ruego que respondas a las siguientes preguntas todo lo extensamente que desees.

1. ¿Qué te motivó a escribir y qué te anima a seguir haciéndolo?
2. ¿Cuáles consideras que son las líneas esenciales de tu poesía?
3. ¿Qué destacarías en tu proceso creativo? ¿Cuál es tu actitud vital ante la creación poética?
4. ¿Qué lecturas te han dejado más huella?
5. ¿Personalmente, te has sentido alguna vez perjudicada como escritora por el hecho de ser mujer?
6. ¿Cuáles crees que son las dificultades más importantes que encuentran las mujeres para escribir? ¿Crees que cuentan con obstáculos añadidos por el hecho de ser mujer?

7. ¿Y a la hora de publicar y difundir su obra?
8. ¿Crees que la poesía escrita por mujeres está bien representada en las antologías, publicaciones, reseñas, revistas...?
9. Qué rasgos señalarías como definitorios de la poesía del momento presente escrita por mujeres.
10. ¿Crees que hay características que diferencien a la poesía escrita por mujeres de la que están escribiendo los varones contemporáneos?
11. ¿Qué opinas del papel o papeles que se les asigna a las mujeres en la sociedad actual? ¿De qué manera lo asumes y cómo influye en tu obra creativa?
12. Esta última pregunta es libre, para que cada autora responda a lo que le parezca esencial y no esté contenido en las preguntas anteriores.

Este es el cuestionario que he enviado a las poetas. Algunas de ellas son también editoras, profesoras, críticas, antólogas. He optado por un solo cuestionario, en el caso de las que no seáis poetas debéis responder lógicamente a las preguntas que se relacionen con vuestro quehacer o vuestras ideas.

- Crítica
- Editora
- Antóloga
- Poeta
- Profesora
- Directora de revista literaria
- Otros

(Señala lo que corresponda)

Como te decía en mi carta te agradeceré mucho los siguientes textos.  
Puedes remitirlo a mi dirección<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> María Rosal  
C/ Asunción de Alvear, 16 14550 Montilla (Córdoba)  
[mrosal@terra.es](mailto:mrosal@terra.es) 957-654638 639-901370

- Poética actual.
- Poéticas: Te ruego me envíes cualquier poética que hayas publicado anotando (muy importante) el lugar de aparición y la fecha. (O me indiques dónde puedo localizarla)
- Poemas en los que aparezca una poética explícita o implícita. (Igualmente te ruego anotes el libro al que pertenece y el año de publicación)
- Poemas o textos en los que muestres tu posición como mujer:
  - o Reseñas, prólogos, introducciones... a la poesía de tus contemporáneas.
  - o Poemas en los que se refleje tu visión de las mujeres y su papel en la sociedad, revisiones de mitos y creencias patriarcales...
- Reseñas o textos críticos que hayan realizado sobre tu obra y que puedan interesar al propósito que te indico.
- Cartas, mail o cualquier otro documento privado que quieras hacer público sobre este tema.

Gracias.

**NOTA:** Te agradecería me enviaras tus opiniones antes de final de febrero de 2004.

## 2. Nómina de poetas y críticas a las que se les envió el cuestionario.

Isabel Abad, Dolors Alberola, Rosana Acquaroni, Neus Aguado, Rosaura Álvarez, Francisca Aguirre, Amparo Amorós, Blanca Andreu, Mercedes Arriaga, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Julia Barella Amalia Bautista, Marga Blanco, Graciela Baquero María Elena Barroso Leonor Barrón, Noni Benegas Blanca Berasátegui, Carmen Borja, Margarita Borja, Matilde Cabello, Victoria Camps, Pureza Canelo, Yolanda Castaño, Juana Castro, Luisa Castro Mercedes Castro, Biruté Cipliauskaitė, Mariana Colomer Amelina Correa, Isla Correyero, Rosa Díaz, Isabel Díez Serrano, Cecilia Dreymüller, María Eloy-García, Mercedes Escolano, M<sup>a</sup> Luz Escuin, Elsa López, Celia Fernández, María José Flores, Laura Freixas, Concha García, Dionisia García, Ariadna G. García, Olvido García Valdés, Esther Giménez, Teresa Gómez, Pilar Gómez Bedate, Guadalupe Grande, Goya Gutiérrez, Almudena Guzmán, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, Amalia Iglesias, Clara Janés, Luzmaría Jiménez Faro, M<sup>a</sup> José Jiménez Tomé, Carmen Jodra, Belén Juárez, Magdalena Lasala, Rosa Lentini, Esperanza López Parada, Andrea Luca, Aurora Luque, Ángeles Maeso, Chantal Maillard, María Maizkurrena, Pilar Marcos, Elena Medel, Inmaculada Mengíbar, Ana Merino, Ana M<sup>a</sup> Moix, Cinta Montagut, Ángeles Mora, Lola Moreno, Esther Morillas, Ana M<sup>a</sup> Navales, Dolors Ollers, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Esperanza Ortega, Soledad Ortega, Julia Otxoa, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, Elena Pallarés Isabel Paraíso, Josefa Parra, Chus Pato Pilar Paz Pasamar, Ángeles Penas, Tina Pereda, Sofía Pérez-Bustamente, Isabel Pérez Montalbán, Vanesa Pérez-Sauquillo, Cristina Peri Rossi, Julia Piera, Encarnación Pisonero, M<sup>a</sup> José Porro, Balbina Prior, Sara Pujol, Genara Pulido, Amalia Pulgarín, M<sup>a</sup> José Queizán, Isabel Rodríguez, Milena Rodríguez, Rosa Romojaro, Ana Rossetti, Fanny Rubio Valle Rubio, Ada Salas, Pilar Sanabria, Elena Santiago, María Sanz, Teresa Shaw, Ángela Serna, Marián Suárez, Eli Tolaretxipi, Ruth Toledano, Meri Torras, Julia Uceda, Sharon Keefe Ugalde, Silvia Ugidos, Amelia Valcárcel, Ángela Vallvey, Lola Velasco, Lola Wals, Esther Zarraluqui, Iris Zavala, Soledad Zurera.

3. Poetas y críticas que han respondido enviado documentación y/o respuestas al cuestionario.

Rosana Acquaroni, Rosaura Álvarez, Neus Aguado, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Julia Barella, Carmen Borja, Juana Castro, Mercedes Castro, Mariana Colomer, Mercedes Escolano M<sup>a</sup> Luz Escuín, Rosa Díaz, Concha García ,Dionisia García, Esther Giménez, Teresa Gómez, Guadalupe Grande, Goya Gutiérrez, M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla, Amalia Iglesias, Clara Janés, Belén Juárez, Rosa Lentini, Elsa López, Aurora Luque, Chantal Maillard Mertxe Manso, Elena Medel, Ana Merino, Cinta Montagut, Ángeles Mora, Julia Otxoa, Josefa Parra, Cristina Peri Rossi, Julia Piera, Encarnación Pisonero, Balbina Prior, Isabel Rodríguez, Milena Rodríguez, Rosa Romojaro, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Ada Salas, Pilar Sanabria, María Sanz, Aurora Saura, Ángela Serna, Eli Tolaretxipi, Julia Uceda, Lola Velasco, Lola Wals, Soledad Zurera.

Responden, aunque no envían cuestionario ni documentación escrita y remiten a su obra publicada: Amalia Bautista, Noni Benegas, Pureza Canelo M<sup>a</sup> Eloy-García, Chantal Maillard, Vanesa Pérez Sauquillo, Marián Suárez, Ángela Vallvey.

4. Poetas recogidas en las antologías de mujeres (viene de la p. 134).

- Buenaventura, R., (1985), *Las diosas blancas*. 22 poetas.

Amparo Amorós, Margarita Arroyo, Isabel Roselló, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> Carmen Pallarés, M<sup>a</sup> Luz Escuin, Pilar Cibreiro, Edita Piñan, Ángeles Maeso, Lola Salinas, Rosa Fernández, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Teresa Rosenvinge, Andrea Luca, Blanca Andreu, Rosalía Vallejo, Lola Velasco, Amalia Iglesias, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Luisa Castro.

- Ugalde, Sharon Keefe, (1991), *Conversaciones y poemas*. 17 poetas.

Maria Victoria Atencia, María del Valle Rubio, Clara Janés, Juana Castro, Amparo Amorós, Pureza Canelo, Rosa Romojaro, Fanny Rubio, Ana Rossetti, María del Carmen Pallarés, Concha García, María Sanz, Carmen Borja, Andrea Luca, Blanca Andreu, Amalia Iglesias Serna, Luisa Castro.

- Saval, Lorenzo y García Gallego, J., (1986), *Litoral femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*. 58 poetas.

Rosa Chacel, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Ernestina de Champourcín, Nuria Pares, María Enciso, Carmen Conde, Maruja Mallo, Isabel Abad, Amparo Amorós, Elena Andrés, Blanca Andreu, Clementina Arderiú, Margarita Arroyo, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Pureza Canelo, Juana Castro, Isla Correyero, María Dols, Gloria Díez, Isabel Escudero, Gloria Fuertes, Dionisia García, Teresa Gómez, Menchu Gutiérrez, Encarnación Huerta Palacios, Amalia Iglesias Serna, Clara Janés, Luzmaría Jiménez Faro, Concha Lagos, Pilar Marcos, Elena Martín Vivaldi, Inés Montes, Ángeles Mora, Teresa Ortiz, Paloma Palao, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Pilar Pallarés, Pilar Paz Pasamar, Ana Pelayo, Marta Pesarrodoná, M<sup>a</sup> de los Reyes Fuentes, Marina Romero, Isabel Roselló, Ana Rossetti, Pilar Rubio Montaner, Fanny Rubio, María Sanz, Carmen Saval Prados, Julia Uceda Valiente. Y las más jóvenes: Rosalía Vallejo, Aurora Luque,

Esther Tapia, Lola Velasco, Esperanza López Parada, Mercedes Escolano, Almudena Guzmán, Luisa Castro.

- Benegas, Noni y Munárriz, Jesús, (1997), *Ellas tienen la palabra*. 41 poetas.

Ana Rossetti, Carmen Pallarés, Olvido García Valdés, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Julia Otxoa, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Neus Aguado, M<sup>a</sup> Ángeles Maeso, Concha García, Esther Zarraluqui, María Sanz, Andrea Luca, Isla Correyero, Menchu Gutiérrez, Rosa Lentini, Blanca Andreu, Esperanza Ortega, Graciela Baquero, Pilar González España, Lola Velasco, María Rosal, Aurora Luque, Amalia Iglesias, Inmaculada Mengíbar, Amalia Bautista, Esperanza López Parada, Teresa Agustín, Eloísa Otero, M<sup>a</sup> José Flores, Almudena Guzmán, Mercedes Escolano, Rosana Acquaroni, Ángela Vallvey, Ada Salas, Guadalupe Grande, Josefa Parra, Luisa Castro, Ruth Toledano, Esther Morillas, Ana Merino.

- *La manzana poética*, (2000), Selección de Lola Wals, María Rosal y Concha García. 25 poetas.

Francisca Aguirre, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Julia Uceda, Clara Janés, Amparo Amorós, Lola Wals, María Rosal, Lola Salinas, Juana Castro, Julia Otxoa, Mercedes Castro, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Concha García, Aurora Luque, Mercedes Escolano, Beatriz Hernanz, Isabel Pérez Montalbán, Chantal Maillard, Ada Salas, Olvido García Valdés, Balbina Prior, Almudena Guzmán, María Sanz, Esperanza López Parada, Carmen Jodra.

- Reina, Manuel F., (2001), *Mujeres de Carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*. 158 poetas.

La nómina abarca el siglo XX en España e Hispanoamérica. No anotamos todas las poetas sino sólo algunas española de las presentes en las últimas décadas: Neus Aguado, Francisca Aguirre, Rosaura Álvarez, M<sup>a</sup> Victoria Atencia, Pureza Canelo, Yolanda Castaño, Juana Castro, Isla Correyero, Dionisia García, Olvido

García Valdés, Teresa Gómez, Guadalupe Grande, Amalia Iglesias, Carmen Jodra, Rosa Lentini, Elsa López, Andrea Luca, Aurora Luque, M<sup>a</sup> Ángeles Maeso, Chantal Maillard, Pilar Marcos, Elena Martín Vivaldi, Trinidad Mercader, Ana Merino, Ana M<sup>a</sup> Moix, Ángeles Mora, Esther Morillas, Ana M<sup>a</sup> Navales, Julia Otxoa, Carmen Pallarés, Pilar Paz Pasamar, Cristina Peri Rossi, Balbina Prior, María Rosal, Ana Rossetti, Fanny Rubio, María Sanz, Ruth Toledano, Julia Uceda, Ángela Vallvey, Lola Velasco, Esther Zarraluqui.

- Jiménez Faro, Luzmaría, ed., (2002), *Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1979 a 2001*. 127 poetas.

Ana Rossetti, Blanca Andreu, Anxeles Penas, Juana Castro, Isabel Abad, Amparo Amorós, Marina Bárcena, Jacque Canales, Carmina Casala, Luisa Castro, Isla Correyero, Rosa Díaz, M<sup>a</sup> José Flores, Concha García, Olvido García Valdés, Menchu Gutiérrez, Almudena Guzmán, Amalia Iglesias, Magdalena Lasala, Esperanza López Parada, Aurora Luque, Chantal Maillard, Ángeles Mora, Esperanza Ortega, M<sup>a</sup> del Carmen Pallarés, Isabel Pérez Montalbán, Ángela Reyes, Rosa Romojaro, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Soledad Zurera, Rosana Acquaroni, Mercedes Alario, Dolors Alberola, Carmen Albert, M<sup>a</sup> del Mar Alférez, Rosaura Álvarez, Carmen Arcas, Pilar Aroca, Margarita Arroyo, Leonor Barrón, Teresa Berenguer, Carmen Busmayor, Rocío Cantarero, Soledad Cavero, Ana M<sup>a</sup> Drack, M<sup>a</sup> Eloy-García, Mercedes Escolano, Mercedes Estíbaliz, Isabel Fernández Cueto, Charo Fuentes, Amparo García Nieves, Carmen Gómez Ojea, Marisol González Felip, Carmen González Marín, M<sup>a</sup> Jesús Hernández, Encarnación Huerta, Sacra Leal, Encarna León, Pilar Marcos, Rosa Martínez Guarinos, Josefa Maturana, Soledad Medina, María Luisa Mora, Pepa Nieto, María Novo, Teresa Núñez, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Julia Otxoa, Marta Pérez Novales, Encarnación Pisonero, M<sup>a</sup> Tecla Portela, Belén Reyes, M<sup>a</sup> Victoria Reyzábal, Ana M<sup>a</sup> Rodríguez, Ana M<sup>a</sup> Romero Yebra, María Rosal, Elena Sáinz, Lola Santiago, María Sanz, Blanca Sarasua, Lola de la Serna, Julie Sopetrán, Tina Suárez, Elisa Vázquez de Gey, Pilar de Vicente, Teresa Agustín, Amalia Bautista, Gloria Bosh, Carmen Borja, Blanca Calparsoro, Laura Capmany, Mercedes Castro, Dulce Chacón, Carmen Díaz Margarit, Paz Díez-Taboada, Herme G. Donis, María Escudero, Paloma Fernández Goma, Gloria García,

Guadalupe Grande, Inés M<sup>a</sup> Guzmán, Beatriz Hernanz, María Huidobro, Rosa Lentini, Pura López, Andrea Luca, Ana Martín, Inmaculada Mengíbar, Ana Merino, M<sup>a</sup> Paz Moreno, Josefa Parra, Verónica Pedemonte, Ada Salas, Lola Salinas, Eloisa Sánchez-Barroso, Elena Santiago, Ángela Vallvey, M<sup>a</sup> Ángeles Vázquez, Lola Velasco, Beatriz Villacañas, Lola Walls, Gracia Iglesias, Carmen Jodra, Olga López Portela, Elena Medel, Laura Moll.

- Bacells José M<sup>a</sup>., (2003), *Ilimitada voz*. 149 poetas.

Por recoger poetas de etapas anteriores a la que nos venimos refiriendo, no anotamos la nómina completa, sino que nos limitamos a mencionar a algunas de las poetas que están publicando en el último tercio del siglo XX: Ana M<sup>a</sup> Fagundo, Ana M<sup>a</sup> Navales, Clara Janés, Ana M<sup>a</sup> Moix, Pureza Canelo, Fanny Rubio, Paloma Palao, Elsa López, Amparo Amorós, Ana Rossetti, M<sup>a</sup> del Valle Rubio, Olvido García Valdés, Carmen Pallarés, M<sup>a</sup> Luz Escuin, Luzmaría Jiménez Faro, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Juana J. Marín Saura, Ánxeles Penas, Pilar Rubio Montaner, Cecilia Domínguez, Juana Castro, Julia Otxoa, Rosalía Vallejo, Julia Castillo, Rosa Romojaro, Ángeles Mora, Margarita Merino, M<sup>a</sup> José Flores, Ada Salas, Aurora Luque, M<sup>a</sup> Antonia Ortega, Mentxu Gutiérrez, Inmaculada Mengíbar, Isla Correyero, Chantal Maillard, Blanca Andreu, Amalia Iglesias, Luisa Castro, Rosa Díaz, Isabel Abad, Rosaura Álvarez, Encarnación Pisonero, Leonor Barrón, Carmen Borja, Andrea Luca, María Sanz, Nuez Aguado, Esther Zarraluqui, Mercedes Escolano, M<sup>a</sup> José Flores, Esperanza López Parada, Luisa Castro, Graciela Baquero, Lola Velasco, Ada Salas, Esperanza Ortega, Amalia Bautista, Rosana Acquaroni, Carmen Jodra, Esther Jiménez, Isabel Pérez Montalbán, Balbina Prior, María Rosal, Rafaela Hames, Ana Merino, Guadalupe Grande,...

- Rosal Nadales, M., (2004). *Poetas españolas de hoy*. 7 poetas.

Neus Aguado, Pureza Canelo, Rosa Lentini, M<sup>a</sup> Cinta Montagut, Rosa Romojaro, Isabel Rodríguez, Ángela Serna.



## BIBLIOGRAFÍA

- Abad, J. (2004), *El origen del mundo. Antología*, Madrid, Hiperión.
- Acillona, M. (1993), "Autoconciencia y tradición en la encrucijada de posguerra", en *Zurgai "Mujeres poetas"*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 4-9.
- (1996), "Mujer sin Edén: la reescritura del mito a la culpa", en *Zurgai*, diciembre, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia.
- Acquaroni, R. (1988), *Del mar bajo los puentes*. Madrid, Rialp.
- (1990), *El Jardín navegable*, Madrid, Torremozas.
  - (1995), *Cartografía sin mundo*, Cáceres, col. Poesía Ciudad de Cáceres, nº 3.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 546-548.
  - (2000), *Lámparas de arena*, Madrid, col. Poesía en Madrid nº 3.
- Acuña, Rosario, (1884), "En el campo", en *El Correo de la Moda* nº 10, pp. 108-109, *apud* Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad, p. 119.
- Adonais*, (1983), *Cuarta antología de "Adonais"*, Madrid, Rialp.
- Aguado, N. (1982), *Paseo présbita*, Barcelona, La Gaya Ciencia.
- (1989), *Ginebra en bruma rosa*, Barcelona, Lumen.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 202-204.
  - (2000), *Aldebarán*, Barcelona, Lumen.
- Aguirre, F. (2000), *Ensayo General*, Madrid, Calambur.

- Aguirre Romero, J. (2003), "La mujer descabezada. Representaciones de la Gorgona en la poesía de mujeres: Tina Suárez Rojas", en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Madrid, Universidad Complutense.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/gorgona.html>
- Agudo, M (2003), *Fragmento*, Salamanca, Celya.
- Agustín, T. (1993), *Cartas para una mujer*, Zaragoza, Universidad.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 478-480.
- Alas, L. *Clarín*, (1876), "Cartas de un estudiante. Las literatas", en: *La Unión*, 250, 29 de junio de 1876.  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90560817439665034638257/016856.pdf?incr=1?marca=las%20literatas>
- (1890) , "Emilia Pardo Bazán y sus últimas obras", en *Folletos literarios VII. Museum (Mi revista)*, Madrid, Fernando Fe, julio, pp. 56-57.
  - (1900), *La Regenta*. Edición digital basada en la edición: Librería de Fernando Fé, Madrid.  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12473959873481628265679/index.htm>
  - (1971), *Solos de Clarín*, Madrid, Alianza.
- Alas, L. (1993), "El gran momento de la versiprosa", en *Claves de la Razón Práctica*, noviembre, pp. 72-75; recogido en Alas, L. (1995), *Hablar desde el trapecio*, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 77-88.
- (1991), "El crepúsculo de los machos", en *Ajoblanco*, nº 36, recogido en Alas, L. (1995), *Hablar desde el trapecio*. Madrid Huerga y Fierro, pp. 61-66.
- Aleixandre, V. (1984), "Unas palabras", en Atencia, M. V. (1984), *Ex libris*, Madrid, Visor.
- Alonso, D. (1952), "Pasión de Carmen Conde", en *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, BRH, p. 359.
- (1958), *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
- Álvarez, R. (1987), *Hablo y anochece*, Granada, Genil.
- (1988), *De aquellos fuegos sagrados*, Granada, Corimbo de poesía.
  - (1994), *Diálogo de Afrodita*, Madrid, Torremozas.
  - (1998), *El vino de las horas*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
  - Álvarez, R. (2003), *Sobre nueva poesía de mujer en España. Discurso de ingreso en la Real Academia de Granada*, Granada, Academia de Buenas Letras.
  - (2005), *Alrededor de la palabra*, [1986-2002], intr. de Antonio Chicharro, Granada, Alhulia.
- Álvarez-Ude, C. (1977a), "¿Hasta cuándo va a continuar la farsa?", en *Letra Internacional* nº 48, septiembre-octubre, pp. 70-71.
- (1997b), "La poesía más joven: Feminidad, diversidad, dispersión", en *La Página* nº 27, Tenerife.
- Amorós, A. (1983), *Ludia*, Madrid, Rialp.
- (1986), *La honda travesía del águila*, Barcelona Llibres del mall.
  - (1988), "Dos tendencias características de la poesía contemporánea: la crítica del lenguaje y la poética del silencio", en García Baena *et alii* (1988)

- Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces). III Encuentro de poetas andaluces.* Córdoba, Ayuntamiento, pp. 123-130.
- (1988), *Quevediana*, Valencia, Poesía 900.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 77-97.
  - (1995), *Árboles en la música*, Palma de Mallorca, Calima Ediciones.
- Amorós, C. (1985), "Feminismo: discurso de la diferencia, discurso de la igualdad" en *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Anthropos.
- Amorós, C. et alii, (1994), *El deseo. La construcción del sujeto femenino*, La Coruña, Fundación Paideia.
- Andreu, B. (1981), *De una niña de provincias que se vino a vivir en un Chagall*, Madrid, Rialp.
- (1982), *Báculo de Babel*, Madrid, Hiperión.
  - (1986), "Poética", en Villena, L. A. (1986), *Postnovísimos*, Madrid, Visor, pp. 90-91.
  - (1989), *Capitán Elphistone*, Madrid, Visor.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 247–264.
  - (1994), *El sueño oscuro, (Poesía reunida 1980-1989)*, Madrid, Hiperión.
  - (1997a), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 331-332.
  - (1997b), "Respuestas al cuestionario", en Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 272.
  - (1998), "Poética", en J. C. Mainer (ed.) (1998), *El último tercio del siglo (1968- 1998) Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor, pp. 689-690.
  - (2001), "Entrevista", en *Compostelán* n° 102, año X, abril.  
<http://www.librodenotas.com/poeticas/>
- Andreu, A. G. (1996), "La crítica feminista y las obras de Benito Pérez Galdós y Leopoldo Alas" en Zavala, I.(1991), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III. La mujer en la literatura española (Del s. XVIII a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp. 31-44.
- Araujo, H. (1981), "¿Escritura femenina?", en *Escandalar* n° 15, Nueva York, pp. 32-36.
- Arconada, C. (1928), "Entrevista a Ernestina de Champourcín", en *La Gaceta Literaria* n° 38, 15 julio, *apud* Quance, R. (1987), "Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres", en *La balsa de la Medusa* n° 4, pp. 73-96.
- Arencibia, Y. (1999), "Poesía escrita por mujeres y canon en Canarias", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 15-48.
- Armengol, J. M. (2003), "Travestismos literarios: identidad, autoría y representación de la masculinidad en la literatura escrita por mujeres" en Carabí A. y Segarra M. (eds.) (2003), *Hombres escritos por mujeres*, Barcelona, Icaria. pp. 81-97.

- Arteaga, C. de, (1926), *Sembrad... Poesías*, prólogo de Antonio Maura, Madrid, ed. Saturnino Calleja, p. 65.
- Atencia, M. V. (1978), *El mundo de M. V.*, Madrid, Ínsula. Madrid.
- (1979), *El coleccionista*, Sevilla, Calle del Aire.
  - (1984), *Ex libris*, Madrid, Visor.
  - (1984), *Marta & María*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía.
  - (1986), *Trances de Nuestra Señora*, Madrid, Hiperión.
  - (1988), [Una intimidad confesada]", en García Baena *et alii* (1988) *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces, Córdoba, Ayuntamiento, pp. 23-26.
  - (1989), Entrevista en Espada Sánchez, J. (1989), *Poetas del sur*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 391-405.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 3-22.
  - (1992), *El puente*, Valencia, Pre-textos.
  - (1992), *La intrusa*, Sevilla, Renacimiento.
  - (1997), *Las contemplaciones*, Barcelona, Tusquets.
  - (2002), "Vienen a mi encuentro", en Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, El Ciervo, Pretextos, pp. 99-100.
- Aub, M. (1954), *Poesía española contemporánea*, ed. ampliada, México, 1969.
- Aullón de Haro, (2001), *Teoría general del personaje*, Madrid, Asociación española de eslavistas.
- Avilés Ramírez, E. (1927), "Postales americanas: panoramas de la poesía en Cuba", *La Gaceta Literaria* n° 16, 15 agosto, *apud* Quance, R. (1987: 83), "Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres", en *La balsa de la Medusa* n° 4, pp. 73-96.
- Ayala, F. (1985), *La retórica del periodismo y otras retóricas*, Madrid, Austral.
- BABELIA (1992), "Poetas ante el fin de siglo", *El País*, Madrid, 27 - junio, 2-20.
- Bajtín, M. (1975), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- (1979), *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.
- Balcells, J. M. (2002), *Ilimitada voz*. Cádiz. Universidad de Cádiz.
- Baltanás, E. (2002), *Los cuarenta principales. Antología general de la poesía andaluza contemporánea (1975-2002)*, Sevilla, Renacimiento.
- Baquero, G. (1985), *Contactos*, Madrid, Arnao.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 364-367.
  - (1998), "Más poética", en Correyero, I. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD ediciones, p. 35.
- Barella, J. (1987), *Después de la modernidad. Poesía española en sus lenguas literarias*. Barcelona, Anthropos,
- (1998), "De los novísimos a la poesía de los 90", en *Clarín*, n° 15, Oviedo, mayo-junio, pp. 13-18.
  - (2002), *CCJ en las ciudades*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Barnatán, M. R. (1997), "La poesía vive", en *Letra Internacional* n° 5, julio-agosto, p. 25.

- Barrón, L. (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 35-36.
- Barroso, E. (1991), *Poesía andaluza hoy (1950-1990)*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- Barth, J. (1984), "Literatura posmoderna", en *Quimera* 46-47, pp. 13-19.
- Batlló, J. (1974), *Poetas españoles poscontemporáneos*. Barcelona, El Bardo.
- Bautista, A. (1988), *Cárcel de amor*, Sevilla, Renacimiento.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 454-455.
  - (1999), "Poética", en García Martín (1999), *La generación del 99*, Oviedo, Nobel, pp. 113-114.
  - (2001), "¿Quieres comprometerte conmigo?", en *Revista de Poesía, Poesía en el campus*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, abril, pp. 8-10.
- Bayo, E. (1994), *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lleida, Pagés.
- Blanco, A. (1996), "Escritora, feminidad y escritura en la España de medio siglo", en Zavala, I. (coord.) (1996) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*, Anthropos, Barcelona, 1996, pp. 9-38.
- Blanco Asenjo, R. (1885) Prólogo a Sofía Casanova, Poesías XV, *apud* Quance, R. (1987), "Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres", en *La balsa de la Medusa* nº 4, pp. 73-96.
- Blanco, C. (1998), "De Rosalía de Castro a Olga Novo: cuerpos, mentes, bellas, bestias, en Carabí, A. y Segarra M. (eds.) (1998), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, Universidad de Barcelona, pp. 117-125.
- Blanco, M. (1998), *A cierta distancia*, Granada, Cuadernos del Vigía.
- Beauvoir, S. de (1949), *El segundo sexo*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Bejarano, F. (1990), "Poetisas" en *Diario de Jerez*, Suplemento Citas nº 64, 24 marzo. Recogido en *La torre de marfil* (1992), Sevilla, Renacimiento, pp. 39.
- (1991), *La poesía más joven. Una antología de la nueva poesía andaluza*. Sevilla. Quasyeditorial.
- Benegas, N., y Munárriz, J. (eds.) (1997), *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española. Antología*. Madrid, Hiperión, 1998<sup>2</sup>. Introducción de Noni Benegas.
- Benegas, N. (1998), "Cuando ellas toman la palabra", entrevista de Ana Nuño en *Quimera*, nº 167, marzo, pp.8-14.
- (1999), Debate con C. García y Carlos Álvarez-Ude, en García, C. (coord.) (1999), *Ínsula* nº 630, "Poetas españolas en el fin de siglo", junio, 7-14, Madrid.
  - (2000), "Cartografía lesbiana: Una travesía", en Suárez Briones, B. *et alii* (eds.) (2000), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona. Icaria, pp. 85-102.
  - (2002), *Las entretelas sedosas*, Montilla Aula de Poesía Casa del Inca.
  - (2003), "Entrevista a Julia Uceda", en *Quimera* nº 236, noviembre, pp. 57-62.
- Benítez Reyes, F. (1983), "Florilegios, florecillas y floripondios", en *Fin de siglo*, 5, Jerez de la Frontera,

- (1995) "La nueva poesía española. Un problema de salud pública", en *Claves de la Razón Práctica* 58, diciembre, pp. 52-55.
  - (1996) "Confesiones de un poeta de la experiencia arrepentido", en *Clarín*, 2 marzo-abril, pp. 84-88.
- Bieder M. (1996), "Emilia Pardo Bazán y la emergencia del discurso feminista", en Zavala, I. (1996), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*. Anthropos, Barcelona, pp. 75-110.
- Bonino Méndez, L. (1998), "Los varones ante el cambio de las mujeres", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 4.  
<http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
- Borja, C. (1978), *Con la boca abierta*, Barcelona, edición de la autora.
- (1980), *Buscando el aroma*, Barcelona, Ámbito Literario.
  - (1987), *Libro de Ainakls*, Jerez, Arenal.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 221-232.
  - (2000), *Libro de Ainakls / Libro de la Torre*, Barcelona, El Bardo.
- Breitling, G. (1986), "Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina", en *Estética feminista*, Barcelona. Icaria.
- Buenaventura, R. (1985), *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*, Madrid, Hiparión, 1987<sup>2</sup>
- (1986), "La marcha de las diosa blancas", en *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, Málaga.
- Bunge, M. (1985), *Pseudociencia e ideología*, Madrid, Alianza.
- Cabello, M. (1991), *El fruto de Aljamía*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba.
- Camp de l'arpa (1978), "La mujer en la literatura" nº 47, febrero, Barcelona, ed. Luis Porcel.
- Campmany, L. (1998), *Travesía del olvido*, Madrid, Hiparión.
- Canelo, P. (1971), *Lugar común*, Madrid, Adonais.
- (1979), *Habitable (Primera poética)*, Madrid, Adonais.
  - (1986), *Tendido verso. Segunda poética*, Madrid, Caballo Griego para la Poesía.
  - (1990), *Pasión inédita*, Madrid, Hiparión.
  - (1999), *No escribir*, Sevilla, Algaida.
  - Canelo, (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 97-112.
  - (2002), "Unos versos inéditos en la memoria", en Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, El Ciervo, Pretextos, pp. 149-152.
- Cano, José L. (1993), *Quinta antología de Adonais*, Madrid, Rialp.
- Cano Ballesta, J. (2001), *Poesía española reciente (1980-2000)*, Madrid, Cátedra.
- (2003), "Los poetas tienen mucho que decir", en *El Ciervo* nº 625, abril, pp.14-16.
- Cañas, D. (1985), "La posmodernidad cumple 50 años en España", en *El País*, 28 de abril.

- (1989), "El sujeto poético posmoderno", en *Ínsula* nº 512-513, agosto-septiembre, pp. 52-53, Madrid.
- Carabí, A. y Segarra M. (eds.) (1998), *Belleza escrita en femenino*, Barcelona, universidad de Barcelona.
- (1994), *Mujeres y literatura*, Barcelona, PPU.
- (2000), *Reescrituras de la masculinidad*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- (2000), *Feminismo y crítica literaria*, Barcelona, Icaria.
- (2000), *Nuevas masculinidades*, Barcelona, Icaria.
- Carbonell, N. y Torras, M. (eds.) (1999), *Feminismos literarios*, Madrid, Arco/libros.
- Carnero, G. (1983), "La corte de los poetas: los últimos veinte años de poesía española en castellano", en *Revista de Occidente*, Madrid, 23 abril, pp. 43-49.
- Carretero, J. M. (El Caballero Audaz) (1914), "Nuestras visitas: La Condesa de Pardo Bazán", en *La Esfera*, 7.
- Caruncho, C. y Mayobre, P. (1998), "El problema de la identidad femenina y los nuevos mitos", en *Novos dereitos: Igualdade, diversidade e Disidencia*, Santiago de Compostela, ed. Tóculo, pp. 155-172.
- Carvajal, A. (1990) [Carta a Enrique], en Martín Pardo, 1990, Madrid, Hiperión, pp. 100-101.
- (1995), De métrica expresiva frente a métrica mecánica (Ensayo de aplicación de las teorías de Miguel Agustín Príncipe), Granada, Universidad de Granada.
- (1999), *Una perdida estrella. Antología*, edición y estudio de Antonio Chicharro, Madrid, Hiperión,
- (2002), *Metáfora de las huellas (estudios de métrica)*, Granada, Jizo de Literatura Contemporánea.
- (2003), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, ed, de Antonio Chicharro. Granada, Universidad.
- (2004), *Poética y poesía*, Madrid, Fundación Juan March.
- Casado, M. (1999-1991), "Crítica y ficción (Acerca del estatuto de la crítica como género literario)", en *La balsa de la medusa* 15, 16, 17, pp. 3-28.
- (1992), "Seis lecturas y un prólogo", en *Espacio/Espaço escrito* nº 8, Badajoz, invierno de 1992, pp. 21-28.
- (1994), "87 versus 78", en *Ínsula* nº 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 6-8, Madrid.
- (1995) "¿Hacia una nueva crítica?", en *Ínsula*, pp. 587-588, Madrid.
- Castaño, Y. (2005), "Entrevista" de Luis Ventoso en *La voz de Galicia*, A Coruña 6 de enero.
- Castellet, J. M. (1970), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Barral.
- Castilla del Pino, C. (1983), "El psicoanálisis y el universo literario" en Aullón de Haro, P. (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, pp. 275-280.
- (2001), "El sujeto como sistema", en Hermsilla M. A. y Pulgarín A. (eds.) *Identidades culturales (Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales)*, Córdoba, octubre, 1999, Universidad, pp. 383-407.

- Castillo J. (1994), *Poética*, en *Ínsula* nº 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 21.
- (1999), *Palimpsesto*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Castro, R. de (1993), *Obras completas*, Madrid, Turner.
- *Las literatas* (1865), en *Obras completas*, Madrid, Turner.
- Castro, J. (1982), *Del dolor y las alas*, Villanueva de Córdoba, Ayuntamiento.
- (1985), *Paranoia en otoño*, Valdepeñas.
  - (1986), *Narcisia*, Barcelona, Taifa Poesía.
  - (1989), *Arte de cetrería*, Huelva, Diputación, 1996<sup>2</sup>.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 57-76.
  - (1995), *Alada mía, antología 1978-1995*, (Incluye *Cóncava mujer* 1978)( *Del dolor y las alas*, (1982), *Narcisia* (1986), *Fisterra* (1992), *No temerás* (1994), Córdoba, Diputación provincial.
  - (1997), "Respuestas al cuestionario", en Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 156-158.
  - (1998), "II Encuentro nacional de poetas españolas", en *Ficciones*, nº 3, Granada, pp. 85-87.
  - (1999), "Mi canon: desde la diferencia", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 49-56.
  - (2000), *Del color de los ríos*, Esquíó, El Ferrol.
  - (2000), *El extranjero*, Madrid, Rialp.
  - (2003), "La revolución está aquí. Poesía andaluza escrita por mujeres, en *Meridiam*, nº 29, Sevilla, Instituto andaluz de la Mujer, pp. 50-55.
- Castro, M. (2000), "Poética. (cualquier palabra no sirve)", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, p. 54.
- Castro, L. (1984), *Odisea definitiva*. Libro póstumo, Madrid Arnao.
- (1987), *Los versos del eunuco*, Madrid, Hiperión.
  - (1990), *Los hábitos del artillero*, Madrid, Visor.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 283-296.
  - (1992), *Ballenas*, Madrid, Hiperión.
  - (1997), *De mí haré una estatua ecuestre*, Madrid, Hiperión.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 608-610.
- Celaya, G. (1972), *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid-Gijón, Júcar.
- (1975), *Itinerario poético*, ed. del autor, Madrid, Cátedra.
- Cerezo Galán, P. (2003), *El mal del siglo. El conflicto entre Ilustración y Romanticismo en la crisis finisecular del siglo XIX*, Madrid, Biblioteca Nueva-Universidad de Granada.
- Cervantes, M. de, *Viaje al Parnaso*, en *Cervoantes Virtual*.  
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05816129800581640759079/index.htm>
- Chacel, R. (1994), *El Mundo*, sábado 12 marzo.
- Chacón, D. (2003), "Entrevista", en *El Semanal ABC*, 2 de febrero.

- Chicharro Chamorro A. (1987), *Literatura y saber*, Sevilla, Alfar.
- (1988), "Poesía, ideología e historia (aspectos introductorios)", en Chicharro, A. (2002), *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 25-29.
  - (1992) "Alto y claro sobre el silencio crítico literario" en "Periodismo y escritura", en *Ideal Artes y Letras*, 4 de abril.
  - (1994), "Teoría de la crítica sociológica", en Aullón de Haro, P. (ed.), *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Trotta, pp. 387-453.
  - (1996a), "El espacio de la sociología literaria: cuestiones epistemológicas", en Sánchez Trigueros, A. (dir.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, pp. 11-24.
  - (1996b) "La ciencia de la literatura, en Hernández Guerrero, J. A. (coord.) (1996), *Manual de teoría de la Literatura*, Sevilla, Algaida, pp.121-137.
  - (1999), "Edición y estudio previo", en Carvajal, *Una perdida estrella. Antología poética*, Madrid, Hiperión.
  - (1999), "Rosaura Álvarez o la palabra embriagadora", en Chicharro A. (2002), *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 350-353.
  - (2002), *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Diputación Provincial.
  - (2001), "La poesía de Ángeles Mora, materia de luz", en Chicharro, A. (2002), *La aguja del navegante (Crítica y Literatura del Sur)*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 362-363.
  - (2003), *El corazón y el lúgano (Antología plural)*, de Antonio Carvajal, Granada, Universidad de Granada.
  - (2004), *Aviso para navegantes*, Granada, Alhulia.
  - (2005), *El corazón periférico. Sobre el estudio de literatura y sociedad*, Granada, Universidad de Granada.
- Ciplijauskaitė, B. (1988), "El compromiso alado de M<sup>a</sup> Victoria Atencia", en Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 265-275.
- (1990), "Los diferentes lenguajes del amor", en Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 227-241.
  - (ed) (1991) *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes.
  - (1995), "Hacia la afirmación serena: nuevos rumbos en la poesía de mujer", en Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 277-291.
  - (1997), "Los paisajes con alma de María Sanz", en Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 193-206.
  - (1997), "De Medusa a Melusina: recuperación de lo mágico", en Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 293-310.

- (2000), "Escribir el cuerpo desde dentro" en Biruté (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp.337-355.
  - (2002), "Desde la marginalidad hacia el centro a través de la palabra", en Hermsilla M. A. y Pulgarín A. (eds.) (2002), *Identidades culturales (Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales, Córdoba, octubre 1999, Universidad, pp. 211-228.*
  - (2003) "Intemporal, sin fecha, desde siempre volabas", en Mora, A. (ed.) (2003), en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 92-105.
  - (2004), *La construcción del "yo" femenino en la literatura*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- Cixoux, H. (1995), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos-Dirección General de la Mujer.
- Claret A. (1862), *Instrucción que debe tener la mujer para desempeñar bien la misión que el Todopoderoso le ha confiado*, Barcelona, Librería Religiosa.
- Clement, C. y Kristeva, J. (2000), *Lo femenino y lo sagrado*, Cátedra, Madrid.
- Cobos, M. (1994), "La mitología en la obra poética de Ana Rossetti y Juan Cobos Wilkins", en Gómez Canseco, L. (ed.) (1994), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad, pp. 210-239.
- Coco, Emilio (1986), *Abanico. Antología della poesía spagnola d'oggi*, Bari, Editorial Levante.
- Colaizzi, G. (1993), *La construcción del imaginario socio-sexual*, Valencia, col. Eutopías.
- Colectivo Alicia Bajo Cero (1994), *Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*, Valencia. Episteme, col. Eutopías.
- (1997), *Poesía y poder*. Valencia, Ediciones Bajo Cero-U.E.P.V.
- Colomer, M. (1999), *Crónicas de altanería*, Barcelona, March, 2003<sup>2</sup>.
- (2003), *La gracia y el deseo*, Barcelona, March,
- Conde, C. (1954), *Poesía femenina viviente*, Madrid, El Arquero; Barcelona: Bruguera, 1967<sup>2</sup>.
- (1967) *Poesía femenina española (1939-1950)*, Barcelona, Bruguera.
  - (1971) *Poesía femenina española, (1050-1970)*, Barcelona, Bruguera.
- Contreras, P. (1910), *Mis distracciones*, Madrid, Impr. A. Álvarez,
- Corominas, J. (1985), *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos.
- Coronado, C. (1991), *Poesías*, ed. de Noël Valis, Madrid, Castalia.
- (1846), "Al Sr. Director", en *El Defensor del Bello Sexo*, 8 de febrero, p. 97.
  - (1852), "La libertad", *Poesías de la señorita doña Carolina Coronado*, Madrid, 1852, *apud* Rodríguez Cuadros, E. y Haro Cortés, M. (1999), *Novela de mujeres en el barroco. Entre la rueca y la pluma*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 51.
  - (1993), *Carolina Coronado. Obra poética*, Torres Nebrera, G. (Ed.), Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- Correyero, I. (1988), *Lianas*, Madrid, Hiperión.
- (1993), *Crímenes*, Madrid, Libertarias.
  - (1996), *Diario de una enfermera*, Madrid, Huerga y Fierro.

- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 286-288.
  - (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD.
  - (1998), *Como cuando coges una trucha en las manos*, Galaroza, ed. Piratas.
  - (2003), *Amor tirano*, Barcelona, DVD.
- Cózar, R. de (1988), *Polvo serán... Antología de poesía erótica actual*, Sevilla, El Carro de la Nieve.
- Crespo, P. (1964), "Pilar Paz Pasamar, poeta gaditana", en *La Estafeta Literaria* n° 287, 14 de marzo.
- Cros, E. (1986), *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid, Gredos.
- Cruz Casado, A. (ed.) (1997), *El cortejo de Afrodita. Ensayos obre Literatura hispánica y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana.
- Cruz, J. (1997), "Poesía para siempre", en *Letra Internacional* n° 5, julio-agosto, pp. 41-42.
- Cuadernos del Sur*, (1995), "Poesía actual" n° 384, Córdoba, 2 febrero, pp. 27-42
- Cuenca, L. A. (1979-80), "La generación del lenguaje", en *Poesía*, Madrid, 5-6.
- Darío R. (1986), *Prosas Profanas*.  
<http://www.ibw.com.ni/~ivanp/dario.html#liminares>
- Debicki, A. (1989), "La poesía posmoderna de los novísimos: una nueva postura ante la realidad y el arte", en *Ínsula* n° 505, pp. 15-16.
- (1994), "La evolución de la poesía posmoderna, 1978-1990", en *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos, 1997<sup>2</sup>.
- Debold, E. et alii (1993), *Mother daughter revolution. From betrayal to power*, trad. cast. *La revolución en las relaciones madre hija*, Barcelona, Paidós, 1994, en Victoria Sau, *Diccionario ideológico feminista*, II Barcelona, Icaria.
- Deville, G. (1844), "Influencia de las poetisas españolas en la literatura", en *Revista de Madrid*, segunda época XI, pp. 190-199, apud Rodríguez Cuadros, E. y Haro Cortés, M. (1999), *Novela de mujeres en el barroco. Entre la rueca y la pluma*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Díaz-Diocaretz, M., Zavala, I. M. (ed.) (1992), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero.
- (eds.) (1993-2000), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 6 vols.
  - (1999), *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Díaz-Diocaretz, M. (1986), "Estrategias textuales: Del discurso femenino al discurso feminista", en *La mujer en cambio*, Molinos, marzo, 38-48
- (1990) "Para el discernimiento del patrimonio femenino del sociolecto", en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, Sevilla, 5, pp. 129-144.
  - (1999), "La palabra no olvida de donde vino". Para una poética dialógica de la diferencia", en Díaz-Diocaretz, M.; Zavala, I. M. (1999) *Breve Historia feminista de la literatura española ( en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos, pp. 77-124.

- Díaz-Plaja A. (1978), "Acotaciones a un seminario sobre Virginia Woolf", en *Camp de l'arpa*, Barcelona, ed. Luis Porcel, pp. 29-30.
- Díaz, R. (1989), *La célula infinita*, Sevilla, Algo nuestro.
- (1992), *Cuarto de los humildes*, Alicante, Aguaclara.
  - (1993), *Tenebrario*, El Ferrol, Esquíu.
  - (1994), *Juan-Juan*, León, Provincia.
  - (2000), *Monólogos con la SE-30*, Madrid, Endymión.
  - (2003), *Gata mamá*, Madrid, Hiperión.
- Diego, G. (1934), *Poesía española, Antología, Contemporáneos*, Madrid, Signo.
- Dietz, B. (1985), "Poesía española última: ¿premodernidad o posmodernidad?", en *Pasajes* 3, pp. 77-81.
- Díez de Revenga, F. J. (2003), "Dionisia García: verso y prosa de una escritora singular, en <http://www.abelmartin.com/aper/dgarcia/fjdr.html>
- Domínguez, C. (1999), "¿El canon en la poesía escrita por mujeres?", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 57-64.
- d'Ors, M. (1994), *En busca del público perdido. Aproximación a la última poesía española joven (1975-1993)*, Granada, Impredisur.
- Dreymüller, C. (1993), "La presencia de la mujer en las antologías poéticas", en *Zurgai*, nº 20-22, Bilbao, junio, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 20-22.
- (1999), "El canon de las mujeres. A propósito de la poesía de Ana María Fagundo, Cristina Peri Rossi y Ana Rossetti" en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 65-80.
  - (2003), "El legado de Nelly Sachs" en Mora, A. (ed.) (2003), *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 215-220.
- Durán, M. Á. (2002), *Si Aristóteles levantara la cabeza*, Junta de Andalucía, Sevilla.
- Durán, E. (1989), *El dos de pecho. Cien años de sujetador. Antología*, Sevilla, El Carro de la Nieve.
- Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, El Ciervo, Pretextos.
- Egea, J.; Salvador, A.; García Montero, L. (1983), *La otra sentimentalidad*, Granada, D. Quijote.
- El deseo de la palabra*, [s/a] [programa y antología del IV Encuentro de poetisas celebrado en Málaga, 1999]
- El Cultural* (1993), "El club de los poetas jóvenes", ABC Madrid, 12-marzo, pp. 6-21.
- Elguero, I. (2002), *Inéditos. 11 poetas*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Eloy García, M. (1998), "Ensayo de bio-biliografía. (A modo de poética)", en Correjero, I. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona, DVD, p. 95.
- (2001), *Metafísica del trapo*, Madrid, Torremozas.
- El Urogallo* (1987), "Poesía última" nº 12, Madrid, abril.
- Emilio, "Las cartas de las mujeres", en *La Familia*, 21 de enero de 1876, pp. 17-18 *apud* Gold, H. "Una postdata imprescindible: cartas y epistolarios en el canon literario del siglo XIX", en Martínez Cachero *et alii* (ed.), (1999) *La*

elaboración del canon de la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S.L.E.S. XIX, Barcelona, 20-22 de octubre.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000004.html>

Encuesta a poetas, críticos y editores, (1994), en *Ínsula* nº 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp.11-21.

Enrique A. (1986a), "Vestales ante el altar de Apolo", en *El Carro de la Nieve*, Sevilla.

- (1986b) "Usted, por ejemplo (y con perdón)", en *Diario Sur*, Málaga 2 agosto.

Escaja, T. (2005), "Refracción del código del lenguaje: Herencia, ruptura y celebración en poetas españolas contemporáneas", en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*,

<http://www.ucm.es/unfo/especulo/numero29/tescaja.html>

Escolano, M. (1984), *Las bacantes*, Madrid, Catoblepas.

- (1986), *Felina calma y oleaje*, Córdoba, Diputación Provincial.

- (1988), *Malos tiempos*, Almería, Ayuntamiento; 2001, Cuenca, El Toro de Barro.

- (1991), *Estelas*, Madrid, Torremozas.

- (1993), *Reales e imaginarios*, Palencia, Astrolabio.

- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 534-536.

- (2000), *Islas, Cuadernos del Mediterráneo*, Cuenca, El Toro de Barro.

- (2001), *No amarás*, Cádiz, Diputación Provincial.

- (2002), *Islas*, Madrid, Ediciones La Palma.

Escuín, M. L. (1975), *Extrasístole*. Granada, Universidad de Granada.

- (1994), *Los versos en peligro*, Madrid, Incipit.

- (2001), *Empleo terrenal*, Barcelona, Devenir.

Espada Sánchez, J. (1989), *Poetas del sur*, Madrid, Espasa-Calpe.

Ezama Gil, A. (1999), "El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura", en Martínez Cachero *et alii* (eds.) (1999), *La elaboración del canon de la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S.L.E.S. XIX* (Barcelona, 20-22 de octubre).

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000004.htm>

Fagundo, A. M. (1990), *Obra poética 1965-1990*, Madrid, Endymión.

- (1994), *Antología (1965-1989)*, Martín Herrarte (ed.), Canarias, Gobierno de Canarias.

Falcó, J. L. (1994), "Historias literarias y antologías poéticas", en *Diablotexto* 1, Valencia, pp. 29-40.

Fariña Busto, M. J. (2000), "Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi", en Suárez Briones, *et alii* (eds.) (2000), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, pp. 235-248.

Feijoo, B. J. (1997), *Teatro Crítico Universal*, Barcelona, Icaria.

Fernández Almagro M., (1927), "Con motivo de M<sup>a</sup> Teresa Rocas Togores", en *La Gaceta Literaria* nº 3, 1 febrero.

- Fernández Iglesias, A. (ed.) (2001), *Once (poetas) para trescientos (lectores)*. (Mujeres poetas en el país vasco), Madrid, Ed. La Palma.
- Ferrer del Río, A. (1846), *Galería de la literatura española*, Madrid, Mellado, p. 309.
- Ferreras, J. I. (1984) "Mujer y literatura", en *Actas IV Jornadas Literatura y vida cotidiana* (1984). Madrid, Universidad Autónoma, pp. 39-52.
- Feu, A. (1999), *Panorama de la poesía andaluza desde la postguerra hasta la actualidad*, Sevilla, Consejería de Educación y Ciencia.
- Figuera Aymerich, A. (1986), *Obras completas*. Madrid, Hiperión.
- Flores, M. J. (1984), *De tu nombre y la tierra*, Badajoz, Asociación de la Prensa.
- (1986). *Oscuro acantilado*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 503-504.
- Freixas, L. (1999), "Mujer y literatura", en *Babelia*, (El País 6 marzo), p. 8.
- (2000), *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino.
- Fuentes, V. (1995), "La cuestión del posmodernismo en las letras españolas", en Monleón, (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid. 1995, pp. 325-335.
- Fuertes, G. (1981), *Historia de Gloria: Amor, humor y desamor*, Madrid, Cátedra.
- (1984), *Obras incompletas*, Madrid, Cátedra.
- Gallego Roca, M. (1999), *Antología de la joven poesía granadina*, Granada, Caja General de Ahorros.
- Garbí, T. (1997), *Mujer y literatura*, Valencia, Episteme.
- García, Ariadna G. et alii (2003) *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*. Madrid, Hiperión.
- García, D. (1989), *Diario abierto*, Madrid, Trieste.
- (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord.) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, p. 24.
  - (2003), "Entrevista", en [www.um.es/scultura/poesia/dactilo03.pdf](http://www.um.es/scultura/poesia/dactilo03.pdf)
- García, C. (1986), *Por mí no arderán los quicios ni se quemarán las teas*, León, Claraboya.
- (1990), *Desdén*, Madrid, Libertarias.
  - García, C. (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 189-202.
  - (1993), *Pormenor*, Madrid, Libertarias
  - (1994), *Ayer y calles*, Madrid, Visor.
  - (1994) "Poco a poco he dejado de ser ella para ser una", en *Ínsula* n° 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 22-23.
  - (1998), *Cuántas llaves*, Barcelona, Icaria.
  - (1997a) "Tres poetas del noroeste", en *Zurgai*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 88-93.
  - (1997a), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 227-229.
  - (1997b), "Respuestas al cuestionario", en Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 236-238.

- (coord.) (1999), "Poetas españolas en el fin de siglo", en *Ínsula*, 630 , junio, (1999), "El cajón lleno de fragmentos que brillan" en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 81-90.
  - (2000), "Poética", en Sanabria, P., (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 63-64.
  - (coord.) (1999), Poetas españolas en el fin de siglo, en *Ínsula*, nº 630, junio.
  - (2000), "V Encuentro de mujeres poetas", en *La manzana Poética*, Córdoba, Litopress, p. 14.
  - (2001), Entrevista en Vargas, R. (2001), *21 de últimas. (Conversaciones con poetas andaluces)*, Huelva, Asociación literaria Huebra, pp.12-17.
  - (2002), "El estribillo del alma", en Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pretextos, pp. 187-189.
  - (2003), "Sobre la función de la poesía", en Mora A. (ed) (2003), *Palabras cruzadas. Actas del VII Encuentro de mujeres poetas*. Granada, Universidad de Granada, pp. 167-170.
- García M. A. (2003), "Las funciones de la poesía o el espectáculo de la subjetividad", en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 171-176.
- García de la Concha, V. *ABC literario*, [1997], p. 9.
- (1997), "Ellas tienen la palabra", en *ABC literario*, 31 octubre, Madrid, p. 9.
- García Martín, J. L. (1980), *Las voces y los ecos*, Madrid-Gijón, Júcar.
- (1983), *Poesía española 1982-83. Crítica y antología*, Madrid, Hiperión.
  - (1988a), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral.
  - (1988b), "Formas de la crítica" en García Baena, P. et alii (eds.) *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces, Córdoba, Ayuntamiento, pp. 131-133.
  - (1992a), *La poesía figurativa. Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento. Incluye "Las devociones de Ana Rossetti". *La poesía figurativa Crónica parcial de quince años de poesía española*, Sevilla, Renacimiento.
  - (1992b), "La poesía" en Darío Villanueva et alii.(1992), *Los nuevos nombres: 1975-1990. Historia y crítica de la literatura española*, tomo 9 ed. Crítica, Barcelona, pp. 94-248.
  - (1995), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Peixe, 1998<sup>2</sup>.
  - (1996a), *Treinta años de poesía española*, Sevilla-Granada, Renacimiento-La Veleta.
  - (1996b), *Como tratar y maltratar a los poetas*, Gijón, Libros del Peixe.
  - (1999), *La generación del 99*, Oviedo, Ediciones Nobel.
- García Montero, L. (1983), "La otra sentimentalidad", en J. Egea, Á. Salvador y L. García Montero, 1983, pp. 11-15.
- (1993), *Confesiones poéticas*, Granada, Diputación Provincial.

- (1994), "Una musa vestida con vaqueros", en *Ínsula* nº 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 24-25.
  - y Muñoz Molina, A, (1994), *Por qué no es útil la literatura*, Madrid, Hiperión.
- García Posada, M. (1996), "La nueva poesía (1975-1992)", en *Poesía española*, tomo 10, Barcelona, Crítica.
- García Sánchez, (1997), "Editar poesía", en *Letra Internacional*, nº 5, julio-agosto, pp. 39-40.
- García Valdés, O. (1986), *El tercer jardín*, Valladolid, ed. del Faro.
- (1994), *Ella, los pájaros*, Soria, Diputación Provincial
  - (1996), "Poesía escrita por mujeres", en *El Crítico*, Revista virtual de la Escuela de letras, Madrid, noviembre, pp. 1-14.
  - [http://www.escueladeletras.com/el\\_critico/consulta.php?id=11&inicio=0&buscar=Garc%EDA+Vald%E9s](http://www.escueladeletras.com/el_critico/consulta.php?id=11&inicio=0&buscar=Garc%EDA+Vald%E9s)
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 126-129.
  - (1997), *Caza nocturna*, Madrid, Ave del Paraíso.
  - (1999), "El canon y la poesía escrita por mujeres", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 91-96.
  - (1999), "Mundo, experiencia, lenguaje: el yo poético. (Un coro de solistas)", en García, C. (coord.) (1999), *Ínsula*, nº 630, "Poetas españolas en el fin de siglo", pp.15-21.
  - (2003), Entrevista en *Diario Córdoba*, 29 octubre, p. 53, (con motivo de su participación en "Los martes poéticos de la Academia", en la Real Academia de Córdoba el 28 de octubre de 2003).
- Garrido Moraga, A. (1995), *El hilo de la fábula. Una antología de poesía española actual*, Granada, Ed. Antonio Ubago.
- Gascón, Vera, E. (1992), *Un mito nuevo: la mujer como sujeto / objeto literario*, Madrid, Pliegos.
- Gaspar, S. (2001), "Sobre la posibilidad del compromiso social en la reciente poesía española", en *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización*, Poesía en el Campus, Universidad de Zaragoza, abril, pp.13-16.
- Geist, A. L. (1995), "Poesía, democracia y posmodernidad: España 1975-1990", en Monleón (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, pp. 143-150.
- Gil de Biedma, J. (1980), *El pie de la letra. Ensayos completos*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1994.
- Gilbert, S. M. y Gubar, S. (1979), *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, 1998, Madrid, Cátedra.
- Gilmore, D. (1990), *Hacerse un hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, 1994, Barcelona, Paidós.
- Giménez, E. (2000), *Mar de Pafos*, Madrid, Hiperión.
- Gimeno de Flaquer. C. *La mujer Española*, Madrid, Imprenta de Miguel Guijarro, p. 211.

- Gómez Canseco, L. (ed.) (1994), *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Huelva, Universidad.
- Gómez de Avellaneda *Álbum cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860), en Sánchez Llama, (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad, p. 92.
- Gómez, T. (2003), "En torno a la función de la poesía", en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 177-182.
- González, A. (1980), "Poesía española contemporánea", en *Los cuadernos del Norte*, 3, agosto-septiembre, p. 7.  
<http://www.librodenotas.com/poeticas/>
- González España, P. (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 376-377.
- (1997), *El cielo y el poder*, Madrid, Hiperión.
- González de Gambier, E. (2002), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Síntesis.
- González Muela, J. (1973), *La nueva poesía española* Madrid, Alcalá.
- González, M. G. (2003), "Aurora Luque", en *Mercurio*, Sevilla, diciembre, p. 38.
- González Fernández, H. (2003), "Cordelia pone el caleidoscopio en el ojo del cíclope" en Mora, A. (ed.), *Palabras cruzadas, VII Encuentro de mujeres poetas*, Granada, Universidad de Granada, pp. 221-230.
- Gracia, J. (2000), *Los nuevos nombres: 1975-2000*, en Rico, F. (2000), *Historia y Crítica de la Literatura Española*, pp. 97-113.
- Grande, G. (1996), *El libro de Lilit*, Sevilla, Renacimiento.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 586-588.
- (2003), *La llave de niebla*, Madrid, Calambur.
- Guillén Acosta, C. (2000), *Poesía española (1935-2000)*, Barcelona, Casals.
- González, A. (2002), "Sobre la poesía: un alegato", en *Artes poéticas*,  
<http://www.librodenotas.com/poeticasYArchivos/005200.html>
- Gullón, R. (dir.) (1992), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Alianza.
- Gutiérrez, G. (1991), *La poesía ignorada. Antología*, Barcelona, Roure.
- (2001), *De mares y espumas*, Barcelona, La mano en el cajón.
- (2004), *La mirada y el viaje*, Barcelona, La mano en el cajón,
- Gutiérrez, M. (1981), *El grillo, la luz y la novia*, Madrid, Entregas de la Ventura.
- (1989), *La mordedura blanca*, Córdoba, Ayuntamiento.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 302-303.
- Guzmán, A. (1981), *Poemas de Lida Sal*, Madrid, Libros Dante.
- (1986), *Usted*, Madrid Hiperión, 1994<sup>4</sup>.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 517-518.
- (1998), *Calendario*, Madrid, Hiperión.
- (2005), *El príncipe rojo*, Madrid, Hiperión.
- Hermosilla, M. A. (2000), "La construcción del sujeto lírico en las mujeres", en *La manzana poética*, pp. 8-13.

- Hermosilla M. A. y Pulgarín, A. (eds.), *Identidades culturales (Actas del Congreso Internacional Identidades Culturales, Córdoba, octubre, 1999)*, Córdoba, Universidad.
- Hernández Quintana, B. (1999), "El canon en las escritoras canarias del siglo XX", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 97-104.
- Herrera, A. (1997), "El futuro: una poesía de emergencia", en *Letra Internacional* nº 5, julio-agosto, pp. 46-47.
- Herrero Granado, M. D. (1998), "Como agua para aceite: los hombres y la causa feminista", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 4.  
<http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
- Hora de Poesía* (1995), "Dossier poesía española", pp. 97-100.
- Hurtado, A. (1996), "Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho", en Zavala, I. (1996) *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*, Anthropos, Barcelona, pp. 139-154.
- Ibeas Vuelta, N. (1998), "Hombres y feminismo. Resistencias de una antinomia impertinente", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 4.  
<http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
- Iglesias, A. (1985), *Un lugar para el fuego*, Madrid, Rialp.
- (1988), *Memorial de Amauta*, Madrid, Endimión.
  - (1988), "Poética urgéntica y vánica", en García Martín (1988), *La generación de los ochenta*, Valencia, Mestral, pp. 244-246.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 265-282.
  - Iglesias (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 265-282.
  - (1996), *Dados y dudas*, Valencia, Pre-textos.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 426-427.
  - (2003), *Antes de nada, después de todo*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- Iglesias, A. y Velasco, L. (2003), *Intravenus*, Huelva, Diputación.
- Ínsula* (1984), "Encuesta", nº 454, septiembre.
- (1991), "Poesía española 1990-1991", nº 534, junio.
  - (1992), "Poesía española. Rescates y novedades", nº 541, enero.
  - (1993), "Poesía española. Rescates y novedades", nº 553, enero.
  - (1994), "Los pulsos del verso. Última poesía española", nº 565, enero.
  - (1996), "Un viaje de ida y vuelta. El canon", nº 600, diciembre.
  - (1999), "Poetas españolas en el fin de siglo", nº 630, junio.
- Irigaray, L. (1992), *Yo, tú, nosotras*. Madrid. Cátedra.
- Janés, C. (1979), *Antología personal*, Madrid, Rialp.
- (1983), *Eros*, Madrid, Hiperión.
  - (1986), *Kampa*, Madrid, Hiperión.

- (1988), *Lapidario*, Madrid, Hiperión.
  - (1989), *Creciente fértil*, Madrid, Hiperión.
  - Janés (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 39-56.
  - (1999), *Libro de los pájaros*, Valencia, Pre-textos.
  - (2002a), "A Ulises, in memoriam", en Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, Pretextos, pp. 131-1934.
  - (2002b), "La voz de Ofelia", en *Clarín*, nº 40, Oviedo, julio-agosto, pp. 53-57.
  - (2003), "Los cantos de las mujeres afganas: las voces más ocultas, las voces más rebeldes...", en Mora, A. (ed.) (2003), *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 163-164.
  - (2003-2004), "Poética", en *Ficciones* nº 10-11, Granada, Ficciones, pp. 11-16.
- Jiménez, J. R. (1953), "Poesía cerrada poesía abierta", en *Prosas críticas*, selección y prólogo de Pilar Gómez Bedate, Madrid, Taurus, 1981.
- Jimeno de Flaquer, C. (1877), *La mujer española. Estudios acerca de su educación*. Madrid, Imprenta de Miguel Guijarro.
- Jiménez Faro, L. (ed.) (1986), *Voces nuevas*. Madrid, Torreozas.
- (ed.) (1989), *Breviario del deseo (Poesía erótica escrita por mujeres)* Madrid, Torreozas.
  - (ed.) (1995), *Mujeres y café*. Madrid, Torreozas.
  - Jiménez Faro, L. (2000), *Queridos ángeles*, Madrid, Torreozas.
  - (ed.) (2002), *Poetisas Españolas: Tomo IV: De 1976 a 2001*. Madrid, Torreozas.
  - (ed.) (2003), *Breviario de los sentidos (Poesía erótica escrita por mujeres)*. Madrid, Torreozas.
- Jodra Davó, C. (1999), *Las moras agraces*, Madrid, Hiperión.
- (1999), "El síndrome del mazazo. Poética", en García Martín (1999), *La generación del 99*, Oviedo, Ed. Nobel, pp. 459-461.
  - (2003), Poemas en García, Ariadna G. et alii (2003) *Veinticinco poetas españoles jóvenes. Antología*, Madrid, Hiperión.
- Jornades de debat poètic Lectures/Lectures IV, Barcelona.  
<http://www.gencat.net/icdona/>
- Jongh Rossel, E. (1982), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Juaristi, J. (1999), *Sermo humilis (poesía y poéticas)*, Granada, Diputación Provincial, col. Maillot amarillo.
- Kirkpatrick, S. (1991), *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*. Madrid, Cátedra Feminismos.
- (1992), *Antología poética de escritoras del siglo XIX*, Madrid, Castalia, Biblioteca de escritoras.
  - (1990), "La hermandad lírica de la década de 1840", en Mayoral, M. *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior, pp. 36-37.

- (1998), "La tradición femenina de poesía romántica", en Zavala, I. (coord.) (1996), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) V. La literatura escrita por mujer (del s. XIX a la actualidad)*. Anthropos, Barcelona, 1996, pp. 39-73.
- La Gaceta literaria (1927), *Mapa de poetisas*, nº 7, 1 de abril.
- (1927), *Mapa en rosa*, nº 18, 15 de septiembre.
  - (1928), *Mapa en carmín*, nº 29, 1 de marzo.
- Lakoff, R. (1975), *El lenguaje y el lugar de la mujer*, Barcelona, Hacer, 1981.
- La manzana poética, (2000), Selección de Lola Wals, María Rosal y Concha García.
- Langbaum, R. (1959), *La poesía de la experiencia. El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*. Introducción y traducción de Julián Jiménez Heffernan. Prólogo de Álvaro Salvador, (1996), Granada, Comares,
- La Página (1996) Dossier sobre "Poesía española de los 80", nº 25/26, pp.3-4.
- Lanz, J. J. (1994), "Primera etapa de una generación. Notas para la definición de un espacio poético: 1977-1982", en *Ínsula* nº 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 3-6.
- (1995), "La joven poesía española al final del milenio. Hacia una poética de la posmodernidad", en *Letras de Deusto* 25, 66, pp. 173-206.
  - (1998), "La joven poesía española. Notas para una periodización", *Hispanic Review* 66, pp. 261-187.
- Larrauri, M. (1993), "Qué es una mujer", en Campillo, N. y Barberá, E. (1993), *Reflexión multidisciplinar sobre la discriminación sexual*, Valencia, Nau Llieres.
- Laurentis, T. de (1994), *Alicia, ya no*, Madrid, Cátedra Feminismos.
- Ledesma Pedraz, M. (ed.) (1999), *Erotismo y literatura*, Jaén, Universidad.
- Lentini, R. (1994), *La noche es una voz soñada*, Pamplona, Pamiela.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 318-321.
  - (1999), *Leyendo a Alejandra Pizarnik*, Barcelona, Igitur.
  - (2000a), *Cuaderno de Egipto* Cuenca, El Toro de Barro.
  - (2000b), "El giro del cuerpo". Poética, en *Quimera* nº 189, pp. 15-18.
  - (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord.) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, p. 20.
  - (2001), *El sur hacia mí*, Barcelona, Igitur.
  - (2002), *Las cuatro rosas*, Cuenca, El Toro de Barro.
  - (2002), "Por una voz originaria", en Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, El Ciervo, Pretextos, pp. 191-192.
- Lentini, R. et alii, (2003), "Rosa Lentini o la experiencia leída", en *Animal sospechoso*, revista de poesía nº 2, otoño-invierno, Barcelona.
- Lerner, G. (1990), *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica.
- López Anglada, L. (1965), *Panorama poético español. Historia y antología 1939-1964*, Madrid, Editora Nacional.
- López, A. y Pastor, M<sup>a</sup>. A. (1989), *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Universidad de Granada, Seminario de estudios de la Mujer Feminae,

- López Cabrales, M<sup>a</sup> del M. (2000), *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea.
- López, E. (1987), *Del amor imperfecto*, Málaga, Rusadir.
- (1990), *La Fajana oscura*, Damasco, Dar Tlass Ediciones.
  - (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular.
  - (2001), *Mar de amores*, S. Sebastián de los Reyes, Universidad "José Hierro".
  - (2003), *Quince poemas (de amor adolescente)*, Montilla Aula Poética Casa del Inca.
- López Gorgé, J. (1972), "¿Existe una escritura específicamente femenina?", en *La Estafeta Literaria* n<sup>o</sup> 501, pp. 14-17.
- López, J. (1982), *Poesía épica española (1950-1980)*, Madrid, Ediciones libertarias.
- López Parada, E. (1984), *Como fruto de fronteras*, Madrid, Arnao.
- (1994), *Los tres días*, Valencia, Pre-textos.
  - (1994), "Poesía joven, poesía del afuera, poesía oculta", en *Ínsula* n<sup>o</sup> 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 9-11.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 464-466.
  - (1992), "Poética", en Villena, L. A. (1992), *Fin de siglo. Antología*, Madrid, Visor.
- Loynaz, D. M<sup>a</sup> (1992), "Un verano en Tenerife", Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, pp. 322-331 *apud* Yolanda Arencibia: "Poesía escrita por mujeres y canon en Canarias", en López E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*. Lanzarote, octubre, 1998, Cabildo Insular, pp. 15-48.
- Luca, A. (1979), *A golpes del sino*, Madrid, Taller de Poesía Vox.
- (1987), *En el banquete*, Madrid, Endymión.
  - (1990), *El don de Lilith*, Madrid, Endymión.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 233-246.
  - (1992), *La canción del samurai*, Madrid, Endymión.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 272-275.
- Luna, L. (1996), *Leyendo como mujer la imagen de la mujer*, Anthropos, Barcelona.
- (1998), "Maternalismo y discurso gainista. Colombia 1944-1948", p. 24 en *Hojas de Warmi*, 9, pp. 23-26 *apud* Victoria Sau (2001), *Diccionario ideológico feminista*. II. Barcelona, Icaria.
- Luque, A. (1982), *Hiperónida*, Granada, Universidad.
- (1990), *Problemas de doblaje*, Madrid, Rialp.
  - (1994), *Carpe noctem*, Madrid, Visor.
  - (1995), "Un cuestionario. Poética", en García Martín (1995), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Peixe, 1998<sup>2</sup>, pp. 43-46.
  - (1997a), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 411-412.

- (1997b), "Respuestas al cuestionario", en Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 278-280.
  - (1999) "Poética", en García Martín (1999), *La generación del 99*, Oviedo, Ed. Nobel, pp. 98-101.
  - "Poética" <http://www.librodenotas.com/poeticas/>
  - (2002), *Portuaria. Antología 1982-2002*. Cuenca, El Toro de Barro.
  - (2003), *Camaradas de Ícaro*, Madrid, Visor.
- Lyotard, J. F. (1978), *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Maeso, M. A. (1989), "Notas para una revisión de los femenino en literatura", en *Literatura Chilena* nº 47-50, Madrid, ed. de la Frontera, pp. 7-15.
- (1990), *Sin regreso*, Palencia, Casa de Palencia en Madrid.
  - (1996), *Trazado de la periferia*, Madrid, Vitruvio.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 214-216.
  - (2000), *El bebedor de los arroyos*, Madrid, Huerga y Fierro.
  - (2003), "Poética", en *Cierzo soriano. Poetas para el XXI*, Soria, Asociación Cultural Soria Edita.
  - (2004), *Vamos, vemos*, Salamanca, Celya.
- Magalhaes, J. M. (1997), *Poesía española de agora / poesía española de ahora*. Lisboa, Relógio d'Agua, 2 vols.
- Mainer, J. C. (1998), *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid, Visor.
- (ed.) (2001), ¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización, en *Revista de Poesía, Poesía en el campus*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, abril.
  - (2001), "Globalización o Apocalipsis: de las maneras de entenderlo", en *Revista de Poesía, Poesía en el campus*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, abril, pp. 3-7.
- Maillard, Ch. (1990), *Haiuwele*, Córdoba, Ayuntamiento de Córdoba; (2001), Lucena, Ayuntamiento de Lucena, col. Cuatro estaciones.
- (1994), *Poemas a mi muerte*, Madrid, La Palma.
  - (1996), "Las mujeres en la filosofía española", en Zavala, I. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp. 267-296.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 147-148.
  - (2004), *Matar a Platón*, Barcelona: Tusquets.
  - (2004), Entrevista en *El País*, suplemento cultural *Babelia* sábado 8 de mayo.
- Maizkurrena, M. (2000), *Tiempo*, Madrid, Hiperión.
- Manguini, S. (1996), "Las vanguardias y el discurso del deseo", en Zavala, I. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) La mujer en la literatura española (del s. XVIII a la actualidad)*, vol. III, Barcelona, Antropos.

- Manso, M. (2004), *Diario de los cuerpos*, Córdoba, Litopress.
- Marina Sáez, Rosa M<sup>a</sup> (2001-2003), "Penélope, Ulises y La Odisea en la poesía española contemporánea escrita por mujeres", en *Tropelías*, n<sup>o</sup> 112-14, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, pp. 271-283.
- Mariscal, J. M. y Pardo, C. (eds.) (2003), *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor.
- Martín, R. y Valls, F. (2003), "La poesía española en el siglo XX", en *Quimera*, n<sup>o</sup> 228-229, abril, pp. 12-47.
- Martín Gaité, C. (1987), *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa Calpe, 1992.
- Martín Pardo, E. (1970), *Nueva poesía española*. Madrid, Scorpio.
- (1990) *Nueva poesía española (1970)*. *Antología consolidada (1990)*. Madrid, Hiperión.
- Martín Vivaldi, E. (1989), Entrevista en Espada Sánchez, J. (1989), *Poetas del sur*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 43-52.
- Martínez Fernández, J. E. (1997), *El fragmentarismo poético contemporáneo*, León. Universidad de León.
- Martínez, J. E. (1997), *Antología de poesía española (1975-1995)*, Madrid, Castalia.
- Martínez de Sousa, J. de (1998), *Diccionario de usos y dudas del español actual*, Barcelona, Vox Bibliograf.
- Martínez Redondo, J. L. (1953), *Poesía femenina*, [s/l].
- Martínez Ruiz, F. (1971), *La nueva poesía española. Antología crítica*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- (1987), *ABC literario*, 25 abril.
- Massanés, M. J. "La resolución" en Reina, F. (2001), *Mujeres de carne y verso*, Madrid, La esfera de los libros.
- (1841) M. J. Massanés, Prólogo a la edición de sus *Poesías*, Barcelona.
- Mattalía, S. (2003), "Ellas danzan solas: hacia nuevas éticas enunciativas", en Mora, A. (ed.) (2003), *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 185-194.
- Mayobre, P. (2004), "La construcción de la identidad personal en una cultura de género", en [http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2004/sex04\\_purificacion.htm](http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2004/sex04_purificacion.htm)
- Mayoral, M. (ed.) (1990), *Escritoras Románticas Españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
- (1991), "Las amistades románticas: confusión de fórmulas y sentimientos", en *Escritoras románticas españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
  - (1999), "El canon a la violeta. Normas y límites en la elaboración del canon de la literatura femenina", en Martínez Cachero *et alii* (1999), *La elaboración del canon de la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la S.L.E.S. XIX*. [http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000005.htm#I\\_26](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/78034065322345028644568/p0000005.htm#I_26)
- Medel, E. (2002) *Mi primer bikini*, Barcelona, DVD.

- (2003), "Poética", en Villena, L. A. de (2003), *La lógica de Orfeo. Antología*, Madrid, Visor, pp. 325-326.
- Mengíbar, I. (1988), *Los días laborables*, Madrid, Hiperión.
- (1994), *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 440-443.
  - (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial. Prólogo de Tina Pereda, pp.100-101.
- Merino, A. (1995), *Preparativos para un viaje*, Madrid, Rialp.
- (1997), *Los días gemelos*, Madrid, Visor.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 644-645.
  - (1999), "Poética", en García Martín (1999), *La generación del 99*, Oviedo, ed. Nobel, pp. 361-362.
  - (2000), *La voz de los relojes*, Madrid, Visor.
  - (2003), *Juegos de niños*, Madrid, Visor.
  - (2003), "Poética", en Villena, L. A. de (2003), *La lógica de Orfeo. Antología*, Madrid, Visor, pp. 203-204.
- Mexía, M. (1998), *Lluvia en el agua*, Cádiz, Quórum.
- Miró, E. (1993), "La poesía femenina" en *Medio siglo de Adonais. 1943-1993*, Madrid Rialp, pp. 167-189.
- Moi, T. (1988), *Teoría literaria Feminista*, Madrid, Cátedra.
- Moix, A. M. (1992), "Erotismo y literatura", en Díaz-Diocaretz, y Zavala, (eds.) (1992), *Discurso erótico y discurso trasgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero.
- (2000), "Escuchando en el silencio", en López Cabrales, M<sup>a</sup> del M. (2000), *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea, pp. 177-189.
  - (2001), "El poder del dinero y el mercado de la poesía", en Gaspar, S. (2001), "Sobre la posibilidad del compromiso social en la reciente poesía española", en *¿Todavía hay compromiso? Poesía y globalización*, Poesía en el Campus, Universidad de Zaragoza, abril, pp. 17-22.
- Moliner, M. (1982), *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos.
- Monleón, J. B. (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal.
- Montagut, M. C. (1979), *Cuerpo desunido*, Barcelona, [s/e].
- (1983), *Volver del tiempo*, Sevilla, [s/e].
  - (1993), *Par*, Barcelona, El Bardo.
  - (1996), [Escribir es hacer emerger lo inadmisibile], en *El Urogallo* n<sup>o</sup> 118, marzo.
  - (1997), *Teoría del silencio*, Barcelona, El Bardo.
  - (1999), "El canon femenino en la literatura catalana del siglo XX", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 123-136.
  - (1999-2000), "III Encuentro de mujeres poetas", en *Ficciones*, n<sup>o</sup> 6, Granada, pp. 45-46.

- (2000), "Visión de mi poesía", inédito. Leído en Encuentro de escritoras, San Sebastián.
  - (2001), *El tránsito del día*, Málaga, Miguel Gómez editores.
  - (2003), "La escritura poética" en Mora, A. (ed.) (2003), *Palabras cruzadas, VII Encuentro de mujeres poetas*, Granada, Universidad de Granada, pp. 199-205.
- Montagut, M. C. y García C. (eds.) (2002), *II Jornadas de debate poético: La traducción*, Barcelona, Mujeres y Letras.
- Monzón. I. (1993), "Pensamientos y obsesiones recurrentes en la poesía femenina", I Congreso abierto de Poesía Argentina.  
<http://www.isabelmonzon.com.ar/poesia.htm>
- Mora, A. (1982), *Pensando que el camino iba derecho*, Granada, Diputación.
- (1985), *La Canción del olvido*, Granada, Diputación.
  - (1990), *La guerra de los treinta años*, Cádiz, C. de Ahorros.
  - (1990), *La dama errante*, Granada, La General.
  - (1995), *Antología poética (1982-1995)*, Granada, Diputación.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 157-158.
  - (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial. Prólogo de Tina Pereda, p. 107.
  - (2000), *¿Las mujeres son mágicas? (Antología)*, Lucena, Ayuntamiento, col. Cuatro estaciones.
  - (2001), *Contradicciones, pájaros*, prólogo de Juan Carlos Rodríguez, Madrid, Visor.
  - (2001), *Un olor a verbena*, Montilla, Aula Poética Casa del Inca.
  - (ed.) (2003), *Palabras cruzadas, VII Encuentro de mujeres poetas*, Granada, Universidad de Granada.
  - (2005) Entrevista, en *El Día de Córdoba*, 25 abril.
- Moral, C. G. y Pereda, R. M. (1979), *Joven poesía española*, Madrid, Cátedra.
- Morante, J. L. (1997), "Última fila. Estudio-antología sobre poesía del 90", en *Sin embargo*, Revista de creación, nº 8-9, Sevilla, septiembre, pp. 89-113.
- Morano, C. (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord.) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, pp. 16-17.
- Moreno Jurado, J. A. (1997), "Gallos y zorras", en *La Mirada* (suplemento cultural de *El Correo de Andalucía*), Sevilla, 7 marzo, pp. 29-30.
- Moreno, L. (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, p. 112.
- Morillas, E. (1994), *Algunas ciudades*, Valencia, Pre-textos.
- (1991), "Poética", en Bejarano, (1991), *La poesía más joven. Una antología de la nueva poesía andaluza*, Sevilla, Quasyeditorial, pp. 111-112.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 636-637.
- Morla Lynch, C. (1958), *España con Federico García Lorca. (Páginas de un diario íntimo 1928-1936)*, Madrid, Aguilar.
- Munárriz, M. (ed.) (1993), *Últimos veinte años de poesía española*, Oviedo, Fundación Municipal de Cultura.

- Muñoz, L. (ed.) (1994), *El lugar de la poesía*, Granada, Diputación Provincial.
- Muraro, L. (1994), *El orden simbólico de la madre*, Cuadernos inacabados, Horas y Horas, Madrid.
- Najmías, D. (2000), "V Encuentro de Mujeres Poetas", en *The Barcelona Review* nº 21 noviembre-diciembre, [www.BarcelonaReview.com](http://www.BarcelonaReview.com)
- Navales, A. M. (1979), *Mester de amor*, Madrid, Rialp.
- (1989), *Los labios de la luna*, Madrid, Torremozas.
  - (1996-97), "Intento de Poética" en *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nºs 7 y 8, Zaragoza, pp. 449-450.
  - (2002), "Volver con la memoria", en Duque Amusco, A. (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, El Ciervo, Pretextos, pp. 109-111.
- Nebrija, A. (1516), *Vocabulario de romance en latín. Transcripción crítica de la edición revisada por el autor (Sevilla, 1516)*, Gerald Macdonald (ed.) Madrid, Castalia,
- Nelken, M. (1921), *La condición social de la mujer en España*. Barcelona, Minerva.
- Nombela J. (1911), *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Casa editorial de "La última moda", vol IV.
- Núñez, C. y Andrés S. de (2003), "Rosa Chacel. Encuentro con la prosista de la generación del 27", en *Hermes*, Revista Cultural de I.B. "María Moliner" de Coslada p. 11.  
<http://www.ucm.es/info/especulo/cajetin/poetisa.html>
- Nuño, A. (1994), "Sobre literatura, mujeres y otras militancias. *Quimera* nº 127, noviembre, pp. 13-19.
- (1998), "Cuando ellas toman la palabra", entrevista a Noni Benegas, *Quimera*, nº 167, marzo 1998, pp. 8-14.
- Olivares Cano, M. (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord.) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, pp. 12-13.
- Onís, F. de, (1934), *Antología de la poesía española e hispanoamericana 1882-1932*. Madrid, 1934; Nueva York, 1961,
- Ortega, A. (1994), *La prueba del nueve (Antología poética)*, Madrid, Cátedra.
- (1997) "Entre el hilo y la madeja. Apuntes sobre poesía española", en *Zurgai*, julio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 42-50.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 348-350.
- Ortega, E. (1994), *Mudanza*, Madrid, Ave del Paraíso.
- (1995), *Hilo solo*, Madrid, Visor.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 184-186.
- Ortega, F. (2002), "Las mujeres en la posmodernidad", en *Claves de la Razón Práctica*, abril, Madrid.
- Ortega y Gasset, J. (1923), "La poesía de Ana de Noailles", en *Revista de Occidente*, Madrid, nº 1, julio, pp. 29-41.
- Ortega, M. A. (1988), *Épica de la soledad*, Madrid, Libertarias.
- (1991), *Descenso al cielo*, Madrid, Torremozas.
  - (1994), *El espía de Dios*, Madrid, Libertarias.

- (1997a), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 184-186.
  - (1997b), "Respuestas al cuestionario", en Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur, pp. 212-215.
  - (2003), Entrevista en *Cuadernos del Sur*, suplemento cultural de *Diario Córdoba*, jueves, 20 de noviembre.
- Osorio y Bernard, M. (1877), *La república de las letras. Cuadros de costumbres literarias*. Madrid. Establecimiento tipográfico de E. Cuesta, p. 193, *apud* Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
- Otero, C. (1963), "Poeta de Europa", en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, XXIX, abril, pp. 36-49.
- Otero, E. (1995), *Cartas celtas*, León Instituto Leonés de Cultura.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 490-491.
- Otxoa Julia, (1978), *Composición entre la luz y la sombra*, San Sebastián, Gonfer.
- (1982 ), *Luz del aire*, en colaboración con el escultor Ricardo Ugarte, Madrid, Edarcón.
  - (1985), *Cuaderno de Bitácora*, Pasajes, Ayuntamiento.
  - (1988), *Antología Poética*, San Sebastián, Casa Baroja.
  - (1989), *Centauro*, Madrid, Torreznos.
  - (1990), *Emakume olerkariak/Poetas Vascas. Antología*, Madrid, Torreznos.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 170-172.
  - (2000), *La Nieve en los manzanos*", Málaga, Ediciones Miguel Gómez.
  - (2001), *Al calor de un lápiz*, Zarautz, Olerti-Etxea.
  - (2004), *Taxus baccata*, Madrid, Hiperión.
- Pallarés, E. (2002), *El malentendido*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén.
- Pallarés, M. C. (1981), *Molino de agua*, Madrid, Adonais.
- (1984), *La llave de grafito*, Madrid, Adonais.
  - (1987), *Antología (1979-1986)*, Málaga, Puerta del Mar.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 169-188.
  - (1989), *Luces de travesía*, Madrid, Libertarias.
  - (1997), *Abba*, Madrid, Libertarias.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 112-114.
- Pallarés, P. (1999), "El canon en la poesía escrita por mujeres", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp.137-152.
- Palomero, M. P. (1987), *Poetas de los 70. Antología de la poesía española contemporánea*, Madrid, Hiperión.

- Pardo Bazán, E. (1907), "Impresiones de lectura: Concepción Arenal", en *La Lectura*, 7 p. 333, apud Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
- Pariente, A. (2003), *Diccionario bibliográfico de la poesía española del siglo XX*. Sevilla, Renacimiento.
- Parra, J. (1996), *Elogio de la mala yerba*, Madrid, Visor.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 598-599.
  - (2002), *Alcoba del agua*, Cádiz, Quorum.
- Parreño, J. M. (1993), "Mi generación vista desde dentro (Algunas indiscreciones sobre poesía española actual)", en *Revista de Occidente*, 143, abril, pp. 131-142.
- (1994), "Una poética más o menos", en *Ínsula* nº 565, *Los pulsos del verso*, enero, pp. 30-31.
- Paz Pasamar, P. (1964), "Pilar Paz Pasamar, poeta gaditana", en Crespo, P. (1964), *La Estafeta Literaria* nº 287, 14 de marzo.
- Pereda, R. (1997), "Los nuevos maestros", en *Letra Internacional* nº 5, julio-agosto, pp. 43-45.
- Pérez Bustamante, A. S. (2003), *Mercuriales*, El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- (ed.) (2005), *El placer de la escritura o nuevo Retablo de Maese Pedro*, Cádiz, Universidad.
- Pérez Montalbán, I. (1999), *Cartas de amor de un comunista*, Alcira, Alemania.
- (2001), *Los muertos nómadas*, Soria, diputación Provincial.
  - (1998), "Testimonio (perdón: testamento)", en Correyero, I. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD ediciones, p. 279.
- Pérez Gallego, C. (1986), "Con Motivo de Ana M<sup>a</sup> Navales", en *Ínsula* nº 473.
- Pérez Montalbán, I. (1998), "Testimonio. (Perdón: Testamento)". Poética, en Correyero, I. (1998), *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, Barcelona, DVD, p. 279.
- Peri Rossi, C. (1971), *Evohé*, Montevideo, Girón, 1988<sup>2</sup> USA, Azul.
- (1973), *Descripción de un naufragio*, Ed. Lumen, Barcelona.
  - (1976), *Diáspora*, Barcelona, Lumen, 2003<sup>2</sup>.
  - 1979), *Lingüística general*, Valencia, Prometeo.
  - (1981), *Europa después de la lluvia*, Madrid, Banco Exterior de España.
  - (1991), *Babel bárbara*, Barcelona, Lumen.
  - (1994), *Otra vez Eros*, Barcelona, Lumen.
  - (1995), "Escribir como trasgresión", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 1, pp. 3-5. <http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
  - (1998), *Poemas de amor y desamor. Antología*, 2001<sup>2</sup>, Barcelona, Plaza y Janés.
  - (1999), "Entrevista", en revista digital *Sevilla Cultural*, marzo.
  - (1995), *Aquella noche*, Barcelona, Lumen.
  - (1997), *Inmovilidad de los barcos*, Vitoria, Bassarai.
  - (2000), *Las musas inquietantes*, Barcelona, Lumen.

- (2003), *Estado de exilio*, Madrid, Visor.
  - (2004), *Estrategias del deseo*, Barcelona, Lumen.
- Pesarrodona, M. (1978), "La discriminación de la mujer en la literatura: un comentario", en *Camp de l'arpa* (1978), nº 47 febrero, Barcelona, ed. Luis Porcel, pp.16-21.
- Persin, M. H. (1990), "La imagen del / en el texto: el ekfrasis, lo posmoderno y la poesía española del siglo XX", en Ciplijauskaité, B. (ed.) (1991), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los ochenta*, Madrid, Orígenes, pp. 43-63.
- Piquero, J. L. (1991), "Poetas de los 90", en *Escrito en el agua* nº 4, Oviedo, pp. 7-13.
- Pisonero, E. (1984), *El jardín de las Hespérides*, Madrid, Torremozas.
- (1986), *Si se cubre de musgo la memoria*, Madrid, Ayuso.
  - (1987), *Adamas*. Madrid, Libertarias.
  - (1996), *A los pies del sicomoro*, Madrid, Endymión.
  - (2002), *Líquido de Revelar*. Madrid, Endymión.
  - (2004), *La estrella del anís*, Barcelona, Devenir,
- Pinto, R. (1998), "Hermenéutica del deseo y género sexual", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 4. <http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
- Pociña, A. (1989), "La crítica feminista ante la persona y la obra de Rosalía de Castro", en López, A. y Pastor, M<sup>a</sup> A. *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*, Granada, Ed. Universidad de Granada. Seminario de estudios de la Mujer *Feminae*, pp. 75-83.
- Porro Herrera, M<sup>a</sup> J. (1995), *Mujer sujeto / mujer objeto en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad.
- Pozanco, V. (1980), *Segunda antología del resurgimiento*, Barcelona, Ámbito.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1995), *El canon en la teoría literaria contemporánea*. Valencia, Episteme, col. Eutopías.
- Prada, J. M. de (1996), "Sectas literarias" en *ABC literario* nº 228, 15 marzo, pp. 16-20.
- Prieto, Antonio (1971), *Espejo amor y de la muerte. Antología de la poesía española última*, Madrid, Azur, col. Bezoar.
- Prieto de Paula, A. L. (1995), "La poesía en 1994 (con algunas esquirlas de 1993): ¿Quid novum sub sole?", en *Diablotexto* nº 2, pp. 271-284.
- (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
  - (1997), "Poesía en 1995 y 1996: Una fotografía movida", en *Diablotexto* nº 3, pp. 399-414.
- Prior, B. (1998), *Poemas en off*, Córdoba, Aristas.
- (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 125-126.
  - (2001), "Máscara feminista", en *Cuadernos del Sur*, 4 de enero, Córdoba.
  - (2001), *En los andenes de la Era Heisei*, Móstoles, A la luz del candil.
  - (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord.) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, pp. 32-34.
- Provencio, P. (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 70*, Madrid, Hiperión.

- (1994a), "La generación del setenta. Los antinovísimos y la cultura de consumo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 524 febrero.
  - (1994b), "Las últimas tendencias de la lírica española", en *Cuadernos Hispanoamericanos* nº 531 septiembre, pp. 31-54.
- Puente, A. (2000), "Poesía y posmodernidad", en *Serta*, Revista iberrománica de poesía y pensamiento, Madrid, UNED, pp. 125-135.
- Pujol, S. (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord..) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, p. 8.
- Pulido Tirado G. (2003), *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial.
- (2003), "La poética posmoderna en España" en *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 85-94.
  - (2003), "Mujer y pensamiento literario en Hispanoamérica. Conformación de discursos y estrategias críticas", en *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 227-246.
  - (2003), "La reflexión teórica en España sobre la presencia de la mujer en el ámbito literario", en *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 211-226.
  - (2003), "Biografía y ficción en la poesía española de los años ochenta. Hacia una escritura del yo objetivado." en *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 73-83.
  - (2003), "La poesía de la experiencia y la crítica literaria en algunas antologías: hacia la fijación de un canon poético", en *Debate actual de la literatura*, Jaén, Diputación Provincial, pp. 287-302.
  - (2003), "La crítica militante frente a la crítica literaria académica: Hacia el cuestionamiento de la actividad crítica y la redefinición de sus funciones," pp. 435-455.
- Quance, R. (1987), "Entre líneas: Posturas críticas ante la poesía escrita por mujeres", en *La balsa de la Medusa* nº 4, pp. 73-96.
- (1995), "Mujer o árbol: Las mujeres como objetos y sujetos poéticos", en *La balsa de la medusa* nº 33, pp. 43-56.
  - (1996), "Hago versos, Señores...", en Zavala, I. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp.185-210.
  - (1999), "Señas de no identidad en la poesía de los setenta", en García, C. (coord.) (1999), *Ínsula*, nº 630, "Poetas españolas en el fin de siglo", junio, 21-25.
- Queizán, M. X. (2000), "Parir o pensamiento", en Suárez Briones *et alii* (eds.) (2000), *Escribir en femenino. Poéticas y política*, Barcelona, Icaria, pp. 103-119.
- Quevedo, F. de (1981), *Obras Festivas*, Pablo Jauralde (ed.) Madrid, Castalia.
- Rabanera, E. (1994), *El sindicato del crimen. Antología de la poética dominante*, Granada: Comares; Sevilla: Renacimiento.
- Real Academia Española (1937), *Diccionario de Autoridades*.  
<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtllle?cmd=Lema&sec=1.0.0.0.0>

- Redondo Goicoechea, (2001), "Introducción literaria. Teoría y crítica feministas", en Segura Graño. C. (coord.) (2001), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, pp. 19-46.
- Reina, M. F. (2001), *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX*, Madrid, La esfera de los libros.
- Reyzábal, M. V. (1993), "Carmen Conde: Dentro de la palabra se encuentra todo", en *Zurgai*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 10-17.
- Reyes, B. (1992), *Desnatada*, Madrid, Torremozas.
- Reyes, M. (2001), *Espejo negro*, Barcelona, DVD.
- Rich, A. (1996), *Nacemos de mujer*, Feminismos, Cátedra.
- (1983), *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Icaria, Barcelona.
- Rico, M. (1992), "El acceso a la contemporaneidad de la poesía española", en *Cuadernos Hispanoamericanos* n° 508 octubre.
- Rico, F. (dir.) (1992), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol. 9, Barcelona, Ed. Crítica.
- (dir.) (2000), *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento*, Jordi Gracia, Barcelona, Ed. Crítica.
- Riechman, J. (1997), "Por un realismo de indagación", en *El signo del gorrión* n° 13, pp. 129-135.
- Riera, C. (1982), "Literatura femenina: ¿Un lenguaje prestado?", en *Quimera* n° 18 abril, pp. 9-12.
- (1989), "Femenino singular", en López, A. y Pastor, M. A. (1989), *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*. Granada, Universidad de Granada. Seminario de estudios de la Mujer Feminae, Granada, pp. 25-32.
- Rivera Garretas, M. (1994), *Nombrar el mundo en femenino*, Barcelona, Icaria.
- (1996), *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*, Madrid, Horas y Horas.
  - (1997), *El fraude de la igualdad*, Barcelona, Planeta.
  - (1998), "Una mirada a dos generaciones de hombres al final del patriarcado", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, n° 4.  
<http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
  - (1990), *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona, Icaria.
- Rodríguez, M. (1998), *El pan nuestro de cada día*, Granada, Universidad.
- (1999), *El resto es silencio*, Granada, Cuadernos del Vigía.
  - (2001), *Alicia en el país de lo ya visto*, Granada, Diputación.
  - (2003), "El yo subjetivo, el yo colectivo", en Mora, A. (ed.) (2003), *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp. 207-208.
  - (2004), "Los poemas también se escuchan (de las relaciones entre femineidad, poesía y psicoanálisis)", en *Tertulias de la Biblioteca. Feminismo y psicoanálisis*.  
[http://www.andalucialacanianana.com/bibliotecas/tert\\_mr.htm](http://www.andalucialacanianana.com/bibliotecas/tert_mr.htm)
- Rodríguez, J. C. (1994), "La poesía y la sílaba del no. (Notas para una aproximación a la poética de la experiencia)", en *Scriptura* 10, pp. 37-52.

- Rodríguez Alcalde, L. (1964), "Auge de la poesía femenina en España", en *Ya*, 17 de mayo.
- Rodríguez Baquero I. (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, p. 142.
- (1989), *Íntimo Laberinto*, Priego de Córdoba, Ayuntamiento.
  - (1997), *Tiempo de Lilas*, inédito.
- Rodríguez Cañada, B. (1997), *Poesía ultimísima, 35 voces para abrir un milenio*, Madrid, Libertarias/Prodhufo.
- (ed.) (1999), *Milenio. Ultimísima poesía española*. (Antología), Madrid, Celeste/Sial Ediciones.
- Rodríguez Jiménez, A. (1997), *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*, Córdoba, Obra Social y Cultural de Cajasur.
- (dir.) (1997), *Actas del I Encuentro sobre el paisaje y la poesía actual española*, Córdoba, Diputación Provincial.
  - (dir.) (1997), "Ellas tienen la palabra" en *Cuadernos del Sur*, suplemento cultural de *Diario Córdoba*, 20 noviembre y 2 de octubre.
  - (dir.) (1999), *Actas del II Encuentro sobre el paisaje y la poesía actual española*, Córdoba, Diputación Provincial.
- Rodríguez Puértolas, J. (1995), "Democracia, Literatura y poder", en Monleón (1995), *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Madrid, Akal, pp. 276-276.
- Rodrigo, A. (1996), *Mujeres para la historia. La España silenciada del siglo XX*, Madrid, Compañía Literaria.
- Romano Colangeli, M. (1964), *Voci feminili della lirica spagnola desde 1900*, Bologna, Patrón.
- Romero Larrañaga, G. (1859), "Prólogo" a *Las violetas. Poesías de la Srta. D<sup>a</sup> Dolores Cabrera y Heredia*, Madrid, Imp. La Reforma.
- Romero Yebra, A. M. (1998), *El llanto de Penélope*, Madrid, Torreozas.
- Romerojo, R. (1983), *Secreta escala*, Málaga, Universidad de Málaga.
- (1985), *Funambulares mar*, Málaga, Librería Anticuaria del Gualdahorce.
  - (1986), *Agua de luna*, Málaga, Puerta del mar.
  - (1990), *Ciudad fronteriza*, Granada, Don Quijote.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 113-128.
  - (2000), "La aventura del lenguaje", en *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. Actas del XIII Congreso de literatura Española Contemporánea. Universidad de Málaga, pp.141-156.
  - (2004), "Poética", inédita.
- Rosal Nadales, M. (2004), *Poetas española de hoy*, Almería, col. Cuadernos de Caridemo.
- (2006), *Con voz propia. Antología comentada*, Sevilla, Renacimiento (en prensa).
- Rossel, E. de J. (1982), *Florilegium. Poesía última española*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral.
- Rossetti, A. (1980), *Los devaneos de Erato*, Valencia, Prometeo.

- (1985), *Indicios vehementes: Poesía 1979-1984*, Madrid, Hiperión.
  - (1986), *Devocionario*, Madrid, Visor.
  - (1988), "Mis aprendizajes", en García Baena *et alii* (1988) *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces. Córdoba, Ayuntamiento, pp. 87-89.
  - (1988), *Yesterday*, Madrid, Torremozas.
  - (1989), Entrevista en Espada Sánchez, J. (1989), *Poetas del sur*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 465-481.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 149-168.
  - (1991b), "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", en Ciplijauskaitė, B. (ed.) (1991), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, orígenes, pp. 117-140.
  - (1994), *Virgo potens*, Valladolid, El gato gris.
  - (1995), *Punto umbrío*, Madrid, Hiperión.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 93.
  - (1997), "¿Por qué?". Poética, en *Hélice*, nº 8, Granada, Diputación de Granada, pp. 52-53.
  - (1997), "A la caza del minotauro", en *Letra Internacional*, nº 5, julio-agosto, pp. 37-38.
  - (2000), "Lo mío no es la poesía, lo mío es escribir", en López Cabrales, M<sup>a</sup> del M. (2000), *Palabras de mujeres. Escritoras españolas contemporáneas*, Madrid, Narcea, pp. 55-61.
- Rossi R. (1999), "La "mujer" y la "diferencia sexual", en Díaz-Diocaretz, y Zavala, (1999), *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Rovira, P. (coord.) (1994), "Poesía actual", en *Scriptura*, 10.
- Rubio, F. (1970), *Acribillado amor*, Madrid, Universidad Complutense.
- (1975), *Las revistas poéticas españolas*, Madrid, Turner, 1976.
  - (1981), *Retracciones*, Madrid, Endymión.
  - (1988), *Reverso*, Granada, Maillot Amarillo.
  - (1990), *Dresde*, Madrid, Devenir.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 129-148.
- Rubio, M. V. (1982), *Residencia de olvido*, Sevilla, Barro.
- (1986), *Derrota de una reflexión*, Madrid, Rialp.
  - (1989), *El tiempo insobornable*, Cádiz, Fundación José L. Cano.
  - (1990), *Museo interior*, Cádiz.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 23-38.
  - (1992), *La hoguera infinita*, Ávila, Rialp.
  - (1994), *Para una despedida*, Sevilla.

- (1996), *Sin palabras*, Córdoba, Casa de Galicia.
  - (1998), *Acuérdate de vivir*, Sevilla.
  - (1999), *A cuerpo limpio*, Madrid, Hiperión.
  - (2002), *Donde nace el desvelo*, León, Ayuntamiento.
- Ruiz Noguera F., et alii (1991), *Antología de la poesía española contemporánea (De la ruptura del objetivismo a la dispersión posmoderna)*, Ottawa, Legas.
- Russell, E. (2000), "La e/vocación de la f(r)ase maternal: Kristeva, Cixous e Irigaray", en Suárez Briones et alii (eds.) (2000), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona. Icaria, pp. 39-52.
- Rusotto, M. (1993), *Tópicos de retórica femenina. Memoria y pasión de género*. Caracas, Monte Ávila Editore, Centro de estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.
- Saavedra, A. de (1860), "Discurso de contestación", en *Discursos leídos en las recepciones públicas que han celebrado desde 1847 la Real Academia Española*, vol 2, Madrid, pp. 408-409.
- Sáez de Melgar, F. (1865), "La literatura en la mujer: Rogelia León", en *La Violeta*, 20 agosto, pp. 401-402, apud Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad. pp. 88
- Sáez de Melgar, F. (dir.), (1881), *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*, Barcelona, ed. Juan Pons.
- Saíenz de Robles, F. C. (1982), *Diccionario de la literatura*, Madrid, Aguilar.
- Salas, A. (1988), *Arte y memoria del inocente*, Cáceres.
- (1994), *Variaciones en blanco*, Madrid, Hiperión.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, p. 570-572.
  - (1997), *La sed*, Madrid, Hiperión.
  - (2003), *Lugar de la Derrota*, Madrid, Hiperión.
- Saldaña, A. (1994-1995), "Posmodernidad: todo vale, aunque de nada sirva" en *Tropelías* n° 5/6. pp. 349-369.
- (1997), *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española posmoderna*. Valencia, Episteme, col. Eutopías, n° 163.
  - "De la poesía amorosa de Leopoldo María Panero", [s/f]  
<http://155.210.60.15/GCORONA/articu35.htm>
- Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial. Prólogo de Tina Pereda.
- (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, p. 166.
- Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
- Sánchez Saornil (1935), "La cuestión femenina en nuestros días", en *Solidaridad Obrera*, 15 Octubre, apud Mary Nash (ed.) 1983, *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*, Barcelona, Anthropos, 76.
- Sánchez Torre, L. (1993), "Las mujeres y los días en la poesía española contemporánea", en *Zurgai "Mujeres poetas"*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 98-103.

- Sánchez Trigueros, A. (dir.) (1996), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis.
- (1999), "Aproximación a la génesis histórica de la noción de sujeto literario", en Martínez Fernández, J. E. (coord.) (1999), *Trilcedumbre. Homenaje al profesor Francisco Martínez García*, León, Universidad de León, pp. 455-480.
- Sanz, M. (1981), *Tierra difícil*, Madrid, Libros Dante.
- (1986), *Aquí quema la niebla*, Madrid, Torremozas.
  - (1988), *Contemplaciones*, Barcelona, Taifa.
  - (1991), "Conversación", en Ugalde (1991), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI, pp. 203-220.
  - (1992), *Vivir por dentro*, Madrid, Endymión.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 259-260.
  - (1999), *Domus aurea*, Alicante, Aguaclara.
  - (2001), *Tu lumbre ajena*, Madrid, Hiperión.
- Sardá, M. (1978), "Literatura feminista en los años 60-70: silencio, gritos, indicios", en *Camp de l'arpa* (1978), "La mujer en la literatura" 47, febrero, Barcelona, ed. Luis Porcel, pp. 22-28.
- Sau, V. (1981), *Diccionario ideológico feminista I*, Barcelona, Icaria, 2000<sup>3</sup>.
- (1986), *Ser mujer, el fin de una imagen tradicional*, Barcelona, Icaria.
  - (2001), *Diccionario ideológico feminista II*, Barcelona, Icaria.
- Saura, A. (1986), *Las horas*, Murcia, Editora Regional.
- (1991), *De qué árbol*, Murcia, Publicaciones de la Universidad.
  - (1998), *Retrato de interior*, Murcia, Editora Regional.
- Saval, L. y García gallego, J. (eds.) (1986), *Litoral Femenino. Literatura escrita por mujeres en la España contemporánea*, n° 169-170, Málaga.
- Seco, M. (2002), *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe.
- Seco, M. et alii (1999), *Diccionario del español actual*, Madrid, Aguilar.
- Segada, M. A. et alii (1984), "Rumbos de la poesía española de los 80", en *Anales de literatura española contemporánea IX* n° 2, pp. 175-200.
- Segura Graño. C. (coord.) (2001), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea.
- (2001), "Introducción histórica. Las fuentes literarias en la historia de las mujeres", en Segura Graño, C. (coord.) (2001), *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*, Madrid, Narcea, pp. 13-18.
- Serna, A. (2000), *Del otro lado del espejo*, Benicarló, Grupo Poético Espinela.
- (2002), *Fases de Tumuluna*, Vitoria-Gastéiz, Arte Activo Ediciones.
- Shaw, T. (2003), *Destiempo*, Barcelona March.
- [s/f]. Evocación de la luz, Barcelona, Bauma.
- Showalter, E. *A Literature of their own*, Princenton, PUP.
- Siles, J. (1991), "Dinámica poética de la última década", en *Revista de Occidente* 122-123, julio-agosto, pp. 149-169.
- (1991), *Ultimísima poesía española escrita en castellano: rasgos distintivos de un discurso en proceso y ensayo de una posible*

- sistematización, en Ciplijauskaitė, B. (ed.) (1991), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, pp. 141-167.
- Simón Palmer, M. C. (1989 a), *Mil escritoras españolas del s. XIX*, en López, A. y Pastor, M. A. (1989), *Crítica y ficción literaria: Mujeres españolas contemporáneas*. Granada, Universidad de Granada. Seminario de estudios de la Mujer Feminae, Granada, pp. 39-59.
- (1989b), "Prólogos masculinos en libros de escritoras del siglo XIX" AIH. Actas X. [http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih\\_10\\_2\\_059.pdf](http://cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/10/aih_10_2_059.pdf)
  - (1990), "Panorama general de las escritoras románticas españolas", en Mayoral, M. (ed.), *Escritoras Románticas Españolas*, Madrid, Fundación Banco Exterior.
  - (1991), *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual bibliográfico*, Madrid, Castalia.
- Sinués de Marco, P. (fecha) *El ángel del hogar*, 7º ed. 2 vols. Madrid, Imp. de Hijos de J. A. García. S. f., vol. I pp. 236, *apud* Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
- (1877), *Un libro para madres*. Madrid, Imp. Aribau, *apud* Sánchez Llama, I. (ed.) (2001), *Antología de la prensa periódica isabelina (1843-1894)*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad.
- Suárez Briones, B. (2000), "La segunda ola feminista: Teorías y críticas literarias feministas", en Suárez Briones, *et alii* (eds.) (2000), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria, pp. 25-38.
- Suárez, M. (1993), *Distancia*, El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán.
- (1995), *Fuegos prohibidos*, Burgos, Ayuntamiento.
- Suñén, J. C. (1994), "Lo difícil y el bien", en *Ínsula*, Madrid, 565, enero, pp. 33-36.
- (1998), "El ojo de la mujer", en revista virtual *El Crítico*. [http://www.escueladeletras.com/el\\_critico/consulta.php?id=35&inicio=0&buscar=ojo+de+la+mujer](http://www.escueladeletras.com/el_critico/consulta.php?id=35&inicio=0&buscar=ojo+de+la+mujer)
  - "Poesía española desde los 80", en revista virtual *El Crítico*. [http://www.escueladeletras.com/el\\_critico/consulta.php?id=17&inicio=0&buscar=Garc%EDA+Vald%E9s](http://www.escueladeletras.com/el_critico/consulta.php?id=17&inicio=0&buscar=Garc%EDA+Vald%E9s)
- Talens, J. (1989), "La coartada metapoética", en *Ínsula*, Madrid, 512-513, agosto-septiembre, pp. 55-57.
- Téllez, J. (1993), "Está sola y busca –Aproximaciones a la poesía de Ana Rossetti–", en *Zurgai "Mujeres poetas"*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp.82-87.
- Teruel Benavente, J. (1999), "La última antología (Hipótesis sobre la continuidad en la poesía española del siglo XX)", en García, C. (coord.) (1999), *Ínsula*, nº 630, "Poetas españolas en el fin de siglo", junio, pp. 30-32.
- Thompson, D. R. (2002), "Cambiar de vestuario a Lady Godiva: la revisión de mitos en la poesía española contemporánea escrita por mujeres", en *Espéculo*. Revista de estudios literarios, Madrid, Universidad Complutense.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/godiva.html>

- Tolaretxipi, E. (1999), "El canon en la poesía escrita por mujeres en lengua vasca", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, Cabildo Insular, pp. 153-176.
- (1999), *Amor muerto, naturaleza muerta*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai.
  - (2003), *Los lazos del número*, Vitoria-Gasteiz, Bassarai.
- Toledano, R. (1994), *Paisaje al fin*, Madrid, Libertarias.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 624-626.
- Torras, M. (2004), "Cuerpos, géneros, tecnologías", en *Lectora. Revista de dones i textualitat*, nº 10. <http://www.ub.es/cdona/lectora/htm>
- Torre, E. (1987), *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*, Sevilla, Alfar.
- Torre, G. de (1927), "Veinte años más cinco de poesía Argentina", en *La Gaceta literaria*, nº 1, 1 de enero.
- (1927), "Panorama de la nueva poesía uruguaya", en *La Gaceta literaria* nº 3, 1 de febrero.
- Traba, M. (1981), "Hipótesis sobre una escritura diferente", en *Quimera* nº 13, noviembre, pp. 9-11.
- Uceda, J. (1984), "Reflexiones sobre poesía andaluza actual. (I: The Answer, my friend, is blowing the wind... y II: Los poetas jóvenes de *Litoral*)", en *Ínsula*, Madrid, pp. 454-455.
- (2002), "En realidad no pretendo nada", en Duque Amusco, (ed.) (2002), *Cómo se hace un poema*, Valencia, El Ciervo, Pretextos, pp. 59-61.
  - (2003), Entrevista en *Quimera*, nº 236, realizada por Noni Benegas al ser galardonada con el Premio Nacional de Poesía 2003, noviembre, pp. 59-62.
  - (2004), Entrevista en *El dominical* 25 julio, a cargo de Manuel Darriba, pp. 42-47.
  - Uceda, J. (2001), "Poética", en Montagut M. C. y García, C. (coord.) (2001), *Mujeres y Letras*, Barcelona, Mujeres y Letras, p. 4.
  - "La palabra vivida de Rosa Díaz", Sevilla [s/f]
- Ugalde, S. K. (1989), "La subjetividad desde lo otro en la poesía de María Sanz, M<sup>a</sup> Victoria Atencia y Clara Janés", en *AIH. Actas X*, en Antonio Vilanova (coord.) (1989), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Barcelona 21-26 de agosto*. pp. 307-315,
- (1991a), *Conversaciones y poemas. La nueva poesía femenina española en castellano*, Madrid, Siglo XXI.
  - (1991b), "Subversión y revisionismo en la poesía de Ana Rossetti, Concha García, Juana Castro y Andrea Luca", en Ciplijauskaité, B. (ed.) (1991), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, orígenes, pp. 117-140.
  - (1992), "El poema largo femenino en la España actual", en Villegas, J. (ed.) *Actas del XI Congreso de la Asociación nacional de Hispanistas*, Irvine.
  - (1993), "El proceso evolutivo y la coherencia de la nueva poesía femenina española en castellano", en *Zurgai " Mujeres poetas"*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, pp. 28-34.

- (1994), "El proceso evolutivo de la nueva poesía femenina española: interacción con la tradición femenina", en *Revista de Estudios Hispánicos*, 28, 1, pp. 79-94.
  - (1995), "La poesía subversiva de Concha García", en *Letras peninsulares*, vol. 8, nº 2-3, pp. 229-240.
  - (ed.) (1998), "La poesía de María Victoria Atencia. Un acercamiento crítico", Madrid, Huerga y Fierro.
  - (1999), "El canon literario: ¿cuál? ¿de quién? ¿para qué?", en López, E. (ed.) (1999), *La poesía escrita por mujeres y el canon. III Encuentro de mujeres poetas*, Lanzarote, octubre 1998, Cabildo Insular, pp. 105-122.
  - (ed.) (2002), *Sujeto femenino y palabra poética. Estudios críticos de la poesía de Juana Castro*, Córdoba, Diputación.
  - (2003), "Las poéticas de las poetas de medio siglo", en Mora, A. (ed.), *Palabras cruzadas, VII Encuentro de mujeres poetas*, Granada, Universidad de Granada, pp.127-139.
- Ugalde, S. K. y Rosal, María, (2004) *Doce poetas andaluzas para el siglo XXI*. Montilla, Aula de Poesía Casa del Inca.
- Ugidos, S. (1995), "En estos tiempos y en estas circunstancias. Poética", en García Martín (1995), *Selección nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Pexe, 1998<sup>2</sup>, pp. 245-247.
- (1999), "El país de la fábula. Poética", en García Martín (1999), *La generación del 99*, Oviedo, Nobel, pp. 405-407.
  - (1997), *Las pruebas del delito*, Barcelona, DVD,
- Umbral, F. (1994), *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Planeta.
- (2002), "Las poetisas", en *El Mundo*, 21 junio.
  - (1995), *Diccionario de literatura. España 1941-1995: de la posguerra a la modernidad*, Barcelona, Planeta.
- Unamuno, M. de (1953), *Cancionero: diario poético*. Buenos Aires, Losada.
- Uzandizaga, A. (1993), *La búsqueda literaria de la identidad femenina*, Barcelona, PPU.
- Wahnón, S. (1991), *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada.
- Valbuena Prat, A. (1974), *Historia de la literatura española*, Barcelona, ed. Gustavo Gili, 1981.
- Valente, J. A. et alii (2002), *Las ínsulas extrañas, antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- Valverde, Á.(1995), *Ensayando círculos*, Barcelona, Tusquets.
- Vallvey, A. (1997), *Capitanes de tiniebla*, Valencia, Episteme.
- (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 559-561.
  - (1998), *El tamaño del universo*, Madrid, Hiperión.
  - (1999), "Poética", en García Martín (1999), *La generación del 99*, Oviedo, Nobel, pp. 205-210.
- Valls, F. (1989), "La literatura femenina en España: 1975-1989", en *Ínsula*, nº 512-513, agosto, Madrid.

- Walls, L. (2000), "Poética", en Sanabria, P. (ed.) (2000), *Estirpe en femenino*, Córdoba, Diputación Provincial, pp. 171-172.
- (2004), *El brote y otras esperanzas*, Sevilla, Océ.
- Vargas, R. (2001), *21 de últimas. (Conversaciones con poetas andaluces)*, Huelva, Asociación literaria Huebra.
- Vattimo, G. et alii (1994), *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos.
- Vázquez de Gey, E. (1988), *Queimar as meigas (Galicia: 50 años de poesía de mujer)*. Madrid, Torremozas.
- Vázquez Medel, M. A. (1999), *Mujer, Ecología y comunicación en el nuevo horizonte planetario*, Sevilla, Mergablum Edición y Comunicación.
- Velasco, L. (1986), *La frente de una mujer oblicua*, Madrid, Hiperión.
- (1992), *La cometa o las manos sobre el papel*, Madrid, Libertarias.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 386-387.
  - (2003), *El movimiento de las flores*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Vélez, J. (1988), "Prensa. Crítica literaria. Un análisis de los modelos de información. La poesía en la prensa española", en García Baena et alii (1988) *Mis tradiciones (Poéticas y poetas andaluces)*. III Encuentro de poetas andaluces. Córdoba, Ayuntamiento, pp. 135-141.
- Vidal, M<sup>a</sup> A. (1943), *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana*, Barcelona, Olimpo.
- Villena, L. A. de (1986), *Postnovísimos*, Madrid, Visor.
- (1988), "Avisos sobre «Postnovísimos» —o última poesía— tres años después de mi intento de una carta de navegación nueva", en *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. (2000), Valencia, Pre-textos, pp. 61-65.
  - (1992), *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid, Visor.
  - (1997), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*, Valencia, Pre-Textos.
  - (1998), *La poesía plural. 10 años del Premio Internacional de Poesía Fundación Loewe*, Madrid, Visor.
  - (2000), *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia, Pre-textos.
  - (2003), *La lógica de Orfeo*, Madrid, Visor.
- Villena, F. (1998), *La poesía que llega. Jóvenes poetas españoles*, Madrid, Huerga y Fierro.
- Wilcox, J. C. (1991), "Visión y revisión en algunas poetas contemporáneas: Amparo Amorós, Blanca Andreu, Luisa Castro y Almudena Guzmán", en Ciplijauskaité, B. (ed) (1991), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los ochenta en España*, Madrid, Orígenes, pp. 95-115.
- Woolf, V. (1929), *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral, 1997.
- (1929), "Las mujeres y la narrativa", en *Camp de l'arpa* (1978), "La mujer en la literatura" 47, febrero, Barcelona, ed. Luis Porcel, pp. 9-15.
- Yalón, M. (1997), *Historia del pecho*, Barcelona, Tusquets.

- Yanque, G. (1996), *Los poetas tranquilos. Antología de la poesía realista de fin de siglo*, Granada, Diputación Provincial.
- Zarraluqui, E. (1993), *Hiemal*, Barcelona, Bauma.
- (1997), *Cobalto*, Barcelona DVD.
  - (1997), "Poética", en Benegas y Munárriz (1997), *Ellas tienen la palabra*, Madrid, Hiperión, pp. 246-247.
- Zavala, I. M. (1991), "Hacia una poética social, Bajtín, hoy", en *La posmodernidad y Mijail Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 99-121.
- (1992), "Arqueología de la imaginación: erotismo, trasgresión y pornografía", en Díaz-Diocaretz, Myriam, (coord.) (1992), *Discurso erótico y discurso trasgresor en la cultura peninsular*, Madrid, Tuero, pp. 155-181.
  - (1999), ("Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico", por Iris M. Zavala, en Díaz-Diocaretz, M. y Zavala, I. M. (1999), *Breve Historia feminista de la literatura española (en lengua castellana. I Teoría feminista: discursos y diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- Zabaleta, J. ((1653), *Errores celebrados*, "Error VIII".  
<http://www.ensayistas.org/antologia/XVII/zabaleta/zabaleta3.htm>
- Zhenjiang Z. (2003), "Poesía femenina. Ya no es rincón olvidado", en Mora, A. (ed.) (2003), en *Palabras cruzadas. VII Encuentro de Mujeres Poetas*, Granada, Universidad, pp.143-148
- ZURGAI: (1993), *Mujeres poetas*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia.
- (1997), *Poetas de ahora*, junio, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia.